

idança.txt
Volume 2
Novembro
2010

ISSN 2178-9800

ITALD

CLAY

LUCRECID

GRACIO /

DOMIND

MIAANONA

LUALAI

MNDIN /

ANVEL

RUDONEVI /

MICHELINE

TOAREV



idança.txt
Volume 2
November
2010

Jean-Marc Adolphe 35, 36 / Buenos Aires 6, 7,
16, 17, 18, 19, 22, 24, 29, 30, 31, 68, 69, 71 / Abre Alas
73 / Martin Alcoff 20 / Ruth Amarante 33 / Grupo
Espaço de Dança do Amazonas (Gedam) 79 / Grupo
Experimental de Dança do Teatro Amazonas 79 /
Daniela Amorim 6, 7, 33 / Seix Barral 71 / Roland
Barthes 70, 71 / Ricardo Basbaum 41, 43 / Andréas
Paul Basler 79 / Pina Bausch 33, 34 / Jérôme Bel 38,
40 / Carmelo Bene 68, 69 / Walter Benjamin 64,
65 / Artez Blai 59 / Pierre Bourdieu 21 / Judith Butler
31 / Ben Cabrera 14 / Umberto Calderaro Filho 78 /
Ítalo Calvino 34 / A Gentil Carioca 73 / Paula Caspão
39, 41 / Assis Chateaubriand 78 / Silvia Citro 31 /
Fundação Prince Claus 6 / Ítala Clay 6, 7, 77 / Sweet &
Tender Collaborations 6 / Push Dance Company 11 /
Núcleo Universitário de Dança Contemporânea
(Nudac) 78, 79 / Royal Court 55 / Coletivo Couve Flor
45 / Christine Crame 11 / Nick Crossley 31 / Annette
Cruz-Mariano 11 / Thomas Csordas 31 / Cultural
Center of the Philippines (CCP) 9 / Antonio 31 / Red
Sudamericana de Danza 22 / Gilles Deleuze 69 /
Jacques Derrida 21, 62, 63 / Edinea Dias 80, 81 /
Edinea Mascarenhas Dias 83 / Ileana Diéguez 69 /
Nelson Dimas 78 / Teatro Ekaterinburg 55 / Charles
Feitosa 41, 43, 44 / Joaquim Franco 79, 80 / Mark
Gallagher 31 / Adalto Gil 81 / Ana Giura 27 / Nikolai
Gogol 52 / Neide Gondim 80 / Lucrecia Raquel Greco
6, 7, 17 / Evelyne Grossman 63, 64, 71 / Elizabeth
Grosz 31 / Joelson Gusson 33 / Judell de Guzman-
Sicam 11 / Mia Habib 35, 43 / Maus Hábitos 37, 38 /
Dona Haraway 31 / Henri Atlan 31 / Carolina

Herman 27 / Projeto Operação Orquestra Improviso 33 / Hilda Isles 31 / Michael Jackson 31 / Joaquim Franco 80 / Jorge Kennedy 81 / Nikolay Kolyada 55 / David Le Breton 31 / Hans-Thies Lehmann 68, 69 / Leila Leong 81 / Andre Lepecki 11 / Margareth Lock 31 / Agnes Locsin 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15 / The Lovegangsters 9 / Vera Mantero 36 / Ferdinand Marcos 10 / Maurice Merleau-Ponty 21, 31 / Sandra Meyer 83 / Donna Miranda 1, 6, 7, 9 / Centro Meyerhold de Moscou 6, 51 / Otávio Mourão 79 / Dense Najmanovich 71 / Rita Natálio 39, 41 / Sigrid Nora 83 / Camille Ordinario-Joson 11 / Alexander Ostrovsky 52 / Décio Otero 83 / Márcio Páscoa 80, 83 / São Paulo 33, 40, 41, 42, 43, 78, 81, 83 / Arnaldo Peduto 78 / Roberto Pereira 83 / Sérgio Porto 33 / Alexander Pushkin 52 / Jacques Rancière 60 / José Rezende 78 / Dwight Rodrigazo 11 / Lia Rodrigues 33, 34 / Suely Rolnik 63 / Mariana Roquette 33, 34 / Pavel Rudnev 7, 51 / Lucia Russo 27 / College of Saint Benilde 11 / Lia Sampaio 79, 80 / Nivaldo Santiago 79 / Boaventura de Sousa Santos 77, 82 / Oskar Schelemmer 34 / Nancy Scheper-Hughes 31 / Perry Sevidal 11 / Hooman Sharifi 35 / Wilsa Carla Freire da Silva 83 / Sima 39, 41 / Boaventura de Souza Santos 47 / Ballet Stagium 78 / Meg Stuart 36 / Eula Dantas Taveira 83 / Anton Tchekhov 52, 54 / Natalia Tencer 27 / Prague Theater 59 / Edward Palmer Thompson 31 / Micheline Torres 7, 33 / Victor Turner 31 / Rodolfo Usigli 59 / Francisco Varela 31 / Klauss Vianna 33 / Dance Web 36 / Adalto Xavier 83 / Ollin Yoliztli 59 /

Norteados pela proposta de reunir textos que refletem sobre as artes cênicas em diferentes países e sob perspectivas diversas, o *idança.txt* traz neste volume artigos de pesquisadores e artistas das Filipinas, do México, da Rússia, da Argentina e do Brasil.

A filipina Donna Miranda, coreógrafa, antropóloga e pesquisadora de plataformas multidisciplinares, aborda a trajetória da bailarina e coreógrafa Agnes Locsin. Mostra seus questionamentos, seus enfrentamentos e a repercussão do seu trabalho na história da dança nas Filipinas a partir de *Sayaw, Sabel* (<http://vimeo.com/13206948>), seu mais recente espetáculo. O artigo de Zulai Marcias Osorno, mexicana e mestra em Filosofia, se propõe a repensar o conceito de corpo na dança — este texto foi selecionado da convocatória realizada pelo *idança*.

Pavel Rudnev, pesquisador e crítico de teatro russo, diretor artístico do Centro Meyerhold de Moscou (<http://www.meyerhold.ru/en/today/>), reflete sobre a nova escrita na Rússia e a situação do teatro russo diante das políticas públicas. A diretora de teatro brasileira Daniela Amorim, entrevista a coreógrafa, bailarina e performer Micheline Torres, integrante do coletivo internacional Sweet&Tender Collaborations_ (<http://www.sweetandtender.org>). Outro coletivo em destaque nesta edição, que traz frames dos vídeos do projeto Piratão, do coletivo Filé de Peixe (<http://www.coletivofiledepeixe.com>), que realiza ações de intervenção urbana com base no audiovisual e projetos de ocupação artística em espaços não convencionais,

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

Guided by the proposal of gathering texts reflecting about contemporary performing arts, written by researchers and artists from different countries and perspectives, the Vol.II of *idança.txt* brings together articles from artists and researchers from the Philippines, Mexico, Russia, Argentina and Brazil.

Philippine choreographer, anthropologist and researcher of multidisciplinary platforms Donna Miranda writes about dancer and choreographer Agnes Locsin. Her issues, conflicts and the repercussion of her work in the history of dance in the Philippines through her most recent work *Sayaw, Sabel* (<http://vimeo.com/13206948>). The article of Zulai Marcias Osorno, a Mexican with a master's degree in Philosophy, proposes to rethink the concept of body in dance. This article was selected from a call-for-papers at *idança*.

Pavel Rudnev, a Russian theater researcher and critic, director of the Meyerhold Center, in Moscow (<http://www.meyerhold.ru/en/today/>), reflects about new writing in Russia and the situation of Russian theater in terms of public policies. Brazilian theater director Daniela Amorim interviews Micheline Torres, a choreographer, dancer, performer and member of international artists collective Sweet&Tender Collaborations (<http://www.sweetandtender.org>). Another collective is present in this issue, which brings frames of videos of the Piratão project, created by Brazilian artists collective Filé de Peixe (www.coletivofiledepeixe.com). They make urban interventions based on

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

entre eles o PIRATÃO, do qual reproduzimos frames de vídeo.

Da Argentina, a antropóloga Lucrecia Raquel Greco escreve sobre o processo de trabalho com a dança e diversas técnicas corporais desenvolvido com um grupo de mulheres adultas do Barrio Villa 31, em Buenos Aires. Por fim, Ítala Clay, jornalista brasileira, escreve sobre as práticas artísticas da dança em Manaus, em diálogo com o jornalismo cultural local e o ensino universitário, a partir do conceito de Epistemologia do Sul, proposta pelo cientista político Boaventura de Sousa.

Com apoio da Fundação Prince Claus (<http://www.princeclausfund.org>), da Holanda, o *idança.txt* é uma série de cinco edições PDF. O projeto também conta com a parceria da IETM (<http://www.ietm.org>), da revista *Obscena* e da revista eletrônica *Questão de Crítica* (<http://www.questaodecritica.com.br>). Cada edição, que poderá ser lida online, baixada, impressa, usada em salas de aula, propõe uma constante troca de experiências e idéias, algumas vindas de zonas de sombra, regiões em desenvolvimento onde a informação ainda circula com dificuldade, especialmente em uma área de conhecimento tão ampla quanto as artes cênicas.

Os editores

4

audiovisual language and projects of artistic occupation of non-conventional spaces, including PIRATÃO,

From Argentina, anthropologist Lucrecia Greco writes about the work process with dance and several body techniques developed with a group of adult women at Bairro 31, in Buenos Aires. Finally, Brazilian journalist Ítala Clay writes about the dance artistic practices in Manaus, based on the local cultural journalism and Universities, through political scientist Boaventura de Sousa's notion of Epistemology of the South.

With the support of Prince Claus Fund (<http://www.princeclausfund.org/en/index.html>), from Holland, *idança.txt* is a series of five PDF editions. The project also has a partnership of IETM (<http://www.ietm.org>) network, *Obscena* (<http://www.revistaobscena.com>) magazine and the Brazilian electronic magazine *Questão de Crítica* (<http://www.questaodecritica.com.br>). Each edition, that can be read online, downloaded, printed, used in classrooms, proposes a constant exchange of experiences and ideas, some coming from shadow zones, regions in development where the information still circulates with difficulty, especially in an area of knowledge as wide as the performing arts.

The editors

4

A CARTA DE AGNES LOCSIN CHEGA A SEU DESTINO: NOTAS SOBRE SAYAW, SABEL 6–13 por Donna Miranda / O HÁBITO DA CRIAÇÃO. ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA DE TRABALHO CORPORAL COM MULHERES NO BAIRRO 31, BUENOS AIRES 14–29 por Lucrecia Raquel Greco / ENTRE SOLOS E COLETIVOS — ENTREVISTA COM MICHELINE TORRES 30–47 por Daniela Amorim / NOVA ESCRITA À LUZ DOS PROBLEMAS DO NOVO TEATRO 48–55 por Pavel Rudnev / O CORPO HUMANO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA 56–69 por Zulai Macias Osorno / PIRATÃO por Coletivo Filé de Peixe 70–73 / JORNALISMO, A UNIVERSIDADE E OS ARTISTAS DA DANÇA EM MANAUS (1980–2000) 74–81 por Ítala Clay

idança.txt
Vol. 2–Nov 2010

AGNES LOCSIN'S (LETTER) ARRIVES AT ITS DESTINATION: NOTES ON SAYAW, SABEL 6–13 by Donna Miranda / THE HABIT OF CREATION. ANALYSIS OF AN EXPERIENCE OF BODY WORK DEVELOPED WITH WOMEN OF BAIRRO 31, IN BUENOS AIRES 14–29 by Lucrecia Raquel Greco / BETWEEN SOLOS AND COLLECTIVES — INTERVIEW WITH MICHELINE TORRES 30–47 by Daniela Amorim / NEW WRITING IN THE LIGHT OF PROBLEMS OF NEW THEATRE IN RUSSIA 48–55 by Pavel Rudnev / THE HUMAN BODY IN CONTEMPORARY DANCE 56–69 by Zulai Macias Osorno / PIRATÃO por Coletivo Filé de Peixe 70–73 / JOURNALISM, THE UNIVERSITY AND DANCE ARTISTS IN MANAUS (1980–2000) 74–81 by Ítala Clay

idança.txt
Vol. 2–Nov 2010



Espectáculo *Sayaw, Sabel*, de Agnes
Locsin. Filipinas. Foto: Daryll Sicam
/ Agnes Locsin's show *Sayaw, Sabel*.
Philippines. Photo: Daryll Sicam

A CARTA DE AGNES LOCSIN CHEGA A SEU DESTINO: NOTAS SOBRE SAYAW, SABEL

por Donna Miranda

Donna Miranda é coreógrafa. Vive e trabalha nas Filipinas. Estudou antropologia e recebeu treinamento especializado em dança contemporânea tanto na capital do país, Manila, como na Europa, através de programas de intercâmbio, diálogos interculturais e projetos multimídia colaborativos. Em 2008, fundou The Lovegangsters, um coletivo aberto de artistas e autodidatas que trabalha com diversos campos da prática contemporânea como uma plataforma multidisciplinar que instiga as interseções entre artes visuais, performances e estudos críticos.

Agnes Locsin nunca deu realmente um tempo da cena nem saiu do circuito do teatro. Só passamos a ver cada vez menos o seu trabalho; não imediatamente depois que seu período como diretora artística e coreógrafa-chefe do Ballet Philippines (<http://www.balletphilippines.org/>) terminou, no fim dos anos 1990, mas a partir dos anos 2000, quando decidiu voltar a morar em Davao. Por essa época, muitos profissionais da dança estavam reexaminando suas condições e se perguntando “e agora?”. E como é difícil resistir à tentação de lidar epistemologicamente com essas coincidências e estabelecer “bases para

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

AGNES LOCSIN'S (LETTER) ARRIVES AT ITS DESTINATION: NOTES ON SAYAW, SABEL

by Donna Miranda

Donna Miranda is a choreographer living and working in the Philippines. She studied Anthropology and received specialized training in contemporary dance both in Manila and in Europe, participating in several exchange programs, intercultural dialogue and multimedia collaborative projects. In 2008, she founded The Lovegangsters, an open collective of artists, autodidacts, hangers-on and talkers working in varied fields of contemporary art practice, more particularly as multidisciplinary platform that continues to push the intersecting links of visual arts, performance, and critical studies.

Agnes Locsin never really took a break from the scene neither did she drop out of the theater circuit. We just saw less and less of her works; not immediately after her term as Artistic Director and chief choreographer of Ballet Philippines (<http://www.balletphilippines.org/>) ended in the late 1990s but in early 2000 when she decided to move back to Davao. Almost the same time when many dance practitioners and makers were similarly reexamining their conditions, and asking themselves

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

uma análise histórica mais densa”, vamos, por ora, nos contentar com a simples suposição de que esses artistas tiveram que cuidar da vida e partir para outra. Partir para outra é o que muitos fizeram, seja tirando aqueles tão desejados anos sabáticos, seja dando início, brava-mente, às plataformas fora das instituições formais de arte como o Cultural Center of the Philippines (CCP) (http://www.culturalcenter.gov.ph/page.php?page_id=45), estabelecendo os “espaços” para a dança que, em breve, seriam os principais agentes da visibilidade da dança contemporânea no país. De fato, foi uma manobra ousada, não apenas porque havia menos apoio financeiro “fora das instituições”, mas também porque as pré-redes sociais dos anos 1990 e 2000 não eram exatamente o ambiente mais propício para romper com a rígida hierarquia organizacional e a política local da dança.

Dizer que a paisagem artística estava passando por mudanças fundamentais, embora necessárias, é tão excessivamente determinista quanto simplista, já que paisagens estão sempre em flutuação. Mas vale notar que esta foi uma década em que modos estabelecidos de produção artística e relações de produção na dança e no teatro locais estavam se aproximando de seu ponto de virada, a caminho de um precipício ou mesmo da morte oportuna, esperando a próxima encarnação.

Certamente que, ainda tentando sair de uma era pós-Marcos¹ dos Centros Culturais das Filipinas e de uma

1 N.E.: Ferdinand Marcos, ditador, presidente das Filipinas de 1965 a 1986.

7

‘what’s next?’ And while the temptation to treat these coincidences epistemologically and establish “a ground for thicker historical analysis” is hard to resist, let us, for now, settle with the simple assumption that these artists had to deal with life too and move on. Moving on is what many did, either taking those long-thought out sabbaticals, or those who’ve bravely initiated dance platforms outside the formal art institution such as the Cultural Center of the Philippines (CCP) (http://www.culturalcenter.gov.ph/page.php?page_id=45), establishing what was to become independent ‘spaces’ for dance and who will soon be the key players in developing awareness for contemporary dance practice in the country. A daring move it was indeed for not only there was less financial support ‘outside the institutions’ but the pre-social networking ‘90s and 2000s was not exactly the most conducive environment for breaking through the rigid organizational hierarchy and local politics in dance.

To say that the artistic landscape at that time was undergoing some pivotal changes, while accurate, is both overly deterministic and simplified, as landscapes are always in constant fluctuation. Yet it is still worth noting that this was a decade when established modes of artistic production and relations of production in local dance and theater scene was approaching its tilting edge, on its way to a precipice or even timely death waiting for its next reincarnation.

Of course, still crawling out of a post-Marcos Cultural Center of the Philippines, and post-EDSA revolution guilt

7

consciência de culpa pós-Revolução EDSA², as coisas não estavam menos confusas do que antes. Talvez seja até corajoso e preciso dizer que foi, de fato, na era Marcos que o teatro burguês ocidental floresceu, dando origem não só a companhias nacionais de balé, companhias nacionais de dança, orquestras filarmônicas nacionais, mas também a prédios como os centros culturais nacionais, centros de arte nacionais, galerias nacionais (que logo morreram com a queda de Marcos), artistas nacionais, prêmios de arte e por aí vai.

Tirando sua herança tirânica, o regime conseguiu recalibrar o perfil familiar da comunidade das artes cênicas e deixar um semblante de profissionalismo que até agora, infelizmente, três décadas depois, ainda não se concretizou. Mas isso é outra história. Naquela época a comunidade das artes cênicas tinha constantemente que driblar acusações de ser “ocidental demais”, e não podia ser de outro jeito. Daí a aborrecida expectativa de encontrar “o filipino”, promover “o filipino”, salvá-lo de sua ferida colonial e ressuscitar o autêntico primitivo que provavelmente está por aí, entre as culturas indígenas em extinção — o significante-mestre que sustenta toda a coesão do empreendimento cultural e artístico. Viagens para montanhas no norte e no sul são tão populares agora quanto as excursões artísticas para Cubao X, Malugay ou Saguijo, assim como era popular circular por Pequim, vagando pelas então boêmias ruelas de Nakpil e

² N.E. : EDSA é a sigla para Epifanio de los Santos Avenue. Trata-se da revolução que tirou Ferdinand Marcos do poder.

consciousness, things were no less confusing as they were. Perhaps it may even both bold and precise to say that it was actually in Marcos' time that Western bourgeois theater flourished, giving rise not only to national ballet companies, national dance companies, national philharmonic orchestras, but also edifices such as a national cultural center, national arts center, national galleries (which soon died along with Marcos' decline), national artists, national art awards and so on and so forth. Save for its tyrannical legacy, the regime did manage to recalibrate the familial profile of the performing arts community and leave behind a semblance of professionalism, which sadly until now, three decades after, has yet to fulfill itself. But that's a different story. And while back then the performing arts community had to constantly sidestep accusations of being 'too Western', there was no other way to be. Hence, the pestering expectation and absorption to find 'the Filipino,' to promote 'the Filipino,' to save it from its colonial wound and resuscitate the primeval authentic that probably lay somewhere among the vanishing cultures of the indigenous — the Master-Signifier sustaining the cohesion of cultural and artistic enterprise. Trips to mountains far north and down south were the as popular as artsy excursions to Cubao X, Malugay, or Saguijo now as it was hanging out at Penguin, and drifting along the once bohemian alleys of Nakpil and Orosa back in the 90s wasting away at the pavements where creative-types either gathered to be seen or pick-up personal and business liaisons.

Orosa nos anos 1990, definindo no cimento onde tipos criativos se reuniam para serem vistos ou arranjando contatos pessoais e de negócios.

A herança de Agnes Locsin como coreógrafa surge dessa paisagem cultural, um período em que a maioria, se não todos, os programas dos CCPs favoreciam a revitalização do étnico ou a busca do neoétnico, que era talvez uma proposta análoga de retorno um tanto nativista para recuperar a nação abduzida pelo período de lei marcial sob o regime de Marcos. Sua representação do corpo filipino através da dança — pela infusão de movimento tribal no corpo de balé ocidentalizado, pela transgressão das fronteiras das formas tradicionais e performáticas da dança, pela corajoso deslocamento e descontextualização do *sagrado indígena*, negando o excesso fragmentado do corpo nativo no empreendimento cultural estabelecido — garantiu seu lugar na história da dança filipina. Uma direção estética que não é reflexo apenas da busca diaspórica do filipino, mas uma indicação da hibridização que em breve se tornaria típica dos gestos artísticos dominantes dos coreógrafos, assim como dos artistas “socialmente conscientes” da época (e mesmo agora).

A moda da vez era o neoétnico: balé moderno inspirado em Graham + temas de inspiração étnica + figurinos étnicos + música étnica + pés descalços + pernas de fora + transe *babaylan* + bater o pé no chão + pés flexionados + contrações pélvicas poderosas + muita liberação + rolar no chão + mãos flexionadas + intrincadas rotações

Agnes Locsin's legacy as a dance-maker emerges from this cultural landscape, a period when most if not all of CCPs programs either favored the revitalization of the ethnic or the quest for the *neo-ethnic*; a somewhat nativistic return that was perhaps another analogous proposal to recuperate from the nation's previous abduction during the Martial Law period under Marcos. Her depiction of the Filipino body through dance — through the infusion of tribal movement into the Westernized ballet body, through her transgression of the boundaries of the traditional and presentational forms of dance, through her bold displacement and de-contextualization of the *sacred-indigenous*; sublimating the fragmentary excess of the native body into the mainstream cultural enterprise — warranting her a distinct place in Philippine dance history. An aesthetic direction that is not only reflective of the diasporic search for the Filipino but also an early indication of the hybridization that will soon typify the dominant artistic gestures of choreographers as well as “socially-conscious” artists of the time (even till now).

The mode of the day was neo-ethnic: meaning Graham-inspired modern ballet + ethnic-inspired motif + ethnic costume + ethnic music + bare feet + bare legs + *babaylan* trance + stomping on the ground + flexed feet + powerful pelvic contractions + high release + rolling on the floor + flexed hands + occasional intricate wrist rotations + themes of diaspora (journey/ing) + angst + rage + strong defensive stance + myths + ritual + redemption + head and hair swooshes + upward redemptive praying + and primal celebratory coda finale.

de pulso ocasionais + temas de diáspora (jornadas) + angústia + fúria + postura fortemente defensiva + mitos + ritual + redenção + sacudir cabeça e cabelo + rezas redentoras + coda final primitiva e celebratória.

A visão coreográfica firme de Locsin — inserindo formas indígenas na estética da dança clássica — lhe rendeu não apenas a reputação de principal coreógrafa filipina, mas também a adulação incondicional dos bailarinos que cresceram sob sua tutela. Ela capturou o coração e a estima do público, de entusiastas e de patronos da dança. Mas, o que é mais importante, através de seu método de formação carismático mas rigoroso, conquistou as mentes de artistas da dança cujos corpos carregam distinções estéticas e somáticas do estilo moderno neoétnico. Artistas da dança que a acompanharam ao longo de sua carreira, internacional e local, dentro e fora das instituições, ao dançarem para outras companhias ou coreógrafos tornaram visível e presente a força de sua visão artística. A voz autoral de Locsin entre os dançarinos que estão (ou já estiveram) sob suas asas, e mesmo entre aqueles que nunca tiveram a chance de trabalhar com ela, ressoa muito além da de qualquer outro artista do mundo da dança filipina, revelando o que Andre Lepecki chama de “o estranho poder no cerne da coreografia que sujeita o dançarino a seguir rigorosamente passos predeterminados, mesmo na ausência do coreógrafo”.

Então, não é uma surpresa que o mundo da dança e do teatro tenham aguardado com tanta expectativa a

estreia do novo trabalho de Locsin, *Sayaw, Sabel* (<http://vimeo.com/13206948>). Afinal de contas, ela é a mulher por trás de *Encantada*, o espetáculo de dança que mais viajou em turnê no final dos anos 1980 e começo dos 1990, e que não somente inspirou bailarinos e não bailarinos como abriu precedentes para a prática artística culturalmente consciente. Já era assim então, e agora, uma década depois, embora vejamos cada vez menos danças de inspiração étnica, o chamado avassalador da identidade continua a ser o motor da atual safra de coreógrafos, daí as disseminadas variações semiautorreflexivas de “quem sou eu”, “onde estou”, “o que eu sou” ou “eu sou você”, que permanecem poluindo as novas criações coreográficas. A virtuosidade característica de Locsin, visível em suas explorações de movimentos, é um padrão a ser seguido, assim como a figura autoral do pai sempre paira sobre os personagens de *novela*.

Mesmo assim, até Locsin parece ter traído seu ímpeto inicial, ou talvez apenas estrutura e a interpretação ideológica convenientemente atreladas a seus trabalhos anteriores. Em uma entrevista antes da estreia, ela confidenciou: “As pessoas acham que étnico quer dizer tribal. Movimentos cotidianos são étnicos para nós. A etnicidade está dentro de nós... Eu estava feliz explorando movimentos tribais, mas não posso fazer isso para sempre. No entanto as companhias precisam disto em suas turnês estrangeiras. O neoétnico é tão fácil. Eu posso fazer com os pés nas costas. Basta. Vamos encontrar algo novo”.

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

A CARTA DE AGNES LOCSIN CHEGA A SEU DESTINO:
NOTAS SOBRE SAYAW, SABEL por Donna Miranda

9

Locsin's firm choreographic vision — appropriating indigenous forms into classical dance aesthetic — has not only earned her the reputation as a foremost Filipino choreographer but also the unsparing adulation of the dancers raised under her mentorship. Not only had she captured the hearts and regard of dance audience, enthusiasts and patrons but more importantly, through her charismatic but rigorous training methods, the minds and bodies of dance artists whose bodies bear the aesthetic and somatic distinctiveness of a neo-ethnic modern style. Dance artists, who've accompanied her throughout her career, internationally and locally, inside and outside of the institutions, dancing for other companies and choreographers; rendering visible and present the otherwise absent force of her artistic vision. Locsin's authorial voice among the dancers (once and) still under her wings, and even those who've never had the chance to work with her, resonates far beyond than anyone in else in the Philippine dance world has managed to achieve. Demonstrating, what Andre Lepecki notes as “the strange power at the core of the choreographic that subjects the dancer to rigorously follow predetermined steps even in the choreographer's absence.”

The same dancers, “Locsin babies” as they were once fondly called, were featured in this reunion-of-sort recent work, namely Christine Crame, Annette Cruz-Mariano, Judell de Guzman-Sicam, Dwight Rodrigazo, Camille Ordinario-Joson and Perry Sevidal. These artists have themselves also moved on since Locsin's departure from Ballet

Philippines, carving their own niche in the dance world. Crame, who now leads her own company, is gaining a reputation as one of the contemporary choreographers to watch out for. Rodrigazo, has moved back to his native Bacolod to put up Push Dance Company. De Guzman-Sicam is a pilates instructor and Sevidal, who long ago established her own school, has since been producing highly competent and talented classical ballet dancers. Annette Cruz-Mariano, whose absence from the dance stage for many years was very much missed has recently made a soft comeback onstage, is also teaching dance majors at the College of Saint Benilde. Meanwhile Ordinario-Joson has stayed on with Ballet Philippines, the lone survivor, continues to inspire the younger generation of dancers in the company.

It was then no surprise that the dance and theater world awaited with much anticipation the premiere of Locsin's new work, *Sayaw, Sabel* (<http://vimeo.com/13206948>). She is after all the woman behind *Encantada*, the most extensively toured piece of dance in the late 80s till early 90s, which have not only inspired both dancers and non-dancers alike but also set precedence for culturally conscious artistic practice. That was then, and now a decade afterwards, while we have seen less and less of ethnic inspired dances, the overpowering call of identity continue to taunt the current crop of choreographers and hence the widespread semi-self-reflexive variations of “who am I,” “where am I,” “what am I,” or “I am you” that continue to litter the slew of current choreographic

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

AGNES LOCSIN'S (LETTER) ARRIVES AT ITS DESTINATION:
NOTES ON SAYAW, SABEL by Donna Miranda

9



A CARTA DE AGNES LOCSIN CHEGOU A SEU DESTINO:
NOTAS SOBRE SAYAW, SABEL por Donna Miranda

10

excursion. Not only is Locsin's signature virtuosity visible in their movement explorations but also a standard to be encompassed, the way the authorial father figure always hovers above *teleserye* characters.

Yet even Locsin herself seemed to have betrayed her initial impetus or perhaps not, but only the ideological frame and reading too conveniently attached to her previous works. In an interview prior to the premiere she confides, "People think ethnic means tribal. Everyday movements are ethnic to us. Ethnicity is inside us... I was happy exploring tribal movements but I can't do it forever. Companies need it for their foreign tours. Neo-ethnic is so easy. I can do it just like that. Enough. Let's find something new."

What precipitated this shift, even a deliberate purposive erasure of her previous style? What has brought on this sudden disclosure of distance from her past and albeit partial disavowal of the object/s of her work? Revealing a tense correspondence between the *socio-symbolic* Agnes Locsin that we all (used to) know and the *Imaginary-Real* that has yet to unfold for the public to see. The statement above not only opens a fissure that has otherwise been kept from the audience but evidence of Locsin taking a step further and exposing a vulnerability that is unusual of her (work). What is even more remarkable is her outright distancing from *self* that simultaneously unveil a network of subjectivities that was once absent.

Not only does she reveal her self, but the act of confronting her socio-symbolic — the public Agnes Locsin

O que provocou essa mudança, esse apagamento deliberado e proposital de seu estilo anterior? O que trouxe essa repentina demonstração de distância do seu passado e talvez uma desaprovação parcial do(s) objeto(s) do seu trabalho, revelando uma tensa correspondência entre a Agnes Locsin sócio-simbólica que todos conhecíamos e a real-imaginária que está se expondo aos olhos do público? A declaração dada por ela abre uma fissura, ainda um tanto escondida do público, e demonstra que Locsin está dando um passo além e exibindo uma vulnerabilidade incomum, para ela e para seu trabalho. O que é ainda mais marcante é seu total distanciamento do ego, o que desvenda uma rede de subjetividades que antes não se percebia. Além de revelar o seu ego, ao confrontar o seu sócio-simbólico — a figura pública de Agnes Locsin que todos conhecemos e que a história já guardou para nós —, ela efetivamente revela a produção não tão ingênua de empreendimentos artísticos e culturais, quase como um antagonismo: "As companhias precisam disto para suas turnês estrangeiras. O neoétnico é tão fácil". Isto é o símbolo fálico — a "busca pela identidade filipina" ou o "revival da etnicidade" — que igualmente sustenta e ameaça o núcleo da produção artística no país. Isto é o ponto de venda de qualquer produto de dança não ocidental no mercado internacional. Dessa forma, Locsin, in/conscientemente, divulga as condições materiais do outro pós-colonial, desmitificando as origens de sua inspiração e marcando seu destino final na circulação global de produtos culturais. Uma

A SEU DESTINO:
NOTAS SOBRE SAYAW, SABEL por Donna Miranda

10

figure that we all know and that history has assured for us — she effectively discloses the not so naive production of artistic and cultural enterprise even to a point of antagonism: "Companies need it for their foreign tours. Neo-ethnic is so easy." It, being the symbolic phallus — the "quest for Philippine identity" or "revival of ethnicity" — that equally sustain and threaten the core of artistic practice in the country. The *it*, which is the selling point of any non-western dance product in the international art market. This way Locsin un/consciously divulges the material conditions of a post-colonial other, demystifying the origins of her inspiration while also marking its final destination in the circulation of global cultural products. An otherness that is both object and abject of distinct identification. Further on, shattering the illusory richness of this inspiration. Aptly confessing to what Zizek calls the falsity of a rich inner life where saving the very appearance of a riche inner life is tantamount to rending palpable one's "true social-symbolic identity."

Perhaps, herself tired of the routinely stale cultural activism typical of her generation, "I was happy exploring tribal movements but I can't do it forever," Locsin turns against herself, and against *them*, pointing out the obvious: "People think ethnic means tribal. Everyday movements are ethnic to us. Ethnicity is inside of us." Ethnic is still of course both tribal and not. Insofar as ethnicity creates a demarcation line grouping people and cultural, even aesthetic traits according to common self-identifications, common heritage, a tradition of

alteridade que é ao mesmo tempo objeto e abjeto de identificação distinta. Mais além, despedaçando a riqueza ilusória dessa inspiração. Apropriadamente confessando aquilo que Zizek chama de falsidade da vida interior rica, na qual o próprio surgimento de uma vida interior rica significa tornar palpável a “verdadeira identidade sócio-simbólica”.

Talvez, cansada do ativismo rotineiramente rançoso típico da sua geração — “Eu estava feliz explorando movimentos tribais mas não posso fazer isto para sempre” —, Locsin voltou-se contra si mesma e contra eles, apontando o óbvio: “As pessoas acham que étnico quer dizer tribal. Movimentos cotidianos são étnicos para nós. A etnicidade está dentro de nós”. O étnico pode ser tribal ou não, obviamente. Quando a etnicidade cria uma linha de demarcação agrupando pessoas e traços culturais, e até estéticos, de acordo com autoidentificações em comum, uma herança em comum, uma tradição ancestral em comum e a linguagem, ela é, sim, tribal. Mas quando o “tribal” é associado a tradições estéticas extintas-exóticas-moribundas, não é étnico. E aqui Locsin finalmente tocou em algo que os artistas deviam ter resolvido duas décadas atrás. Não, não precisamos sair em excursões para o norte ou para o sul, nas remotas terras de nossas populações indígenas para encontrar o étnico, o filipino, para achar os artistas em nós, porque ele está “dentro de nós”. Ou, em uma linguagem mais sexy: é contingente, é um dado necessariamente tido como certo, e o próprio fato de ser tido como certo garante sua presença entre nós.

Esse reconhecimento permeia *Sayaw, Sabel*, já que Locsin, temporariamente, dá as costas às arestas sérias, angulares, afiadas que uma vez fizeram parte da sua assinatura coreográfica em favor de “interpretações suaves”, *camp* e *kitsch*. Introduce uma distância reflexiva em relação às suas próprias tendências estéticas, ao enquadrar os cinco solos — edições em série da icônica figura *Sabel* — como uma paródia. Pode-se quase sentir o mesmo distanciamento embutido pelos performers em seus papéis, interpretando a si mesmos como *Sabel* em edições impressas ao vivo. Nada de novo, exceto a refrescante atitude cômica desapaixonada injetada nas séries chamadas *Kayod* (Trabalho), *Batak* (Puxar, mas também uma expressão idiomática para o ato de cheirar metanfetamina), *Abandonada*, *Sugat* (Ferida), *Bagong Bayani* (O novo herói), *Sino ka?* (Quem é você?) e *Ako Una* (Primeiro eu).

Sabel foi originalmente concebida como um solo que Locsin criou nos anos 1990, inspirada por *Sabel*, a icônica figura necrófaga concebida pelo artista filipino Bencad. Desde então, foi encenada ocasionalmente, mas nunca como um trabalho completo. Talvez seja um daqueles projetos que são convenientes, que ela tira da manga de tempos em tempos. Na atual remontagem, possivelmente a última versão, Locsin revira o excesso de memória para finalmente “se desapegar”. Dar vida à figura para finalmente deixá-la descansar, depois de anos de assombração. Só para proporcionar a morte definitiva ao fantasma, transformando-o em uma peça de memorial,



um arquétipo das diversas faces de uma filipina confrontando um mundo capitalista globalizado. Enquanto Bencab³ parece preso ao *loop* perpétuo do seu sujeito, Locsin consegue abordar essa assombração exorcizando seus restos para “partir para outra”. Confrontar essa imagem fantasma criando vinhetas e representações seriais do tema, atualizadas para acomodar questões temáticas relevantes, alinhadas com a imaginação coletiva. *Bagong Bayani* (O novo herói), por exemplo, captura a situação precária do trabalhador imigrante filipino. Uma história mais do que comum: mãe deixa sua própria família e filhos para trabalhar no mundo desenvolvido com empregada doméstica, criando os filhos dos outros ou cuidando de idosos; e abrindo mão do seu lugar em sua própria sociedade para ocupá-lo em outras sociedades como mão de obra barata. Homenageia nossos trabalhadores imigrantes, guerreiros cujas remessas mensais de dólares têm mantido a economia do país sob controle. E a única forma de fazer isso é criando um espaço cênico subjetivo “do qual é possível falar e tomar posse de si mesmo”. Uma homenagem que só é significativa enquanto encena um alibi para que o espectador se desapegue, experimente algo seguramente do outro lado do palco, onde a empatia é distribuída com moderação.

Ao propor a morte de *Sabel*, transformando a assustadora e icônica obra de Bencab em dança, Locsin torna visível a imagem espectral de uma mulher por meio de

presenças corporais no palco, nas quais nós, os espectadores, podemos espelhar nossas experiências, subjetividades e olhar histórico. Ao deslocar a imagem de *Sabel* e introduzi-la na dança, o que é sugerido pelo próprio título da peça, *Sayaw, Sabel* — *sayaw* significa dança em filipino —, ela aciona um esquecimento efetivo e um luto oportuno. E assim, evidencia a crise ontológica do efêmero no cerne da dança como disciplina e como forma de arte. Nesse ato de traição, Locsin faz mais do que realizar o que Bencab não conseguiu, reduzindo a inspiração a um significativo vazio à deriva e permitindo cumprir seu destino no nada. E ela faz isso com absoluta obediência à autoexposição.

Com cada exposição, vem o risco da desilusão ou a análoga mitificação ingênua do comum. Um território não tão abertamente apreciado na construção da contemporaneidade híbrida-pós-colonial filipina. Talvez tenha algo a ver com o medo terceiro-mundista da austeridade, uma pobreza que escapa em favor dos ricos ornamentos da comodidade espetacular. E, apesar de Agnes Locsin parecer pertencer a uma geração que tirou proveito do contemporâneo indígena e de aparições antiquadas, até ela tem que admitir que esta não é mais que outra moeda, outro débito simbólico que logo será reembolsado.

3 N. E. : Ben Cabrera, importante artista visual das Filipinas.

common ancestry and language, yes it is tribal. But where ‘tribal’ has since been associated with extinct-exotic-dying aesthetic traditions and cultural values, it is not. And this is where Locsin finally hit what artists should have nailed down two decades ago; no we don’t have to go on excursions up north, or down south deep into the remote lands of our indigenous population to find the ethnic, to find the Filipino, to find the artist in us because it is “inside of us.” Or in sexier parlance, it is contingent a necessarily taken-for-granted given, whose very taken-for-grantedness warrants its stable presence in us.

This admission runs throughout *Sayaw, Sabel* as Locsin momentarily turns her back from the serious, angular, sharp edges that were once her choreographic signature in favor of “mellow renditions,” camp and kitsch. Introducing a refreshing reflective distance to her own aesthetic tendencies by framing the five solo pieces, serial editions of the iconic figure *Sabel*, in comic parody. One can almost sense the same detachment imbibed by performers to their roles, performing themselves performing their selves as *Sabel* in live print editions. Nothing new here really except for the refreshing dispassionate comic attitude injected into each serial rendition, namely *Kayod* (Work), *Batak* (Pull [but also idiomatically used as slang for Snorted Methamphetamine]), *Abandonada* (The Abandoned), *Sugat* (Wound), *Bagong Bayani* (New Hero), *Sino ka?* (Who are You?), and *Ako Una* (Me First).

Sabel was originally hypnotic solo piece, Locsin created back in the 90s inspired by National Artist Bencab’s iconic scavenger subject *Sabel*. It has since been staged on and off but never as a full-length work. Perhaps it was one of those project pieces that come in handy which she pulls out of her pocket from time-to-time. In this current reworking, possibly its last version, Locsin scavenges the excess of memory in order to finally “get it out of her system.” Giving it life to finally put it to rest after years of spectral haunting. But only to give any ghost its final death by turning it into a memorial piece, an archetype of the varied faces of a Filipina confronting a late-capitalist global world. Whereas Bencab seems to be caught in the perpetual loop of his subject, Locsin manages to approach this haunting by exorcizing its remains in order to “move on.” Confronting the image ghost by creating vignettes and serial representations of the subject, each updated to fit relevant thematic issues aligned with the social imagination. *Bagong Bayani* (The New Hero), for example captures the plight of the ubiquitous Filipina overseas migrant worker. A story all too common by now: mother leaves her own family and children to work in the developed world as domestic helpers, raising other people’s children or caring for other people’s elderly; foregoing her place in her own society in order to fulfill these in other societies as paid cheap labor. Paying tribute to our migrant workers, warriors whose monthly dollar remittances have been keeping the country’s struggling economy afloat. And the only way to do so is by



creating a subjective theatrical space “from which to speak and from which to gain possession of itself.” A tribute, that is only meaningful insofar as it enacts a spectators’ alibi to be detached, to experience something safely from the other side of the stage where empathy is sparingly distributed.

In proposing Sabel’s death by turning Bencab’s haunting iconic oeuvre into a dance object, Locsin renders visible the spectral image of a woman transforming it into bodily presences onstage to which we, as spectators, can mirror our experiences, subjectivities and historical gaze. In displacing the image of Sabel, and inducing it to dance, suggested by the very title of the piece *Sayaw, Sabel*, *sayaw* in Filipino means to dance, an effective forgetting and timely mourning is set to motion. Insofar as dance is an embodiment of the presence becoming (materially) absent. And thus, spelling out the ontological crisis of the ephemeral at the core of dance as a discipline and art form. In this act of betrayal, Locsin not only accomplishes what Bencab has failed to do, reducing inspiration to an empty floating signifier and allowing it to fulfill its fate in nothingness, but does so through the absolute compliance of self-disclosure.

With every disclosure comes the risk of disillusionment or its analogous naïve mystification of the ordinary. A territory, not so openly appreciated in historical construction of Philippine hybrid-post-colonial-infused contemporariness. It has perhaps something to do with the third-world fear for austerity, a poverty evaded in

favor of the rich embellishments of the spectacular commodity. And though Agnes Locsin seemed to belong to a generation who has taken full advantage of the indigenous contemporary, and old school appearances, even she has to admit that this is but another currency, another symbolic debt soon to be repaid.

Foto da oficina de expressão corporal realizada no Bairro 31, tirada por uma das participantes. Buenos Aires, Argentina. Foto: Monica Rodriguez/ Photos of the body expression workshop at Bairro 31, taken by one of the participants. Buenos Aires, Argentina. Photo: Monica Rodriguez

dança.txt
Vol. 2—Nov 2010

O HÁBITO DA CRIAÇÃO. ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA DE TRABALHO CORPORAL COM MULHERES NO BAIRRO 31, BUENOS AIRES por Lucrecia Raquel Greco

14

O HÁBITO DA CRIAÇÃO. ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA DE TRABALHO CORPORAL COM MULHERES NO BAIRRO 31, BUENOS AIRES

Por Lucrecia Raquel Greco

Doutoranda em antropologia. Professora licenciada em ciências antropológicas na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Integrante da cátedra de Epistemología Ciências Antropológicas na mesma instituição. Bolsista de doutorado pela Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, Argentina.

...aprendimos a observar y ver que hacemos tantos movimientos en nuestra vida que ahora recién tomé conciencia de eso...

(Rose, integrante do projeto *En Movimiento*)

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

THE HABIT OF CREATION. ANALYSIS OF AN EXPERIENCE OF BODY WORK DEVELOPED WITH WOMEN OF BAIRRO 31, IN BUENOS AIRES

by Lucrecia Raquel Greco

Doctor degree candidate in Anthropology. Professor of Anthropological Science at Facultad de Filosofía e Letras da Universidade de Buenos Aires. A member of epistemology, anthropological sciences department of the same institution. Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica bursary holder.

...we learn to observe and to realize we make many movements in our lives, i recently became aware of that...

(Rose, integrante do projeto *En Movimiento*)

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

AQUECIMENTO

A partir de uma antropologia atenta ao rol constitutivo das experiências e do movimento corporal na construção da realidade social, refletiremos sobre o processo de trabalho desenvolvido com um grupo de mulheres adultas do Barrio Villa 31, em Buenos Aires, com diversas técnicas corporais (ioga, expressão corporal, folclore, tango e composição em dança). Nesse processo, as participantes modificam, reelaboram e/ou reproduzem experiências e práticas habituais, ligadas principalmente às estruturas de classe e gênero que atravessam o seu cotidiano. As oficinas se situaram, e se situam, no “Galpón” da Asociación Civil por El Futuro de Nuestros Chicos do bairro 31. O período abordado refere-se ao processo ocorrido entre outubro de 2008 e junho de 2010. Como pesquisadora, não fui só observadora, ocupei diversos papéis: coordenadora, docente, colaboradora, aluna, além de observadora.

Em primeiro lugar, me posicionarei “em eixo” para dar conta dos pressupostos da pesquisa. Dentro da antropologia, parto de uma noção de sujeito como agente social ativo, consciente, reflexivo e encarnado (*embodied*), e me preocupo em ressaltar a tensão entre *práxis* criadora, reprodução de experiências e práticas habituais. Ao mesmo tempo, considero que pensar a experiência vivida como constitutiva dos sujeitos e da sociedade é uma opção política que, sem deixar de levar em conta as relações de poder, nos permite entender o mundo social tal como é feito e transformado coletivamente pelos sujeitos.

15

WARM-UP

Based on an anthropology that pays attention to the constitutive role of experience and body movement in the construction of social reality, we will reflect about the process of work developed with a group of adult women of Bairro Villa 31, in Buenos Aires, using several body techniques (yoga, body expression, folklore, tango and dance composition). In the process, the participants modified, re-elaborated and/or reproduced habitual experiences and practices, mainly connected to class and gender structures that run through their daily lives. The workshops were (and still are) held at the warehouse of Asociación Civil por El Futuro de Nuestros Chicos do Bairro 31. The period covered here refers to the process that took place between October 2008 and June 2010. As a researcher, I was not only an observer, but also played several roles: coordinator, teacher, collaborator, student and also observer.

First of all, I will place myself “in axis” in order to handle the research’s theoretical assumptions. Within the field of anthropology, I base my work on a notion of subject as an active social agent, aware, reflexive and embodied and I strive to highlight the tension between creative praxis, reproduction of experiences and habitual practices. At the same time, I consider experience as being constitutive of subjects and society as a political option that allows us to understand the social world such as it is collectively created and transformed, without losing sight of power relationships.

15



Oficina de expressão corporal realizada no Bairro 31, tirada por uma das participantes. Buenos Aires, Argentina. Fotos: Lucrecia Greco, Monica Rodriguez / Body expression workshop at Bairro 31, taken by one of the participants. Buenos Aires, Argentina. Photos: Lucrecia Greco, Monica Rodriguez



dança.txt
Vol. 2—Nov 2010

O HÁBITO DA CRIAÇÃO. ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA DE TRABALHO CORPORAL COM MULHERES NO BAIRRO 31, BUENOS AIRES por Lucrecia Raquel Greco



16



dança.txt
Vol. 2—Nov 2010

THE HABIT OF CREATION. ANALYSIS OF AN EXPERIENCE OF BODY WORK DEVELOPED WITH WOMEN OF BAIRRO 31, IN BUENOS AIRES by Lucrecia Raquel Greco



16

Uma vez “em eixo”, ocuparei aqui uma “posição no espaço” apresentando o processo no qual pesquiso e executando o movimento de análise. Procurarei assinalar como as mulheres modificam e reproduzem práticas habituais ao participarem das oficinas. Já que o trabalho antropológico consiste neste caso em dar conta da conexão e interdependência entre as experiências corporais e o contexto sociocultural, me encontro atenta ao modo como gênero, classe social, idade, nacionalidade, classificações raciais e profissionais formam parte das vivências e da identidade das mulheres do grupo. No entanto, neste texto, me concentrarei na classe e no gênero, porque são as categorias que emergiram com maior clareza no campo, tanto através dos discursos como pela própria estrutura do grupo: todas as participantes das oficinas são mulheres que habitam um bairro marginalizado da cidade de Buenos Aires. A maioria é adulta com mais de 40 anos, mas também participam mulheres mais jovens, adolescentes e, ocasionalmente, algumas crianças (filhas, sobrinhas ou netas das mulheres). A maioria nasceu fora da cidade, seja na Argentina mesmo, ou na Bolívia, no Paraguai e no Peru.

A participação engajada nos processos em estudo não é instituída na academia como meio de conhecimento. Porém, nesta particular etnografia, foi “fazendo” com as mulheres que eu consegui conhecer mais, e foi conhecendo que conseguimos fazer coletivamente. Procurarei dar conta deste movimento de conhecimento no texto. Na mesma direção, é imprescindível destacar que, como

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

O HÁBITO DA CRIAÇÃO. ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA
DE TRABALHO CORPORAL COM MULHERES NO BAIRRO 31,
BUENOS AIRES por Lucrecia Raquel Greco

Once “in axis”, I will occupy a “position in space”, presenting the process I research and making an analysis movement. I intend to point out how the women modify and reproduce habitual practices during the workshops. Since the anthropological work consists in handling the connection and interdependency between body experiences and sociocultural context, I find myself paying attention to the way gender, social class, age, nationality, racial and professional classifications form part of the experiences and the identity of the women of the group. However, in this text, I will concentrate on social class and gender, because these were the categories that emerged more clearly in the field, through discourses as well as the very structure of the group: all of the workshop participants are women who live in a marginalized neighborhood in the city of Buenos Aires. Most of them are adults over 40 years old, but younger women, teenagers and occasionally some children (daughters, nieces or granddaughters of the women) also participated. Most of them were born outside the city, in Argentina or Bolivia, Paraguay and Peru.

The engaged participation in the studied processes is not established in the academy as means of knowledge. However, in this particular ethnography, I was able to learn more by “doing” with the women and by learning we were able to act collectively. I intend to tackle this knowledge movement in the text. In the same direction, it is indispensable to point out that, like every human product, this article “is embodied” thanks to the experience

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

THE HABIT OF CREATION. ANALYSIS OF AN EXPERIENCE
OF BODY WORK DEVELOPED WITH WOMEN OF BAIRRO 31,
IN BUENOS AIRES by Lucrecia Raquel Greco

todo produto humano, este artigo “se encarna” graças à experiência compartilhada com as pessoas que participam do espaço onde pesquiso. A todos, e especialmente às mulheres adultas do espaço, devo a possibilidade de “autoria”, contingência do sistema acadêmico vigente. As mulheres aqui citadas foram as que me permitiram pensar a partir da experiência compartilhada e foram elas também que me autorizaram a escrever sobre elas.

O EIXO. ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Alinhemos o eixo para iniciar o movimento. Considerar os processos corporais como produtos e produtores de realidade social implica tornar habituais concepções materialistas complexas e não dualistas do social e do sujeito. Como veremos, ao falar em “habitual” refiro-me a uma prática sedimentada que pode dar lugar a mudanças históricas consistentes, e não a um sentido não reflexivo da prática.

A enraizada concepção cartesiana do sujeito considera a “mente” como o lócus da ação e o Corpo como um objeto passivo, governado por aquela. A alternativa de materializar a mente e o sujeito ativo no espaço físico do cérebro também nos coloca numa concepção de corpo-objeto e reduz todas as interações humanas a processos químicos de neurônios (Crossley, 2001a; Atlan, 2003; Damasio, 2008). Contra essas concepções, nosso eixo será pensar e entender o corpo como a matéria básica para a existência das representações cerebrais.

shared with the people who participate in the space I research. I owe all of them, and specially the adult women, the possibility of authorship, a contingency of the current academic system. The women mentioned here were the ones who allowed me to reflect upon the shared experience and they also authorized me to write about them.

THE AXIS. THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS

We must align the axis in order to begin the movement. To consider the body processes as products and producers of social reality implies making complex materialistic and non-dualistic conceptions about society and the individual habitual. As we will see, when I talk about “habitual” I refer to a sedimented practice that can make way to consistent historical changes and not to a non-reflective meaning of the practice.

The deep-rooted Cartesian conception of the subject considers the “mind” as the locus of action and the body as a passive object, governed by the former. The alternative of materializing the mind and the active subject in the physical space of the brain also leads us to a conception of body-object and reduces all human interactions to chemical neural processes (Crossley, 2001; Atlan, 2003; Damasio, 2008). Against these conceptions, our axis will be to think about and understand the body as basic material for the existence of cerebral representations.

People (or “subjects”) are identical to their bodies, “embodied” and “conscious” social agents (Crossley, 2001,

17

17

As pessoas (ou “sujeitos”) são idênticas a seus corpos, agentes sociais “encarnados” e “conscientes” (Crossley, 2001a, p.3), e não sujeitos imateriais que governam corpos passivos. Estes corpos são a base existencial da cultura (Csordas, 1999, p.149), por isso o conhecimento do mundo social não pode ser buscado somente em textos e práticas, mas também nas “coisas tal como são experimentadas” (Jackson, 1996, p.20). As experiências — como sistema estruturado pela inter-relação entre cognição, volição e afeto (Turner, 1992, p.121) — estão sempre sócio-historicamente situadas, e, mesmo que nem sempre possam ser articuladas em termos linguísticos nem estejam “na consciência” (Damasio, 2008, p.277), elas são comunicáveis precisamente porque são intersubjetivamente construídas (Crossley, 1995; Martin Alcoff, 1999; Jackson, 1983, 1989, 1996). As experiências “pré-reflexivas” dadas através do corpo, em aparência individual, são produto de processos intersubjetivos, dado que as experiências subjetivas se produzem na interseção com as dos outros sujeitos.

Um “passo clássico” quando tentamos encarnar o conhecimento é assinalar o modo pelo qual o dualismo cartesiano tem escurecido a experiência vivencial dos sujeitos (Scheper-Hughes e Lock, 1987; Le Breton, 1995). No entanto, se reconhecemos que toda experiência, que forma de conhecer é ação corporal (Varela, 2005, p.22), podemos pensar que o dualismo cartesiano “encarnou” porque efetivamente dá conta de uma parte de nossa experiência histórica, na qual o corpo desaparece da

consciência ou aparece para ela como um objeto. O problema não seria o “dualismo”; o “erro filosófico” consiste em reduzir toda experiência a “reflexão intelectual” (Jackson, 1996, p.31). Por isso, considero que se deve entender a experiência mente-corpo na sua especificidade histórica, ao tempo que se deve recuperar para a produção do conhecimento social aquela parte da nossa experiência negada pelas tradições de pensamento e vivência ocidentais hegemônicas.

Para criar conhecimento sobre os sujeitos sociais sem se limitar aos discursos nem às experiências reflexivas recorrerei à distinção entre esquema e imagem corporal, tal como a concebem Gallagher (2005) e Crossley (2001b). As noções remetem a dois sistemas da experiência que estão sempre situados socio-historicamente, ao mesmo tempo em que são parte ativa da produção do mundo.

Os esquemas corporais são aqueles sistemas de capacidades sensorio-motoras que modelam o campo perceptual e funcionam sem necessidade de atenção consciente, nem articulação reflexiva. Trata-se de um saber corporal incorporado, um conhecimento prático, ancorado na perspectiva e na posição que o Corpo tem no mundo (Gallagher, 2005, p.25; Crossley, 2001b, p.102). Os esquemas são dinâmicos, incluindo elementos externos que podem ampliá-los ou reduzi-los. Por exemplo, as ferramentas de trabalho, os dispositivos de comunicação, os implantes corporais, outros sujeitos ou as crenças poderiam, em princípio, afetar os nossos

p.3) and not immaterial subjects governing passive bodies. These bodies are the existential foundation of culture (Csordas, 1999, p.149), hence the knowledge of the social world cannot be searched only in texts and practices, but also in the “things as they are experienced” (Jackson, 1996, p.20). The experiences — like a system structured by the interrelation between cognition, volition and affection (Turner, 2002, p.121) — are always socio-historically situated and, even if they cannot be articulated in linguistic terms and are not “in consciousness” (Damasio, 2008, p.277), they are communicable precisely because they are intersubjectively constructed (Crossley, 1995; Martin Alcoff, 1999; Jackson, 1983, 1989, 1996). The pre-reflexive experiences given by the body, in individual appearance, are products of intersubjective processes, since the subjective experiences are produced in the intersection with those of the other subjects.

A “classic step” in trying to embody knowledge is to point out the way through which the Cartesian dualism has darkened the living experiences of the subjects (Scheper-Hughes and Lock, 1987; Le Breton, 1995). However, if we acknowledge every experience and form of knowing are body actions (Varela, 2005, p.22), we can think the Cartesian dualism “embodied”, because it effectively encompasses a part of our historical experience, in which the body disappears from consciousness or appears before it as an object. The problem would not be the “dualism”, but the “philosophical mistake” consists in reducing every experience to “intellectual reflection”

(Jackson, 1996, p.31). Therefore, I consider we must understand the mind-body experience in its historical specificities, while reinstating in knowledge production that part of our experience denied by thought traditions and hegemonic Western experiences.

In order to create knowledge about social subjects without being limited to discourses or reflexive experiences, I will resort to the distinction between body scheme and body image, such as Gallagher (2005) and Crossley (2001b) conceive it. The notions refer to two systems of experience that are always sociohistorically situated, at the same time they are an active part in the production of the world.

Body schemes are the systems of sensorimotor abilities that shape the perceptual field and work with no need for conscious attention or reflexive articulation. It is about incorporated body knowledge, a practical knowledge anchored on the perspective and the position the body occupies in the world (Gallagher, 2005, p.25; Crossley, 2001, p.102). The schemes are dynamic, including external elements that can expand or reduce them. For instance, the work tools, the communication devices, the body implants, other subjects or beliefs could, in principle, affect our body schemes. The body image is a system that connects with the perceptions, attitudes and beliefs the subject elaborates about his own body and his own movement. (Gallagher, 2005, p.24). The body image does not work as a third person, but as the image people have of themselves and assign to themselves. (Gallagher, 2005,

esquemas corporais. A imagem corporal é um sistema que, interagindo com o esquema, se liga às percepções, atitudes e crenças que o sujeito elabora acerca do próprio corpo e do seu movimento (Gallagher, 2005, p.24). A imagem corporal não funciona como terceira pessoa, mas como imagem que a pessoa tem de si mesma e atribui a si mesma (Gallagher, 2005, p.29). A imagem costuma atender a uma parte do corpo à qual levamos a nossa atenção, e muitas vezes ela se torna consciente.

Os sujeitos, sempre encarnados, são os que, por meio de diversos sistemas de comunicação públicos, ativam e constroem o esquema e a imagem. Dado que não existem forças imateriais que governam o mundo físico, nem mentes que governam corpos, também não podemos postular a existência de forças sociais incorpóreas que se impõem sobre indivíduos passivos. Para os estudos sociais enfocados na corporalidade, a noção de sujeitos ativos, idênticos a seus corpos, implica pensar o mundo social como produto da atividade dos mesmos.

Por um lado, a experiência se estrutura através de hábitos compartilhados, porém, mesmo existindo condições que moldam a ação, a experiência destas condições não está nunca completamente pré-condicionada (Jackson, 1989, p.10). Na sua experiência prática, os sujeitos podem até produzir *habitus* reflexivos, como os que tendem a proliferar nas sociedades contemporâneas (Crossley, 2001b, p.114).

idança.txt
Vol. 2–Nov 2010

O HÁBITO DA CRIAÇÃO. ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA
DE TRABALHO CORPORAL COM MULHERES NO BAIRRO 31,
BUENOS AIRES por Lucrecia Raquel Greco

19

p.29). The image usually considers a part of the body to which we draw our attention and it often becomes aware.

The subjects, always embodied, are those who activate and construct the scheme and the image through several public communication systems. Since there are no material forces that govern the physical world, nor minds that govern bodies, we also cannot postulate the existence of incorporeal social forces that impose on passive individuals. For social studies focused on corporality, the notion of active subjects, identical to their bodies, implies thinking the social world as a product of their activities.

On the other hand, the experience structures itself through shared habits. However, even if there are preconditions that shape action, the experience of these preconditions is never completely pre-conditioned (Jackson, 1989, p.10). In their practical experience, the subjects can even produce reflexive *habitus*, like those that tend to proliferate in contemporary societies (Crossley, 2001b, p.114).

For me, the value of thinking about habits is that we can deal with “sedimented” historical experiences that remain latent, even if they are forgotten in the realm of quotidian consciousness. In this axis, I can see that the action capacity (agency) of people do not consist only in conscious practice. The action possibilities are not analyzed in terms of total contingency or determination: “... freedom does not destroy our situation, but rather engages in it...” (Merleau-Ponty, 1985, p.40).

idança.txt
Vol. 2–Nov 2010

THE HABIT OF CREATION. ANALYSIS OF AN EXPERIENCE
OF BODY WORK DEVELOPED WITH WOMEN OF BAIRRO 31,
IN BUENOS AIRES by Lucrecia Raquel Greco

19

O valor de pensar em hábitos, para mim, é que assim podemos dar conta de experiências históricas “sedimentadas” que permanecem de modo latente, mesmo que sejam esquecidas no âmbito da consciência cotidiana. Neste eixo posso perceber que a capacidade de ação (a agência) das pessoas não consiste apenas em prática consciente. As possibilidades de ação não são analisadas em termos de contingência ou determinação totais: “...a liberdade não destrói a nossa situação, mas nos engaja nela...” (Merleau-Ponty, 1985, p.40).

A agência é situada, por isso o exercício de uma “liberdade” capaz de produzir realmente uma mudança não consiste na realização de um acontecimento, um evento isolado, mas em práticas que “sedimentem”, práticas que possam se tornar habituais (Crossley, 2001b, p.114).

Algumas dessas práticas e experiências habituais já sedimentadas se ligam, no caso que estamos trabalhando, às experiências de gênero e classe. O gênero se refere à construção coletiva e histórica que se impõe sobre corpos sexualmente específicos, vividos, representados e utilizados de formas particulares em diversos contextos histórico-culturais (Grosz, 2000, p.75). Os corpos não são objetos que recebem passivamente esta imposição, são também agentes dos processos que produzem gênero. Este se atualiza constantemente nas práticas, como “...repetição e ritual que consegue seu efeito mediante sua naturalização no contexto de um corpo, entendido, até certo ponto, como uma duração temporal amparada culturalmente...” (Butler, 2001, p.15).

The agency is situated, hence the exercise of “freedom” really able to produce a change does not consist in the realization of an event, an isolated event, but rather in practices that “sediment”, practices that can become habitual (Crossley, 2001b, p.114).

Some of these already sedimented habitual practices and experiences are connected, in the case we are working with, to gender and class experiences. Gender refers to the collective and historical construction that imposes on sexually specific bodies, experienced, represented and used in particular ways in different historic-cultural contexts (Grosz, 2000, p.75). Bodies are not objects that passively accept this imposition. They are also agents in the processes that produce gender. It is constantly updating itself in the practices, like “...repetition and ritual that achieve effect by its naturalization in the context of a body, understood, to a certain extent, as a culturally supported temporal duration ...” (Butler, 1999, p.15).

This “performativeness” of gender is similar to the notion of habit in Jacques Derrida’s work (Butler, 1999), through which it is possible to think about generalization processes as a constitutive part of the *habitus*. We consider “class” to be an economical and cultural formation which, in the mark of a given mode of production, manifests itself and also produces in experience, in the cognitive categories and in the awareness subjects have of their situation (Thompson, 1992, p.82). It is not a static classification of subjects according to the access to ownership of modes of production, neither does it operate

Esta “performatividade” do gênero se assemelha à noção de hábito na obra de Pierre Bourdieu (Butler, 2001), pela qual podem-se pensar também os processos de generalização como parte constitutiva dos *habitus*. A respeito de “classe”, a consideramos uma formação econômica e cultural que, no marco de um determinado modo de produção, se manifesta e produz também na experiência, nas categorias cognitivas e na consciência que os sujeitos têm da situação (Thompson, 1992, p.82). Ela não é uma classificação estática dos sujeitos de acordo com o acesso à propriedade dos meios de produção, nem opera somente quando os sujeitos têm consciência dela. A classe unificaria os sujeitos a partir de experiências, práticas, possibilidades e restrições semelhantes em um dado momento. Ser mulher, uma trabalhadora doméstica, ou uma imigrante pobre não implica necessariamente se reconhecer como tal, mas implica, sim, um conjunto de experiências práticas compartilhadas com outras mulheres, empregadas domésticas e imigrantes. Como veremos nesta análise, a maioria das mulheres compartilha várias destas experiências, mas não foram estas que, em um nível explícito, convocaram como grupo. Porém, acreditamos que estas experiências prévias estariam alimentando o funcionamento das oficinas e as transformações subjetivas das mulheres.

A POSIÇÃO NO ESPAÇO; O PROCESSO

Já no eixo, entraremos no espaço para apresentar a experiência das oficinas de trabalho corporal e, detendo

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

O HÁBITO DA CRIAÇÃO. ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA
DE TRABALHO CORPORAL COM MULHERES NO BAIRRO 31,
BUENOS AIRES por Lucrecia Raquel Greco

20

only when subjects are aware of it. Class unites the subjects through similar experiences, practices, possibilities and restrictions at a given moment. Being a woman, a domestic worker or a poor immigrant does not necessarily imply recognizing oneself as such, but it does imply a group of practical experiences shared with other women, domestic workers and immigrants. As we will see in this analysis, most of the women share many of these experiences, but these were not the ones they summoned as a group. However, we believe that these previous experiences were feeding the workshops and the subjective transformation of the women.

THE POSITION IN SPACE

Once in the axis, we will get into space in order to present the experience of the body work workshops, sporadically pausing movement and making stops to analyze it.

In October 2008, I found myself looking for a place to explore the relationship between popular sectors and the practice of popular dances in social projects. Thus, I started to attend workshops of tap dancing, folkloric dances and music (specially *malambo*, *gato* e *chacarera*) a folklore dancer and musician was creating along with some partners in different places of Bairro 31. The workshop call-for-entries was open to everybody, but most of the regular participants were children. However, mothers, grandmothers, relatives and friends who accompanied the children also became part of the workshops over the year

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

THE HABIT OF CREATION. ANALYSIS OF AN EXPERIENCE
OF BODY WORK DEVELOPED WITH WOMEN OF BAIRRO 31,
IN BUENOS AIRES by Lucrecia Raquel Greco

20

esporadicamente o movimento, realizaremos os “stops” da análise.

Em outubro de 2008, encontrava-me buscando um espaço para explorar a relação entre setores populares e a prática de danças populares em projetos sociais. Assim, comecei a frequentar oficinas de sapateado, danças e música folclóricas (especialmente *malambo*, *gato* e *chacarera*) que um bailarino e musicista de folclore estava criando junto com alguns companheiros em diversos pontos do bairro 31. A convocatória para as oficinas era aberta a todo o público, mas a maior parte dos participantes regulares era criança. Porém, também mães, avós, parentes e amigas que acompanhavam as crianças se incorporaram às oficinas ao longo de 2009. Como a minha, a posição delas era ambígua, pois parte da classe dançava e outra conversava ou cuidava das crianças. Como não éramos muitas adultas, geralmente quando eu, como colaboradora mulher e não residente no bairro, participava dançando, as mulheres também se atreviam a dançar.

A partir da experiência de folclore se agregaram no bairro oficinas de capoeira com crianças, tango com adultos, um espaço de ioga-expressão corporal e um projeto de criação e composição em dança com mulheres. Com exceção do espaço de tango e ioga, as oficinas continuam existindo no bairro sem nenhum tipo de subsídio, apenas com o esforço de todos os participantes. A única oficina que recebeu financiamento parcial foi a de composição em dança, para a qual a Cultura Senda, uma

of 2009. Just like my own, their situation was ambiguous, since part of the class danced and the other talked or took care of the children. Since there weren't many adults, usually when I, as a female collaborator and not a resident of the neighborhood, participated by dancing, the women also dared to dance.

After the experience with folklore, workshops of capoeira with children and tango with adults, a space for yoga-body expression and a dance and creation composition project with women were also brought to the neighborhood. Except for the tango and yoga space, the workshops continued in the neighborhood without any kind of subsidy, counting only on the efforts of the participants. The only workshop that did receive partial funding was the dance composition one. Independent NGO Cultura Senda obtained a reduced budget for the artist's payment, in association with Red Sudamericana de Danza, Lazos project, Agencia Española de Cooperación and an art and social inclusion program of the Government of the City of Buenos Aires.¹

The yoga-expression workshop with women was gestated in 2009, when I was participating in the folklore workshops as a collaborator-anthropologist. Along with a group of women who were participating, we decided to create a space for body training and expression to

¹ The artists explicitly oppose the current government, but given the great interest in developing the project En Movimiento (In Movement), and due to the context of professional precarity of the artistic area nationally, in association with the program Arte com Todos (Art with everybody) the option was made to count on minimal resources and develop the experimentation workshop.

ONG independente, conseguiu um orçamento mínimo para os salários das artistas, em associação com a Red Sudamericana de Danza, o projeto Lazos, a Agência de Cooperação Espanhola e uma dependência de arte e inclusão do Gobierno de la Ciudad de BA¹.

A oficina de ioga-expressão com mulheres se gestou em meados de 2009, quando, participando da oficina de folclore como colaboradora-antropóloga, decidimos, com um grupo de mulheres, criar um espaço de treino e expressão corporal para um melhor aproveitamento das aulas de folclore. O grupo se estruturou quando Mónica, uma das mães que estava começando a dançar, convidou algumas amigas para ir ao espaço. Todas elas integram o grupo ALCO, da Fundación Cormillot, uma “instituição de autoajuda que dá apoio a pessoas com obesidade”. Elas comentavam que “*não tinham graça*” para dançar, ou que careciam de alongamento, agilidade etc. Durante as aulas, me consultavam a respeito dos passos (eu, que pouco sei de folclore). Assim, a proposta de encontro nasceu devido a algumas inquietações das mulheres participantes a respeito da dança, assim como da minha vontade de trabalhar no bairro.

Vamos “congelar” um pouco o movimento para a análise. Uma primeira consideração que podemos fazer é sobre a autopercepção das mulheres em relação à sua

¹ As artistas se opõem explicitamente ao atual governo, mas diante do grande interesse em desenvolver o projeto En Movimiento, e devido ao contexto de precariedade profissional na área artística em nível nacional, a associação com o Programa de Arte com Todos foi uma opção para contar com um mínimo de recursos e desenvolver a oficina de experimentação.

better take advantage of the folklore classes. The group was formed when Mónica, one of the mothers who were starting to dance, invited some friends to come to the space. All of them were members of ALCO group, of Fundación Cormillot, a “self-help institution that supports obese people”. They said they “had no grace” to dance, or that they needed flexibility, agility etc. During the classes they would consult me about the steps (I know very little about folklore). So the proposal of the encounter was born out of the restlessness of the participating women regarding dance, as well as my own desire to work in the neighborhood.

Let’s “freeze” the movement a little to analyze it. The first consideration we can make is about the self-perception of the women regarding their “experience of pre-conditions” (Jackson, 1989) in a class society with a binary gender model. As Bourdieu (1986, p.184–186) points out, in terms of class, there is an unequal distribution of body properties among social classes: the distance between the real and the legitimate body (a product of class struggle) is present in the elaboration of subjective representations of one’s own body and in the representation of the subject by the others. These “representations” are embodied in practice and experience.

The women experienced a need for “agility” and “grace” because of their background when they compared themselves to me, a younger middle-class woman with some free time to have dance classes. These experiences unify scheme and image, since the perception of

“experiência das pré-condições” (Jackson, 1989) numa sociedade de classes modelo binário de gênero. No que se refere à classe, existe, como aponta Bourdieu (1986, p.184–186), uma desigual distribuição de propriedades corporais entre as classes sociais: a distância entre corpo real e legítimo (produto da luta entre classes) está presente na elaboração da representação subjetiva do próprio corpo e na representação do sujeito por parte dos outros. Estas “representações” se encarnam na prática e na experiência.

As mulheres experimentavam, assim, uma carência de “agilidade” e “graça” por causa da sua história, se comparadas comigo, mulher mais jovem, de classe média, com algum tempo livre para tomar aulas de dança. Estas experiências unificam esquema e imagem, dado que a percepção da distância com o corpo legítimo reproduz também a dificuldade para lograr o movimento e o tom do corpo desejado. Mesmo assim, nem todas as experiências das mulheres entram neste modelo. De fato, outras mulheres, mais novas e que não pertencem ao grupo ALCO, tinham participado de grupos de danças folclóricas argentinas e bolivianas e discutiam com o professor acerca dos estilos e modos de praticá-las. Assim, a experiência de classe pôde operar negativamente no caso das mulheres que dançavam pela primeira vez, mulheres que não tinham tido a possibilidade de dedicar um espaço de suas vidas para o treino corporal e que se identificavam com um grupo de ajuda de obesidade. Já a experiência de participação em grupos de

the distance from the legitimate body also reproduces the difficulty to obtain the desired movement and body tone. Even so, not all of the experiences of the women fit into this model. In fact, other women, younger ones who weren’t part of the ALCO group, had participated in Bolivian and Argentinean folkloric dance groups and discussed the styles and the way to practice them with the teacher. Thus, the experience of class had a negative effect on the women who were dancing for the first time, women who hadn’t had the opportunity to dedicate time for body training and identified with the obesity support group. On the other hand, the experience of having participated in popular dance groups, also connected to an experience of class, had a positive effect on some women, since they could relate to the teacher in equal conditions, stressing their own knowledge of the techniques.

Regarding the “pre-condition” attached to the hegemonic binary structure of gender (Butler, 2001), there is an urban requirement for female beauty — which operates in connection with thinness, delicacy, fragility — before which the ALCO women also acknowledged a gap between their real body and the legitimate body, perceiving themselves as “fat”, “heavy”, “graceless”. This habitual experience was deconstructed in some specific situations of the folklore workshops, when the teacher pointed out the daily accomplishments or in the public presentation, when the women assumed the place of exposure and were concerned the dance should “be beautiful”.

danças populares, também ligada a uma experiência de classe, funcionava positivamente para algumas mulheres, que podiam se posicionar em relação de igualdade com o professor, ressaltando seu próprio conhecimento das técnicas.

No que se refere à “pré-condição” ligada à hegemônica estruturação binária dos gêneros (Butler, 2001), existe um imperativo urbano de beleza feminina — que opera aqui ligado a magreza, delicadeza, fragilidade — perante o qual as mulheres da ALCO também reconheciam uma brecha entre seu corpo real e o legítimo, percebendo-se como “gordas”, “pesadas”, “sem graça”. Esta experiência habitual se desfez em algumas instâncias específicas das oficinas de folclore, quando o docente assinalava os sucessos cotidianos, ou nas apresentações públicas, onde as mulheres assumiam o lugar de exposição e se preocupavam com que a dança “fosse bonita”.

Retomando a “dança” do processo, a oficina de folclore, frequentada sobretudo por crianças, não foi um espaço do qual as mulheres se apropriaram. Em setembro de 2009 iniciamos a oficina de trabalho corporal que tínhamos pensado. Começamos graças à chegada de Luna de la Cruz, uma companheira antropóloga e dançarina *salteña* que, de passagem por Buenos Aires, coordenou comigo os primeiros encontros, desde as nossas experiências em ioga, *contact*, *butoh* e algumas outras disciplinas. Com Luna decidimos trabalhar exercícios ligados a peso, centro, comunicação com o parceiro e improvisação livre. Chamamos a oficina de “expressão corporal”,

esclarecendo que haveria elementos de ioga, alongamento e improvisação.

As integrantes mais estáveis foram Silvia, María, Rosemery, Susana e Mónica, do grupo ALCO e com idades entre 40 e 50 anos, assim como Gabriela e Verónica, de 19 anos, filhas de Mónica e María, respectivamente. Circulavam ocasionalmente pela oficina aproximadamente 15 mulheres amigas do grupo ALCO e outras que apareciam sobretudo por questões de saúde. Já que o grupo ALCO era dominante, ao longo dos encontros as mulheres referiam-se frequentemente a problemas de “sobrepeso”, “alimentação saudável”, exercício físico, “sedentarismo”, “obesidade”. Este grupo conhecia as dinâmicas de conversa em roda que Luna e eu propúnhamos e tinha algumas expectativas claras acerca da oficina: esta “libreria” sua “expressão”, as “descarregaria” ou as “relaxaria”. Considero que estas expectativas se ligavam provavelmente à dinâmica de “autoajuda” da ALCO e aos diversos espaços dos quais elas participavam: igrejas, movimentos sociais, jantares etc. Estas expectativas ou crenças são fenômenos reais que, na oficina, se encarnaram e organizaram grande parte do processo, pois as mulheres estavam enquadrando a situação a partir delas.

No primeiro encontro, trabalhamos alongamentos e exercícios de ioga e dança contemporânea, passando pela coluna e os pés (assinalando a quantidade de vértebras que existem na coluna e de ossos nos pés). Logo, a partir de uma proposta mais expressiva, realizamos

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

O HÁBITO DA CRIAÇÃO. ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA
DE TRABALHO CORPORAL COM MULHERES NO BAIRRO 31,
BUENOS AIRES por Lucrecia Raquel Greco

22

Returning to the “dance” of the process, the women didn’t occupy the space of the folklore workshop, which was attended mostly by children. On September 2009 we began the body work workshop we had thought about. We started thanks to the arrival of Luna de la Cruz, a fellow anthropologist and *salteña* dancer who coordinated the first encounters with me, based on our experience with yoga, *contact*, *butoh* and some other disciplines. We decided with Luna to work with exercises related to weight, center, communication with the partner and free improvisation. We named the workshop “body expression”, making clear there would be elements of yoga, stretching and improvisation.

The most regular participants were Silvia, María, Rosemery, Susana and Mónica, from the ALCO group, with ages ranging from 40 to 50 years, and 19-year-old Gabriela and Verónica, daughters of Mónica and María, respectively. About 15 women attended the workshop occasionally. Some were friends of the ALCO group and others showed up mainly for health-related reasons. Since the ALCO group dominated, throughout the encounters the women often talked about issues of “overweight”, “healthy food”, physical activities, “sedentarism”, “obesity”. They were familiar with the group conversation dynamics Luna I proposed and they had some clear expectations about the workshop: it would “liberate” their “expression”, it would make them “unload” or “relax”. I consider these expectations were probably connected to ALCO’s “self-help” dynamics and

to the several spaces they participated in: churches, social movements, dinners etc. These expectations are real phenomena that were embodied in the workshop and organized a big part of the process, since the women were framing the situation based on them.

In the first meeting, we worked with stretching and yoga exercises and contemporary dance, going over the spine and the feet (pointing out the amount of vertebrae in the spine and bones on the feet). Later, with a more expressive proposal, we made exercises to acknowledge the bones and articulations, freely touching different parts of the body, seeking the shape of the bones and their mobility. Finally, we had a relaxation on the ground, recognizing support points. During the exercises, the women concentrated on their bodies, but they also talked about some sensations or made jokes about the difficulty of the exercises.

In the final conversation, Rose, who practices aerobics, identified some yoga exercises as stretching and said she preferred more dynamic exercises. Silvia, on the contrary, said she liked the exercises more than aerobic “gymnastics” and she preferred this activity to the fabric workshop (taught in the same space), since it makes her “gain weight”, because she spent so much time sitting down. She said she found out in the joints exploration exercises that she could do things she “didn’t imagine”. She also compared the workshop with the “body expression” classes, in which they talked about the “invisible threads” and “following someone who wasn’t there”.

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

THE HABIT OF CREATION. ANALYSIS OF AN EXPERIENCE
OF BODY WORK DEVELOPED WITH WOMEN OF BAIRRO 31,
IN BUENOS AIRES by Lucrecia Raquel Greco

22

exercícios de reconhecimento de ossos e articulações, tocando livremente diversas partes do corpo, buscando a forma dos ossos e sua mobilidade. Finalmente, realizamos um relaxamento no chão, reconhecendo os pontos de apoio. Durante os exercícios, as mulheres se concentravam nos seus corpos, mas também comentavam algumas sensações ou realizavam brincadeiras a respeito da dificuldade dos exercícios.

Na roda final de comentários, Rose, que pratica aeróbica, identificou alguns exercícios de ioga como *stretching* e comentou que preferia os exercícios mais dinâmicos. Silvia, ao contrário, disse que gostava mais dos exercícios do que da “ginástica” aeróbica, e que preferia esta atividade à oficina de tecido (ministrada no mesmo espaço), pois nesta ela “engorda muito”, já que fica “muito tempo sentada”. Comentou que, com a exploração articular, descobriu que podia fazer coisas que “não imaginava”. Também comparou a oficina com as classes de “expressão corporal” nas quais falavam dos “fios invisíveis” e de “seguir alguém que não estava lá”. Ela tinha tomado essas aulas fora do bairro, por conselho do seu kinesiólogo e graças a isso tinha “mudado a sua forma de caminhar, que lhe fazia mal” (mostrou corporalmente sua forma anterior, encurvada, contrastando com sua atual posição, erguida). Esclareceu-nos que adorava essas aulas e que as deixou por não poder pagá-las. María disse que nunca tinha prestado atenção aos pés desse modo, que não sabia “que o osso tinha tantas formas, nem quais partes do corpo se apoiavam e quais não”.

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

O HÁBITO DA CRIAÇÃO. ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA
DE TRABALHO CORPORAL COM MULHERES NO BAIRRO 31,
BUENOS AIRES por Lucrecia Raquel Greco

23

She had attended these classes outside the neighborhood, following the advice of her kinesiologist and thanks to them, she had “changed her way of walking, which was hurting her” (she showed her previous hunched walk, which contrasted with her current upright one). She made clear she loved those classes and only left because she couldn’t afford them. María said she had never paid that kind of attention to her feet and she didn’t know “bones had so many shapes or which parts of the body were supported and which weren’t”. Mónica observed she is “heavy” and lacks “agility” to carry out the exercises and sit on the floor. Many agreed they could “blank out their minds” and “forget about everything” during the meetings.

Once again freezing the movement, in that moment of the process we can notice some women elaborated an image of themselves as being heavy and obese and made sense of their practices regarding this perception-experience. Rose practiced aerobics to remain fit, Silvia rethought about her way of walking and considered which “non-sedentary” activities she could take on. Mónica felt she had limitations to do exercises because of her weight. The images they elaborated of themselves were generated by her own experiences and structured part of the body work experience. However, it also opened way to new experiences, able to generate new schemes: María discovered new movement possibilities, Silvia gave in to “expression” again and all of them created a new experience of rupture with daily life.

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

THE HABIT OF CREATION. ANALYSIS OF AN EXPERIENCE
OF BODY WORK DEVELOPED WITH WOMEN OF BAIRRO 31,
IN BUENOS AIRES by Lucrecia Raquel Greco

23

Mónica observou que é “pesada” e que falta “agilidade” para realizar os exercícios e sentar se no chão. Muitas concordaram que conseguiram colocar “a mente em branco”, “que se esqueceram de tudo” durante o encontro.

Congelando o movimento mais uma vez, pode-se ver que algumas mulheres elaboravam nesse momento do processo uma imagem de si mesmas como pesadas e obesas, e davam sentido a suas práticas em relação a essa percepção-experiência. Rose praticava aeróbica para se manter magra, Silvia repensava seu modo de caminhar e considerava quais atividades “não sedentárias” poderia realizar. Mónica sentia que tinha limites para fazer os exercícios por causa do seu peso. As imagens que elaboravam de si mesmas, geradas pelas próprias experiências, estruturavam parte da experiência de trabalho corporal. No entanto, este também abriu novas experiências, suscetíveis de gerar novos esquemas: María descobriu novas possibilidades de mobilidade, Silvia se entregou de novo à “expressão” e todas criaram uma experiência de corte com o cotidiano.

O primeiro encontro inaugurou uma nova relação entre Luna, as participantes e eu. Decidimos coletivamente que o espaço seria de mulheres. As participantes se propuseram a cuidar da oficina em termos de assistência e organização (por exemplo, para o segundo encontro elas tinham conseguido, sem que Luna nem eu pedíssemos, tapetes para trabalhar no chão). Uma das mulheres, que conhecíamos e que até então se mantinha

The first meeting introduced a new relationship between Luna, the participants and me. We collectively decided the space would belong to the women. The participants offered to take care of the workshop in terms of helping and organizing (for instance, for the second meeting they had arranged rugs for work on the ground, without Luna or me asking for it). One of the women, whom we knew and had kept to herself, started to tell me about her problems with her (alcoholic and violent) husband that week. This change in attitude accounts for the active body intelligence, besides the trust I inspired after being in the neighborhood for over a year; the connection created by the body work, with direct contact and mutual observation and listening, was the final impulse for her and for the other women to open up.

In the following meetings, we started working in pairs, massaging, touching and moving each other’s body. On the first time we worked in pairs, the woman who had told me about her husband wanted to leave halfway through the exercise. Since the proposal was to keep their eyes closed, she said she felt “many hands” and the touch and the music (a slightly dissonant contemporary music) gave her the feeling of “being chased in the forest”. We suggested they kept their eyes opened and had a feeling of communication rather than invasion. She managed to continue, but was a little uncomfortable. In the final conversation, faced with the positive comments from her peers (who enjoyed the exercise), she explained her feelings, saying the exercise “scared” her because it was

reservada comigo, começou a me relatar seus problemas com o marido (alcoólico e violento) nessa semana. Esta mudança de atitude dá conta da ativa inteligência corporal, pois, além da confiança gerada por mim pela permanência de mais de um ano no bairro, a conexão do trabalho corporal, com contato direto, observação e escuta mútua, foi o impulso final para esta abertura por parte dela e de outras mulheres.

Nos encontros seguintes, começamos a trabalhar em pares, massageando, apalpando, movendo o corpo do outro. Na primeira vez em que trabalhamos a dois, a mulher que me contou seus problemas com o marido quis deixar o exercício na metade. Como a proposta era ficar de olhos fechados, ela disse que sentia “muitas mãos”, que o tato e a música (uma música contemporânea um pouco dissonante) lhe davam a sensação de “estar na floresta, perseguida”. Propusemos continuar de olhos abertos e sentir que não era uma sensação de invasão, mas de comunicação. Ela conseguiu continuar, mas um pouco incomodada. Na roda final, diante dos comentários positivos de suas companheiras (que gostaram do exercício), ela matizou sua sensação, dizendo que o exercício “assustava” porque esse tipo de toque era “novo para ela”. Ao longo dos encontros ela tem tolerado melhor os contatos. Neste sentido, a experiência do contato artístico-terapêutico poderia ser pensada como um apoio para modificar o esquema corporal no qual ela associava contato a violência.

idança.txt
Vol. 2–Nov 2010

O HÁBITO DA CRIAÇÃO. ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA
DE TRABALHO CORPORAL COM MULHERES NO BAIRRO 31,
BUENOS AIRES por Lucrecia Raquel Greco

24

“new to her”. Over the meeting, she began to handle the contacts better. In this sense, the experience of artistic therapeutic contact could be thought as a support to change the body scheme in which she associated contact with violence.

Throughout the meetings, the women repeated the space made them forget “their things” and relax, making them “imagine”. For instance, Silvia compared all of the work with yoga, telling us she “read the iamas and what they said in theory, I see in our practice”. They said the work made them physically tired, which they valued as a contribution to their health. It’s possible to think the women came to the workshops because of their physical health, or their concern for their figure. But, different from other body workshops in the neighborhood, our space was also focused on the creative possibilities of the body. That’s why the women started to consider the space as their own, a place where they could “do things they didn’t even imagine they could” (Silvia). The reiteration of the practice effectively created a new space that expanded the image and the scheme of their own bodies. The restored and repeated practice (performance) originated reflexive processes, in which the subjects “revealed themselves” (Turner, 1992, p.18) and their possibilities.

These other uses of the workshop as a space of their own (because, as they pointed out, “men have their space in soccer”) displayed more conflicting aspects regarding gender and what the women could and could not do, since it’s usually the husband who decides if they can or

idança.txt
Vol. 2–Nov 2010

THE HABIT OF CREATION. ANALYSIS OF AN EXPERIENCE
OF BODY WORK DEVELOPED WITH WOMEN OF BAIRRO 31,
IN BUENOS AIRES by Lucrecia Raquel Greco

24

Ao longo dos encontros, as mulheres repetiram que o espaço fazia com que elas esquecessem “suas coisas” e relaxassem, levando-as a “imaginar”. Por exemplo, Silvia comparou todo o trabalho com a ioga, contando-nos que “leu os iamas, e que o que eles dizem em teoria, eu vejo na nossa prática”. Comentaram que o trabalho as cansava fisicamente, pelo qual o valorizavam como contribuição à saúde. Pode-se pensar que as mulheres se aproximaram das oficinas por causa da saúde física, ou do cuidado com a figura, como se viu. Mas, diferentemente de outras oficinas de trabalho corporal no bairro, nosso espaço estava focado também nas possibilidades criativas do corpo. Por isso as mulheres passaram a considerar o espaço como se fosse delas, ou seja, um local onde podiam “fazer coisas que nem se imagina que se pode fazer” (Silvia). A reiteração da prática criou efetivamente um espaço novo que ampliava a imagem e o esquema do próprio corpo. A prática restaurada e repetida (performance) originou processos de reflexividade, onde as sujeitas se “revelaram a si mesmas” (Turner, 1992, p.18) e as suas possibilidades.

Estes outros usos da oficina como espaço próprio de mulheres (porque, como elas assinalavam, os “homens têm seu espaço no futebol”) apresentam aspectos mais conflituosos, ligados ao gênero, ao que as mulheres podem ou não fazer, pois geralmente são os maridos que decidem se elas podem ou não ter “tempo livre para elas” (Rose). As mulheres adultas casadas que se acercam pedem licença aos maridos para utilizar o tempo

can’t have “free time for themselves” (Rose). The adult married women ask their husbands for permission to take time to attend the workshop, or they lie, since the husbands often forbid them, as they consider it a “waste of time” or they are “jealous, sexist, afraid of the presence of other men” in the case of tango. The husbands usually make decisions regarding the women’s time, but they constantly create and protect their own spaces of action.

Based on the active “corporal tone” of the women, our analysis will move through her bodies. The women created a relatively innovative experience, in which a part of the reality of the body that was kept distant from their attention field started to become more present (Scheper-Hughes and Lock, 1987; Le Breton, 1995; Jackson, 1996). They adopted several of the exercises in their daily life and have incorporated the proposal of considering daily movements as dance. Thus, because of the “creative” movement, the discourse (in which we emphasized that everybody could move expressively) and the organization of the practices (we all participated of the organization and diffusion of the space), the women (including me) changed their body schemes and images, transforming little by little the reality that removes the body from daily experience. The women of the neighborhood corporally participate in a new space, playing a new role and they are able to make movements they couldn’t before (balance, stretching, sitting on the floor, exploring the movement of joints). On the other hand, the very body

para ir à oficina, ou mentem, pois em muitas ocasiões os maridos as proibem de utilizar seu tempo desse jeito, pois consideram uma “perda de tempo”, ou, especialmente no caso do tango, têm “ciúmes, machismo, temor à presença de outros homens”. Os maridos costumam tomar as decisões sobre o tempo das mulheres, mas as mulheres constantemente criam e protegem espaços próprios de ação.

A partir deste “tom corporal” ativo das mulheres, vamos nos mover pelos corpos. As mulheres foram criando uma experiência relativamente inovadora, onde uma parte da realidade do corpo, que se mantinha diariamente fora do campo de sua atenção, começou a ficar mais presente (Scheper-Hughes e Lock, 1987; Le Breton, 1995; Jackson, 1996). Elas adotaram vários dos exercícios realizados em classe em seu cotidiano e têm incorporado a proposta de considerar o movimento cotidiano como dança. Assim, tanto por causa do movimento “criativo”, como pelos discursos (em que se enfatiza que todos podemos nos mover expressivamente), e por causa da organização da prática (todas participamos da organização e da difusão do espaço), as mulheres (inclusive eu) modificaram seus esquemas e imagens corporais, transformando aos poucos a realidade que ausenta o corpo da experiência cotidiana. As mulheres do bairro participam corporalmente em um novo espaço exercendo um outro papel, e conseguem realizar movimentos que antes não faziam (equilíbrios, alongamentos, sentar no chão, explorar o movimento articular). Por outro lado, a

idança.txt
Vol. 2–Nov 2010

O HÁBITO DA CRIAÇÃO. ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA
DE TRABALHO CORPORAL COM MULHERES NO BAIRRO 31,
BUENOS AIRES por Lucrecia Raquel Greco

image as “heavy, graceless, tired” women limited the movement possibilities in the first encounters (Gallagher, 2005, p.25–26). This image was a precondition that resulted in refusal to try certain movements, or a frustration previous to the attempt. This kind of situation has become less frequent as we carried out the work.

Even if something qualitatively new can take place on the level of proprioceptive body experience, we must take into account that the possibility of reaching these changes is inserted in a specific historical context, in which numerous workshops are organized in the neighborhood, in a world where “reflexive” body techniques proliferate. The more reflexive corporality (Crossley, 2001b) is a product both of body practice and of the “social/political” project that supports it (Greco, 2009), which works towards the women’s self-management and the defense of a space for body expression where the cognitive and creative power of the body experience is highlighted.

EYES THAT SEE, BODIES THAT FEEL

Shortly after we began the workshops, our group received an invitation from a dance group, friends of Luna, to watch the last presentation of their work in a theater in the city center (Centro Cultural de la Cooperación). The piece was entitled *El borde silencioso de las cosas*, the director was Lucia Russo and Carolina Herman, Ana Giura and Natalia Tencer were among the dancers. The work was presented at the *Danza y Políticas* cycle, which consists in having a debate with the audience after the

idança.txt
Vol. 2–Nov 2010

THE HABIT OF CREATION. ANALYSIS OF AN EXPERIENCE
OF BODY WORK DEVELOPED WITH WOMEN OF BAIRRO 31,
IN BUENOS AIRES by Lucrecia Raquel Greco

própria imagem corporal, como mulheres “pesadas, sem graça, cansadas”, limitava as possibilidades de movimento nos primeiros encontros (Gallagher, 2005, p.25–26). Esta imagem se constituía uma pré-condição que resultava numa negação de tentar certos movimentos, ou uma frustração anterior a realizar o intento. Este tipo de situação tem se tornado menos frequente à medida que realizamos os encontros. Mesmo que no nível da experiência corporal proprioceptiva o qualitativamente novo pode ocorrer, devemos levar em conta que a possibilidade de acessar estas mudanças se insere num contexto histórico específico, em que numerosas oficinas são organizadas no bairro, num mundo em que proliferam técnicas corporais “reflexivas”. Esta corporalidade mais reflexiva (Crossley, 2001b) é produto tanto da prática corporal como do projeto “social/político” que a sustenta (Greco, 2009), onde se trabalha visando à autogestão das mulheres e à defesa de um espaço de expressão com o corpo, e onde o poder cognitivo e criativo da experiência corporal é ressaltado.

OLHOS QUE VEEM CORPOS QUE SENTEM

Pouco tempo depois de iniciados os encontros, nosso grupo recebeu o convite de um coletivo de dança de amigos de Luna para assistir à última apresentação do seu trabalho num teatro do Centro da cidade (o Centro Cultural de la Cooperación). A obra se titulava *El borde silencioso de las cosas*, a diretora era Lucia Russo e, entre as dançarinas, encontravam-se Carolina Herman e Ana

performance about the creation and presentation process. That’s why the artists proposed we remained in the room for the final debate. “Watching” the piece opened up a new process in the work we were developing.

Silvia, Mónica, Gabriela, Melisa (Mónica’s other daughter), Angélica (a woman who attended the folklore workshop), Dieguito (her six-year-old son) and I accepted the invitation. As we walked into the room, we found a gloomy stage setting inspired by the work of visual artist Berni, in which there was a real, still, naked body. Silvia was bothered by the nude and told me she was very “prudish”. Angélica was angry because of her son, saying that if nudity continued or the nude artist moved, she would “kill her”. I apologized. *El borde...* had five performers on stage and used languages derived from different lines of contemporary dance: contact, acrobatics, dance-theater, performance, happening and visual arts.

When the artists stated their “art and politics” proposal, Silvia told me she “wasn’t interested in hearing about politics” and decided it would be better to go back home. The other women went with her, except for Angélica. She wanted to stay because she understood it was positive to circulate in spaces other than the neighborhood and her son also wanted to stay. Before the women left, we briefly discussed the show. They all stressed they had never seen “that kind of show”. Mónica said she was “impressed the dancers expressed their anger”, that she liked how they “loosened up”. Silvia said everything looked like a boat where there was “turmoil, coexistence problems”

25

25

Giura e Natalia Tencer. A obra foi apresentada no ciclo Danza y Políticas, que consiste em debater sobre a obra durante seu processo de criação e apresentação, e junto com o público depois da performance. Por isso a proposta das artistas foi que também ficássemos na sala no debate final. “Ver” a obra inaugurou um processo novo no trabalho que desenvolvíamos.

Aceitamos o convite Silvia, Mónica, Gabriela, Melisa (outra filha de Mónica), Angélica (uma mulher das oficinas de folclore), Dieguito (seu filho de seis anos) e eu. Entrando na sala, topamos com uma cenografia carregada, inspirada na obra do artista plástico Berni, onde se encontrava um corpo nu, real, quieto. Silvia, incomodada diante do nu, me disse que ela era muito “pudica”. Angélica, por causa do seu filho, ficou zangada, dizendo que se o nu continuasse ou se a artista se mexesse desnuda, ia “matá-la”. Eu lhes pedia desculpas. *El borde...* contava com cinco intérpretes em cena e linguagens derivadas de diversas correntes da dança contemporânea: *contact*, acrobacia, teatro-dança, performance, *happening* e artes visuais.

Quando as artistas, no final da obra, enunciaram sua proposta de “arte e política”, Silvia me disse que “não lhe interessava ouvir falar de política”, e decidi que o melhor seria voltar para casa. O resto das mulheres, à exceção de Angélica, a acompanhou. Angélica quis ficar porque entendia que era positivo transitar por espaços diferentes do bairro, e seu filho quis também ficar. Antes das mulheres irem embora, comentamos brevemente o

espetáculo. Todas ressaltaram que nunca tinham visto “esse tipo de obra”. Mónica disse que ficou “impactada, que as dançarinas expressam sua raiva”, que gostou de como elas se “soltavam”. Silvia disse que tudo parecia um barco, onde havia “desordem, problemas de convivência” (por causa das quedas e saltos, corriqueiros na obra). Todas me perguntavam se sua interpretação estava correta, comentando cenas que eu nem tinha registrado. Eu não podia responder e lhes dizia que seguramente não existia só uma interpretação.

No dia seguinte, Silvia, que tinha saído cedo para não ouvir nada sobre “política”, veio até a oficina de folclore falar comigo. Contou-me que “tinha chorado toda a manhã”, que a obra “remexeu” porque lhe fez lembrar o tempo no qual existia no bairro um espaço para queimar lixo, assim como tempos felizes com seu irmão, quando eram pequenos e os dois escreviam poesia, antes que ele “entrasse nas drogas”, “quando tinha árvores” no bairro e o espaço era concorrido “para tomar fresco”. A obra lhe fez sentir de novo que o bairro era “um gueto” da pobreza. A “desordem” da obra produziu essas sensações nela. Lembrou o período da ditadura militar, quando os militares os tiraram do bairro. Também nesse dia o corpo que provocava pudor se transformou para Silvia num corpo artístico, estético: “nos trouxeram ao mundo assim”, disse. Silvia, que é evangélica e milita em um movimento social, experimentou uma grande comoção com a obra, e esta “emoção” se relacionou estreitamente à objetivação da sua própria situação. Assim, ela repensou

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

O HÁBITO DA CRIAÇÃO. ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA
DE TRABALHO CORPORAL COM MULHERES NO BAIRRO 31,
BUENOS AIRES por Lucrecia Raquel Greco

26

(because of the falls and leaps on stage). Everyone asked me if their interpretation was correct, commenting scenes I hadn't even registered. I couldn't answer and told them that surely there was not only one interpretation.

In the following day, Silvia, who had left early because she didn't want to hear anything about “politics”, came to folklore workshop to talk to me. She told me she “had cried all morning”, the piece had “stirred” her because it reminded her of the time there was a space to burn garbage in the neighborhood, as well as the happy times with her brother, when they were little and wrote poetry, before he “got hooked on drugs”, “when there were trees” in the neighborhood and people came for the fresh air. The piece made her feel that the neighborhood was a “ghetto” of poverty. The piece’s “turmoil” produced those feeling in her. She remembered the dictatorship period, when the military removed them of the neighborhood. On that day, the body that made Silvia feel prudish became an artistic, aesthetic body for her: “we are brought into the world like that”, she said. Silvia, who is evangelic and part of a social movement, experienced a lot of commotion with the piece and this “emotion” was closely related to the objectification of her own situation. So, she rethought and resignified the experience of seeing a naked body and the “political” proposal of art.

A few weeks after we went to the theater, we managed to arrange for the dancers to come visit us. Out of the women who had seen the piece only Mónica and Gabriela came to the meeting, as well as Rose, Susana,

María and her 15-year-old daughter, who had been attending the workshops more recently. They had already heard about the piece, specially about the nudity. Lucia, the director of the piece, and dancers Carolina, Ana and Natália arrived to the neighborhood. The proposal of the meeting was to talk through words and through the body. In the beginning, they asked Mónica and Gabriela to show with their bodies what they remembered about the piece. After some moments of silence, Mónica started to reproduce one of the movements, a tilt, while she described the material elements that were missing (a bucket that was on stage). Gabriela didn't bring herself to show anything. We can point out how Mónica was daring more and more to participate and “express herself” with the movements of the body.

Later, we talked and the nudity was the first topic. One of the women, who hadn't seen the piece, said “you must have it to show it”. That she would like to do it, but she “would show her tits at the most”. But, if she was angry “she would show her ass”. All agreed that if it was for art and expression, nudity was acceptable. Their image of their own body seemed like that of a body that can't be “shown”. However, they also started to think about the power of the naked body to communicate and the artistic-expressive use of the body. By discussing these ideas, the women reconfigured some images about the body, at the same time they got into new experiences, they started to think about themselves as potential producers of those non-habitual body experiences.

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

THE HABIT OF CREATION. ANALYSIS OF AN EXPERIENCE
OF BODY WORK DEVELOPED WITH WOMEN OF BAIRRO 31,
IN BUENOS AIRES by Lucrecia Raquel Greco

26

e ressignificou a experiência de ver um nu, e a proposta “política” da arte.

Algumas semanas depois de irmos ao teatro, conseguimos acordar uma data para que as bailarinas nos visitassem. A esse encontro das mulheres que viram a obra só Mónica e Gabriela compareceram e se juntaram a Rose, Susana, María e sua filha, uma menina de 15 anos que assistia às oficinas há menos tempo. Elas já tinham ouvido falar da peça, especialmente da nudez. Chegaram ao bairro Lucia, a diretora da obra e as dançarinas Carolina, Ana e Natália. No encontro, a proposta foi falar com palavras e com o corpo. No começo, pediram a Mónica e Gabriela que mostrassem com o corpo o que recordavam da obra. Depois de um silêncio, Mónica começou a reproduzir um dos movimentos, uma inclinação, enquanto descrevia os elementos materiais que faltavam (um balde que estava em cena). Gabriela não se animou a mostrar nada. Podemos assinalar como Mónica estava se atrevendo mais e mais a participar e “expressar-se” com o corpo nos encontros.

Posteriormente, conversamos e a nudez foi o primeiro tema. Uma das mulheres, que não tinha assistido ao espetáculo, comentava que “tem que ter para mostrar”. Que ela gostaria de fazê-lo, mas que “quando muito mostraria as tetas”. Mas, com raiva, “mostraria a bunda”. Todas concordaram que se era para a arte e a expressão, a nudez era algo aceitável. A imagem do próprio corpo aparecia para as mulheres como a de um corpo que não pode ser “mostrado”. No entanto,

também começaram a pensar na potência do corpo nu para comunicar e no uso artístico-expressivo do corpo. Discutindo estas ideias, as mulheres reconfiguravam algumas imagens acerca do corpo, ao mesmo tempo em que adentravam novas experiências, começando a pensar em si mesmas como potenciais realizadoras destas experiências corporais não habituais.

As artistas propuseram um exercício de devoluções mútuas (eu sou outro, fazer do outro, mover/ser como o outro faz/é) para introduzir um dos exercícios que tinham utilizado para a montagem cênica. Durante o exercício, as mulheres demoraram alguns minutos para começar a imitar uma à outra, mas foram se introduzindo no exercício diante dos movimentos mais barulhentos ou velozes das artistas ou quando estas se colocavam na sua frente, imitando-as. A participação teatral foi também um pontapé para uma experiência que se tornaria habitual na posterior consolidação das oficinas de dança. Realizando os exercícios, abriam as portas da reconfiguração dos seus próprios esquemas corporais: um corpo adulto se permitia agora brincar publicamente e legitimar a brincadeira como parte da prática artística.

Os eventos “ir ao teatro” e “receber a visita das artistas” tiveram importantes ressonâncias num processo que se sedimentava. As mulheres, já habituadas a criar espaços coletivos, começavam a transitar em um novo tipo de experiência, mais ligado à “expressão” e à descoberta das possibilidades do próprio corpo. Depois do encontro, anunciaram que queriam produzir elas mesmas uma obra

The artists proposed an exercise of mutual return (I am other, pretend to be the other, move/be like the other) to introduce one of the exercises they had used in the stagings. During the exercise, the women took a few minutes to start imitating each other, but they slowly got into the exercise as the artists made noisier or faster movements or when they stood in front of the women, imitating them. The theatrical participating was also the starting point of an experience that would become habitual in the subsequent consolidation of dance workshops. As they were carrying out the exercises, they opened the doors for the reconfiguration of their own body schemes: an adult body now allowed itself to publicly play and legitimize the playing as part of artistic practice.

The events of “going to the theater” and “receiving the artists’ visit” had important impacts in a process that was being sedimented. The women, already familiar with the creation of collective spaces, started to move within a new kind of experience, more connected to “expression” and the discovery of the possibilities of their own body. After the meeting, they announced they wanted to produce a piece themselves in retribution to the artists, Luna and me. Weeks later, Mónica already said, in burlesque tone, that they were preparing to create a piece: “we are almost professional, if the neighborhood believes, off they are”. She said they “already had in mind” what they wanted to dance, but actually doing it was something else, referring to the body training. In the women’s embodied vision, seeing the piece and doing the creation

exercise changed the body image: the body could create and dance a piece of work. Also in interaction with the image, the scheme changed; the body was given a space for expressive work and found new practical possibilities, movements and experiences.

In the end of 2009, we had a new meeting with one of the artists, in which we talked about how to put the women’s idea into practice. Carolina told them “their bodies spoke” and the group had learned something from them. Carolina was surprised they “could teach something to the artists”. After the encounter, the women started to tell their ideas for the future piece, talking about daily experiences they would like to include. In 2010, we began workshops with Lucia, Carolina and Ana, three of the piece’s artists that coordinated the space “in movement”.

THE END OF THE WORK IN THE NEIGHBORHOOD

Based on their particular experience of the pre-conditions, the participants created something “qualitatively new” (Jackson, 1996, p.10–11) in the context of a destitute area of Buenos Aires, at a time when habits can be “reflexive” (Crossley, 2001b). The women changed their body images and schemes through the practice of movements focused on the creative possibilities of the body, breaking the daily habit that separates mind and body. They also expanded their action possibilities, going from exercising the body for health reasons to likely creators of a piece of art.

para retribuir as artistas, a Luna e a mim pelos encontros. Semanas depois, Mónica já dizia em tom burlesco que estavam se preparando para criar uma obra: “Já estão profissionais, por serem do bairro já se veem assim”. Ela disse que “já tinha na cabeça” o que queriam dançar, mas que fazê-lo era “outra coisa”, referindo-se ao treino dos corpos. Na visão encarnada das mulheres, ver a obra e realizar o exercício de criação modificou a imagem corporal: o corpo podia criar e dançar uma obra. Também na interação com a imagem, o esquema se modificava; o corpo se dava um espaço de trabalho expressivo e encontrava novas possibilidades práticas, movimentos, experiências.

No final de 2009, realizamos um novo encontro com uma das artistas no qual conversamos sobre como colocar em prática a ideia das mulheres. Carolina falou a elas que “seus corpos falavam” e que o grupo aprendera alguma coisa com elas. Silvia ficou surpresa que elas “pudessem ensinar alguma coisa às artistas”. Após o encontro, as mulheres começaram a contar suas ideias para a futura obra, relatando algumas experiências cotidianas que gostariam de incluir. Em 2010 começamos oficinas com Lucia, Carolina e Ana, três das artistas da obra que coordenam o espaço “em movimento”.

O FINAL DA OBRA, NO BAIRRO

Desde sua particular experiência das pré-condições, as participantes criaram o “qualitativamente novo” (Jackson, 1996, p.10–11) no contexto de um bairro excluído da

cidade de Buenos Aires, numa época em que os hábitos podem ser “reflexivos” (Crossley, 2001b). As mulheres modificaram sua imagem e esquema corporal através da prática dos movimentos enfocados nas possibilidades criativas do corpo, quebrando o hábito cotidiano que separa mente e corpo. Também ampliaram suas possibilidades de ação, passando do exercitar o corpo por motivos de saúde a possíveis criadoras de uma obra.

A corporalidade se constrói intersubjetivamente. As “bordas silenciosas dos corpos” (parafraçando a obra) não preexistem, mas se constroem e materializam na interação social, o que eles contêm provisoriamente permanece “generativo, produzindo significados e corpos” (Haraway, 1991, p.200). A imagem e o esquema corporal se modificam apesar da habituação de algumas bordas. Explorando novos movimentos e assistindo a eles numa obra, as mulheres que começaram a oficina de folclore com corpos “pesados” se encontram planejando corporalmente uma obra.

A pergunta que fica em aberto é até que ponto as experiências intersubjetivas isoladas “sedimentam” e se tornam habituais. Se bem que o próprio contexto político da cidade e a falta de articulação deste tipo de experiência encaminhem às vezes o processo à qualidade de acontecimento, também neste momento estes corpos e experiências podem se tornar habituais, pois este tipo de espaço existe cada vez mais em bairros populares. As participantes das oficinas produzem uma história nova, criando novos espaços para o seu cotidiano.

Corporality is constructed intersubjectively. The “silent edges of the bodies” don’t pre-exist, but they are constructed and materialized in social interaction, what they temporarily contain remains “generative, producing meanings and bodies” (Haraway, 1991, p.200). The body image and scheme is changed despite the habituation of some edges. After exploring new movements and seeing them in a dance piece, the women who had started the folklore workshop with “heavy” bodies now found themselves corporally planning a piece.

The question that remains unanswered is to what extent the isolated intersubjective experiences “sediment” and become habitual. Albeit the very political context of the city and the lack of articulation of this kind of experience sometimes lead the process to the quality of event, at this moment these bodies and experiences can become habitual, because there are more and more of this kind of space in popular neighborhoods. The participants of the workshop produced a new history, creating new space for their daily lives.

BIBLIOGRAFIA

- ATLAN, Henri. *Ruido e determinismo: diálogos espinosistas entre antropología e biología*, Mana, vol.9, n.1, Rio de Janeiro, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. "Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo", in *Materiales de sociología crítica*. Madri, La Piqueta, 1986.
- _____. *El sentido práctico*. Madri, Taurus, 1991.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Prefacio. México, Paidós, 2001.
- CITRO, Silvia. *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires, Biblos, 2009.
- CROSSLEY, Nick. *The Social Body*. Londres, Sage Publications, 2001a.
- _____. "The Phenomenological Habitus and its Construction", in *Theory and Society*, vol.30, n.1 p.81–120. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/658063el>, publicado em fev 2001b. Consultado em: 12 fev 2009.
- _____. "Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology", in *Body & Society*, 1995, p.1–43.
- CSORDAS, Thomas. "Embodiment and Cultural Phenomenology", in *Perspectives on Embodiment*. Nova York, Gail Wess and Honi Fern Haber, 1999.
- DAMASIO, Antonio. *El error de Descartes*. Buenos Aires, Drakontos, 2008.

idança.txt
Vol. 2–Nov 2010

BIBLIOGRAPHY

- BOURDIEU, Pierre. "Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo", in *Materiales de sociología crítica*. Madri, La Piqueta, 1986.
- _____. *El sentido práctico*. Madri, Taurus, 1991.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Prefacio. México, Paidós, 2001.
- CITRO, Silvia. *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires, Biblos, 2009.
- CROSSLEY, Nick. *The Social Body*. Londres, Sage Publications, 2001a.
- _____. "The Phenomenological Habitus and its Construction", in *Theory and Society*, vol.30, n.1 p.81–120. Available at <http://www.jstor.org/stable/658063el>, published on fev 2001b. Consulted on: 12 fev 2009.
- CSORDAS, Thomas. "Embodiment and Cultural Phenomenology", in *Perspectives on Embodiment*. Nova York, Gail Wess and Honi Fern Haber, 1999.
- DAMASIO, Antonio. *El error de Descartes*. Buenos Aires, Drakontos, 2008.
- GALLAGHER, Mark. *How the Body Shapes the Mind*. Oxford, Oxford University Press, 2005.
- GRECO, Lucrecia. *É como tu olhar um mundo perfeito. Corporalidad y proyecto político en un grupo de capoeira de rua*.

idança.txt
Vol. 2–Nov 2010

- GALLAGHER, Mark. *How the Body Shapes the Mind*. Oxford, Oxford University Press, 2005.
- GRECO, Lucrecia. *É como tu olhar um mundo perfeito. Corporalidad y proyecto político en un grupo de capoeira de rua*. Tese de licenciatura em antropología social. Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires, 2009.
- GROSZ, Elizabeth. "Corpos reconfigurados", *Cadernos Pagu*, n.14, 2000, p.45–86.
- HARAWAY, Dona. *Simians, Cyborgs and Women*. Londres, Free Association, 1991.
- JACKSON, Michael. *Knowledge of the Body*. Massey, Massey University, 1983.
- MARTIN ALCOFF, Linda. "Merleau-Ponty y la teoría feminista sobre la experiencia", *Revista Mora*, n.5, 1999.
- _____. *Paths Towards a Clearing*. Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- _____. *Things as they Are. New Directions in Phenomenological Anthropology*. Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- ISLAS, Hilda. *Tecnologías corporales. Danza, cuerpo e historia. Serie Investigación y Documentación de las Artes*. México DF, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.
- LOCK, Margareth. "Cultivating the Body: Anthropology and Epistemologies of Bodily Practice and Knowledge", *Annual Review of Anthropology*, vol.22, 1993, p.133–155.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta Agostini, 1985.
- SCHEPER-HUGHES, Nancy e Margaret M. Lock. "The Mindful Body. A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology", *Medical Anthropology Quarterly*, vol.1, n.1, 1987.
- THOMPSON, Edward Palmer. "Folklore, antropología e historia social", *Entrepasados Revista de Historia*, ano 2, n.2, 1992.
- TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. Nova York, PAJP, 1992.
- VARELA, Francisco, Evan Thompson et al. *De cuerpo presente*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2005.

O HÁBITO DA CRIAÇÃO. ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA DE TRABALHO CORPORAL COM MULHERES NO BAIRRO 31, BUENOS AIRES por Lucrecia Raquel Greco

29

- Graduation Thesis in Social Anthropology. Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires, 2009.
- GROSZ, Elizabeth. "Corpos reconfigurados", *Cadernos Pagu*, n.14, 2000, p.45–86.
- HARAWAY, Dona. *Simians, Cyborgs and Women*. Londres, Free Association, 1991.
- JACKSON, Michael. *Knowledge of the Body*. Massey, Massey University, 1983.
- MARTIN ALCOFF, Linda. "Merleau-Ponty y la teoría feminista sobre la experiencia", *Revista Mora*, n.5, 1999.
- _____. *Paths Towards a Clearing*. Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- _____. *Things as they Are. New Directions in Phenomenological Anthropology*. Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- ISLAS, Hilda. *Tecnologías corporales. Danza, cuerpo e historia. Serie Investigación y Documentación de las Artes*. México DF, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.
- LOCK, Margareth. "Cultivating the Body: Anthropology and Epistemologies of Bodily Practice and Knowledge". *Annual Review of Anthropology*, vol.22, 1993, p.133–155.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta Agostini, 1985.
- SCHEPER-HUGHES, Nancy e Margaret M. Lock. "The Mindful Body. A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology", *Medical Anthropology Quarterly*, vol.1, n.1, 1987.
- THOMPSON, Edward Palmer. "Folklore, antropología e historia social", *Entrepasados Revista de Historia*, ano 2, n.2, 1992.
- TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. Nova York, PAJP, 1992.
- VARELA, Francisco, Evan Thompson et al. *De cuerpo presente*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2005.

THE HABIT OF CREATION. ANALYSIS OF AN EXPERIENCE OF BODY WORK DEVELOPED WITH WOMEN OF BAIRRO 31, IN BUENOS AIRES by Lucrecia Raquel Greco

29

Performance *Carne*, de Micheline Torres, no encontro do Sweet&Tender. Porto, Portugal. Foto: João Pádua / Micheline Torres' performance *Carne*, at the Sweet&Tender. Porto, Portugal. Photo João Pádua



dança.txt
Vol. 2 – Nov 2010

ENTRE SOLOS E COLETIVOS — ENTREVISTA
COM MICHELINE TORRES por Daniela Amorim

30



dança.txt
Vol. 2 – Nov 2010

BETWEEN SOLOS AND COLLECTIVES — INTERVIEW
WITH MICHELINE TORRES by Daniela Amorim

30

ENTRE SOLOS E COLETIVOS

ENTREVISTA COM MICHELINE TORRES

Por Daniela Amorim

Micheline Torres faz parte de uma geração de artistas que está buscando outros formatos de criação e produção e novas formas de organização. Desde 2000, após trabalhar 12 anos como bailarina e assistente da Lia Rodrigues Companhia de Danças, ela desenvolve trabalhos próprios situados entre a dança contemporânea, a performance e as artes visuais. Por ocasião da preparação do solo *Eu prometo, isto é político*, em junho, Daniela Amorim entrevistou Micheline no Rio de Janeiro. Elas conversaram sobre a relação entre trabalho solo e participação em coletivos a partir de experiências práticas como no Sweet&Tender

(www.sweetandtender.org), formado por um grupo de integrantes da edição de 2006 do programa DanceWEB, parte do festival ImPulsTanz, em Viena.

Bailarina, coreógrafa e performer, Micheline Torres é formada em balé clássico e dança contemporânea. Estudou artes cênicas na UNI-RIO e filosofia na UFRJ. Atualmente desenvolve o segundo trabalho do projeto *Meu corpo é minha política*, contemplado com o prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança de 2009, e uma residência no Centre National de la Danse (Paris). O primeiro trabalho desse projeto, chamado *Carne*, foi apresentado em diversas capitais brasileiras, como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Vitória, Salvador e Brasília, e países como França, Portugal, Noruega, Holanda, México, Argentina e Cuba.

Formada em teoria do teatro na UNI-RIO, Daniela Amorim é diretora teatral e preparadora corporal. É integrante fundadora do *Coletivo Improviso*. Foi curadora, produtora e coordenadora artística do Projeto Operação Orquestra Improviso de residência artística com os coletivos *Pequena orquestra* e *Coletivo improviso*, no Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro. É criadora e diretora artística, ao lado de Joelson Gusson, do Projeto_ENTRE, atualmente em residência artística no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto (www.entresergioporto.wordpress.com).

D Você trabalha, atualmente, em seu novo solo, *Eu prometo, isto é político*. Antes você fez *Carne*, também um solo. Em ambos, contou com colaborações de outros artistas. Como e quando essa forma de trabalho surgiu

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

ENTRE SOLOS E COLETIVOS — ENTREVISTA
COM MICHELINE TORRES por Daniela Amorim

BETWEEN SOLOS AND COLLECTIVES

INTERVIEW WITH MICHELINE TORRES

by Daniela Amorim

Micheline Torres is part of generation of artists seeking other creation and production formats and new forms of organization. Since 2000, after 12 years working as a dancer and assistant at Lia Rodrigues Companhia de Danças, she has been developing her own works, which involve contemporary dance, performance and visual arts. On the occasion of the preparation of the solo *Eu prometo, isto é político*, in June, Daniela Amorim interviewed Micheline in Rio de Janeiro. They talked about the relationship between solo work and the participation in collectives, based on practical experiences such the Sweet&Tender collective, created by a

group of artists who participated in the 2006 edition of DanceWEB, at ImPulsTanz Festival, in Vienna.

Micheline is a dancer, choreographer and performer trained in classic ballet and contemporary dance. She studied performing arts at UNI-RIO and philosophy at UFRJ. She is currently developing the second piece of the project *Meu corpo é minha política*, awarded by Funarte Klauss Vianna de Dança de 2009 and a residency project at Centre National de la Danse (Paris). The first work of this project was entitled *Carne* and was presented in several Brazilian capitals, such as Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Vitória, Salvador and Brasília and countries like França, Portugal, Noruega, Holanda, México, Argentina and Cuba.

Daniela Amorim graduated in theater theory at UNI-Rio. She is a theater director and body coach and is a founding member of *Coletivo Improviso*. She was the curator, producer and artistic coordinator of the residency project Projeto Operação Orquestra Improviso with the collectives *Pequena orquestra* and *Coletivo improviso*, at Teatro Gláucio Gil, in Rio de Janeiro. She is the creator and the artistic director, along with Joelson Gusson, of Projeto_ENTRE, currently in artistic residency at Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto (www.entresergioporto.wordpress.com).

D You are currently working on your latest solo, *I promise, It's Political*, after having created *Carne*, also a solo. In both of them, you worked in collaboration with other artists. How and to what extent did this form of work emerged in your artistic

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

BETWEEN SOLOS AND COLLECTIVES — INTERVIEW
WITH MICHELINE TORRES by Daniela Amorim

em sua trajetória artística? Você poderia falar um pouco também sobre sua formação?

M A minha formação foi em dança, em balé clássico, um aprendizado bem organizado em relação ao que é professor, o que é aluno, sem muita mistura. Fiz essa formação durante 11 anos e aí comecei a desenvolver outras coisas, a fazer teatro. Até que entrei em um curso com a Ruth Amarante, uma bailarina da Pina Bausch, e foi superlegal, porque ela trabalhou com a gente algumas coisas conforme a Pina Bausch trabalha, e foi um primeiro contato, para mim, com a criação de material, escrever, fazer o movimento e repetir. O curso era voltado para a dança, mas com uma maneira diferente... Tem a ver com toda a história da Pina Bausch (<http://www.pina-bausch.de/>) e aquela frase famosa dela: “Não interessa como você se move, mas o que o move”. Nessa oficina conheci a Mariana Roquette Pinto, que já

31

trajectory. Could you talk a little about how you got here, about your background?

M My training was in dance, Classic Ballet, a very organized learning process in terms of the relationship between the role of the teacher and the role of student, without much mixture. This training lasted eleven years, and then I started to do other things, like theater. I even took a course with Ruth Amarante, who is a dancer at Pina Bausch's company (<http://www.pina-bausch.de/>), and it was very nice, because she presented some things about how Pina Bausch works. For me, this was a first contact with creation of material, with writing, making the movement and repeating. The course was very directed towards dance, but in different way... It has more to do with Pina Bausch's history and her famous phrase, “it doesn't matter how you move, but what moves you”. In the workshop, I met Mariana

31

estava na Lia [Cia. de Danças Lia Rodrigues], (<http://www.liarodrigues.com/>), e aí ela falou: “Vai lá, vai lá ver como é”. E é engraçado, porque a entrada dos bailarinos na Lia, durante a década em que estive lá, cada entrada era de uma maneira. Um fazia uma audição de meses, o outro ia ficando, ia ficando... Comigo foi assim: “Vê aí..”, e eu fui. Quando vi, fiquei, e já comecei a fazer as coisas.

Era 1996, a Companhia estava começando, a primeira viagem internacional acho que foi em 1995, eles estavam começando a ter mais demanda de trabalho. E o trabalho dentro da Companhia foi mudando bastante, desde o início até quando saí, em 2007. A Lia sempre teve o papel central, mas, com os anos, foi afrouxando essa coisa da criação, de controlar tanto a criação, de pedir coisas para os bailarinos e eles fazerem daquela maneira determinada. Isso já foi uma grande experiência,

porque pudemos experimentar papéis móveis entre nós. A gente tinha um trabalho a fazer, às vezes trabalhos encomendados — sei lá, vamos trabalhar sobre o Italo Calvino, vamos trabalhar sobre o Oskar Schlemmer (<http://www.schlemmer.org/>) —, ou então não, a gente vinha trabalhando coisas, mas havia um papel móvel, por exemplo: você cria alguma coisa, mas eu vou usar na minha cena, ou eu ensaio você, ou quem vai ensaiar quem... Era uma coisa que não tirava a figura da Lia como orientadora, mas muitas vezes a ausência dela nos ensaios era positiva em relação a aprender essa coisa tão difícil que é criar no dia a dia. Que é ir lá e durante horas ficar lá, fazendo, insistindo, que é o labor mesmo do dia a dia. Foi uma experiência bem interessante nesse nível de colaboração. E nos anos em que fiquei na Lia eu mesma fui me interessando por mudar de papel. Estar dançando e poder

falar assim: agora eu quero ensaiar os bailarinos. Ou então: eu quero dar aula. E isso também era uma construção, porque não era só falar “eu quero” e pronto. Com os anos e com a afinação da nossa parceria, isso foi sendo possível. Então, na criação do *Encarnado*, um trabalho de 2005, eu fazia muitas propostas para o grupo de bailarinos, e a gente trabalhava sobre dor... Teve um período grande em que a Lia esteve ausente e eu ficava fazendo propostas, criando cenas com eles. Isso foi bom, mas difícil, porque você é bailarina como os seus colegas, no entanto, em diversas situações, você, hierarquicamente, está em outro lugar. E esse “hierarquicamente” diz respeito a outra natureza de trabalho, outro olhar, interessado em outro enfoque, muitas vezes para a mesma coisa, mas não deixa de ser outra posição dentro do grupo. Isso é delicado, porque gera fricção entre os

Roquette Pinto, who was already part of Lia Rodrigues’ dance company (<http://www.liarodrigues.com/>), and she said “Drop by to see how it’s like”. And it’s funny because during the decade I was there the way each dancer became part of the company was different. Some spent months auditioning, others just kept dropping in... It was like that with me, “let’s see...”, and I went, I kept going, and soon I started doing things.

It was 1996, the company was just starting. I think the first international tour was in 95, so their work was being more requested. And the work within the company changed a lot from the beginning until I left in 2007. There was always Lia’s role as the central one, but over the years, she started loosening up the creative process a little, things like her having so much control over creation, asking the dancers to do things and they had to do it in a certain way.

This was already a great experience, because in the company we experienced shifting roles. We had a job to do, sometimes requested ones — like, let’s do work based on Ítalo Calvino, let’s do work based on Oskar Schlemmer (<http://www.schlemmer.org/>) —, or sometimes not, we just worked on things, but there was the roles shifted: you create something, but I’ll use it on my scene, or I rehearse with you, or who will rehearse with whom... It was something that didn’t take away Lia’s role as leader, but sometimes her absence in the rehearsals was very positive, in terms of us having to learn this very difficult thing that is creating on a daily basis. So it was a very interesting experience in terms of collaboration. And over the years I spent with Lia, I started to be interested in changing roles. I would be dancing and thinking: now I want to rehearse the dancer. Or: I want to teach. And this is also a

construction, it wasn’t just saying ‘I want’ and that was that. But over the years our partnership tuned in and it started to become possible. So, in the creation of *Encarnado*, a piece from 2005, I proposed a lot of things to the group of dancers and we developed work about pain. Then, there was a long period Lia was absent and I kept making proposals, creating scenes with them. It was very good, but difficult at the same time, because you have the same role, you are a dancer like your colleagues, but in many situations, you are in another place, hierarchically. And this “hierarchically” has to do with work of another nature, another view, interested in a different focus on the same things, but it’s still another position within the group. That is very delicate sometimes, because it creates friction among the different works that take place in a company. Because, whether you like

diversos trabalhos que acontecem numa companhia. Pois, quer se queira ou não, lá é uma companhia, com certos moldes estabelecidos. Embora tenha essa coisa do processo de colaboração, é uma companhia. Tem a Lia, tem os bailarinos, nomeia-se quem vai fazer a assistência, quem vai ensaiar. Tem os seus elásticos e tem os seus rigores. Mas o que foi interessante é que, na essência, no dia a dia da Companhia, tinha essa experiência de “lugares móveis”. Então, de alguma maneira, você trabalhava o desapego em relação ao material que você criava, e isso era bem legal.

Eu saí da Companhia em 2007 e em 2008 estava fazendo uma residência na França, desenvolvendo um trabalho novo, *Carne*. Em 2006 eu tinha conhecido uma norueguesa chamada Mia Habib. Foi engraçado, porque eu estava na França, também tinha acabado uma temporada com a Companhia, e aí fiquei lá um tempo

ensaiando o que seria o meu trabalho no Centro Nacional da Dança, o CND. Uma vez eu estava saindo do metrô, tinha visto aquela menina que estava ensaiando lá também, a gente começou a conversar, em inglês, ela perguntou de onde eu era, falei que era do Brasil, e ela começou a falar em português, ela falava um pouco de português. Conversando, vimos que tínhamos algumas coisas em comum. Ela gosta muito do Brasil, veio uma vez, dançava com o Hooman Sharifi (<http://www.hoomanSharifi.com/>), que é um norueguês que esteve no Panorama, e tinha um trabalho... Era supergordo e ficava só se jogando no chão, uma coisa bem metal, com uma botina... E aí, conversando mais, vimos mais coisas em comum e descobrimos que queríamos trabalhar juntas... Então a gente passou a se falar por e-mail. Ela me mandou o trabalho dela, mandei o meu. E, em outra vez, fui à Noruega e

reafirmamos: “Vamos trabalhar, vamos trabalhar”. Mas nunca acontecia, porque ela não podia vir ao Brasil, e eu não podia ficar na Europa, não tinha dinheiro. Tinha que haver alguma coisa que sustentasse isso. Então, em 2008, eu estava nessa residência na França e liguei pra ela. Ela contou que em outubro ia ter um encontro do coletivo do qual fazia parte. Era junho. Ela disse que o encontro já estava fechado, tudo organizado, mas, quem sabe, se eu mandasse meu material... “Escreve para não sei quem...”, ela me disse. Eu tenho uma característica que às vezes é um defeito: sou teimosa. Então escrevi pro cara, falando: “Ah, eu tô aqui, a Mia me convidou, me explicou como é o encontro, e eu queria muito ir”. Houve uma série de e-mails, até que o Jean-Marc Adolphe, que é um dos caras que estavam organizando, foi ver meu ensaio no CND. E ele falou: “Então tá, vamos lá para Portugal, vamos para esse

it or not, it is a company with some already established patterns. Even though there is a collaborative process, it's still a company. There's Lia, there are the dancers, the one who's doing the assistance, the one who's rehearsing. Somethings are flexible and others are rigid. But the interesting thing was that in its essence, in the daily work of the company, there were “shifting roles”. So you had to learn to somehow detach yourself from the material you created, and that was very nice.

I left the company in 2007, and in 2008 I was doing a residency in France, developing a new piece, *Carne*, at the time. And in 2006, I had met a Norwegian girl named Mia Habib. It was funny because I was in France, I had also just finished a season with the company, and I stayed there rehearsing what would become my work at CND, which is the National Dance Center. Once, I was coming out

of the subway, I had seen that girl who was also rehearsing there and we started talking, she asked me where I was from, I said I was from Brazil and she started talking in Portuguese, she knew a little Portuguese. And then, after talking for a while we found out we had many things in common, she liked Brazil very much, he had been here once, she danced with Hooman Sharifi (<http://www.hoomanSharifi.com/>), who is a Norwegian artists who came to Panorama and had a work... He was really fat and kept throwing himself on ground, a very heavy metal thing, with boots, something like that... Then, after more conversation, we saw things in common, we realized we wanted to work together... So we exchanged e-mails, she sent me her work, I sent her my work. I went to Norway once and met her there and we reaffirmed “Let's work together, let's work”. But it never happened,

because she couldn't come to Brazil and I couldn't stay in Europe, since I had no money. There had to be something to support this meeting. So, in 2008 I was in this residency in France and I called. She said in October there would be a meeting of the collective she was in. It was June. She said the meeting was closed, everything was organized, but maybe if I wrote to someone, if I sent my material, “Write to so and so...” I have a characteristic that sometimes is a flaw: I'm very stubborn. So I wrote to the guy saying “So, I'm here, Mia invited me, she explained about the meeting and I really wanted to go”. And then there was a series of e-mails, until Jean-Marc Adolphe, who was one of the organizers, went to see my rehearsal at the CND and then he said “No, ok, let's go to Portugal, let's go to this meeting”! And I was like: “Yes!”. And then I arrived in Portugal.

encontro!” E eu: “Yes!”. Então cheguei em Portugal.

Bom, vou falar um pouco agora do Sweet&Tender, do que é o coletivo do qual faço parte. O Sweet&Tender (<http://www.sweetandtender.org/>) começou em 2006. Era um grupo de bailarinos que foi para o Dance Web (<http://www.dancewebeuropa.net/>), um encontro em Viena em que eles ficam, durante 20 dias, fazendo aulas... Tem uma idade limite para participar, que eu acho que é 30 anos, então são pessoas jovens, que ficam lá trabalhando, e é quase uma plataforma, porque muita gente vai assistir. Esse grupo de bailarinos estava nesse encontro, e quando terminou tudo eles começaram a pensar no que fazer para continuar juntos, produzir coisas uns com os outros, se ajudar. Surgiu aí a ideia de fazer esse coletivo, que funciona em rede, não tem uma liderança, não tem alguém que responda por ele. São as pessoas que o

constituem que se encontram e resolvem. Depois de 2006, houve um encontro na França, mas não compareceram todos. Hoje a gente está com 45 pessoas, é um grupo bem grande, se levar em conta que tem gente de vários países. E então teve esse encontro em 2007, e depois esse, em 2008, no Porto, em que eu estava. Foi um megaencontro mesmo, porque foram todos. Tinha uma estrutura, uma visibilidade, porque se chamava SKITe Sweet&Tender (<http://www.sweetandtender.org/wiki/index.php?title=SKITe>). O SKITe é desse cara, Jean-Marc Adolphe, e aconteceu em 1992, em 1997, e agora em 2008. Os encontros mais antigos foram responsáveis pelo lançamento de vários coreógrafos europeus, como a Meg Stuart (<http://www.damagedgoods.be/>), a Vera Mantero (<http://www.orumodofumo.com/artists/work/work.home.php?artistID=3>). As pessoas “descobriram” as duas dentro

desse encontro. Então, havia muita expectativa em torno do próximo SKITe, de como seria, que foi esse SKITe Sweet&Tender Porto 2008.

Eu cheguei lá, no Porto, sem saber muito como ia ser. Havia essa política de quem está dentro poder convidar uma pessoa, a Mia me chamou, mas me falou pouco. As pessoas ficam no coletivo se resistirem. Hoje em dia não entra mais ninguém, porque já está bem grande. Mas todo mundo que estava lá no Porto, se quisesse falar que é do coletivo, podia falar, contanto que estivesse presente, de alguma forma, e a gente se fala sempre por e-mail. Quando cheguei lá, o encontro já havia começado há cinco ou sete dias, então cheguei assim, meio de paraquedas. Foi um choque, porque era grande, e era todo mundo convivendo em uma Casa de Estudante. Havia alguns espaços onde a gente trabalharia, o maior deles era um mosteiro,

Well, I'm going to talk a little about Sweet&Tender, which is the collective I am a part of. Sweet&Tender (<http://www.sweetandtender.org/>) started in 2006. It was group of dancers who went to Dance Web (<http://www.dancewebeuropa.net/>), a meeting that happens in Vienna, and they stay there for about twenty days taking classes... There's an age limit to participate, I think it's 30, so they all are young, who worked there and it's almost like a platform, because many people come to watch. So this group of dancers was in the meeting, then everything was over and they started to think about what they could do to stay together, to produce things together, to help each other. So they came up with the idea of creating a collective. A collective that works as network, there is no leadership, no one answers for the group. The people who are part of it get together and decide. After 2006,

there was a meeting in France, but not everybody attended. Now there are 45 people, it's a very large group, if you think there are people from many countries. There was this meeting in 2007, and afterwards, another one in 2008, which was the one I attended, in Porto. It was a really huge meeting, everybody went. It had a good structure and visibility, because it was called SKITe Sweet&Tender (<http://www.sweetandtender.org/wiki/index.php?title=SKITe>). SKITe belongs to this guy, Jean-Marc Adolphe, and it took place in 92, in 97 and now in 2008. These meetings were responsible for the launching of many European choreographers, such as Meg Stuart (<http://www.damagedgoods.be/>), Vera Mantero (<http://www.orumodofumo.com/artists/work/work.home.php?artistID=3>). People “discovered” both of them in this meeting. So there was a lot of expectation around the next

SKITe, how it would be and it was SKITe Sweet&Tender Porto 2008.

So I arrived in Porto without really knowing how it would be like. Mia told me a little about it, and there was this policy, people inside were allowed to invite one person. And people stay in the collective if they resist. Nowadays, nobody gets in anymore because it's too big already. But everybody who was in Porto can say they are part of the collective if they want, as long as they are present somehow. We always keep in touch through e-mails. When I got there, the meeting had started five or seven days before, so I kind of dropped in, checking everything out at first. It was a shock, because it was big and everybody stayed together in a student's dorm and there were some spaces outside, where we worked. The largest one was a monastery, a very big building completely empty inside, there

Performance *Carne*, de Micheline Torres, no encontro do Sweet&Tender. Porto, Portugal. Foto: João Pádua / Micheline Torres' performance *Carne*, at the Sweet&Tender. Porto, Portugal. Photo João Pádua



idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

ENTRE SOLOS E COLETIVOS — ENTREVISTA
COM MICHELINE TORRES por Daniela Amorim

35

was just linoleum on the floor, really a wonderful thing, huge. There was another space called Maus Hábitos (<http://www.maushabitos.com/>), and another one called 555, owned by two Portuguese who were there.

It was very striking to arrive there and find that whole structure and understand it while it worked. We always organized lunch in the same place — that time I didn't have to cook, other times I had to, but on this one I didn't have to do anything related to the structure. But I did have to organize how the work was going to happen: for instance, I had a project and you had a project with her and he had a project by himself. How it was going to work, who had a project with whom, the spaces. Everything had to be organized. We had huge, endless meetings. Until we all understood each other and made a bulletin board, with information about who rehearses with whom, who will

organize the next showcase. There was one every week for anyone who wanted to show their process, their work. Some people and I were responsible for it, those interested in participating should come to us... So there was all this logistic planning you started to understand as it was being created, and there was a lot of "Oh, this didn't work, you didn't do this part so well, so it's better to have other people do it or split up and side with other people and understand how you do it". It was a smack on head, it was very striking. In the beginning I was a little lost because I didn't know many people, I knew some from other contexts, I knew Mia. And I went there to work with her, to start *I promise it's political*. So I focused on that, we worked everyday, three to four hours a day, this was the most she managed, since she was participating in other projects. I was mostly trying to understand

and hear what the others were saying and "Oh, ok, he had an idea of doing a round of impressions about someone" and so it went... It was an education. Like, on express mode, but it was an education about thinking how a group can work.

D Other than the meetings, how did the collective work? Why don't you meet all the time?

M I participated in this one in Porto and in another one in Norway which only eight people attended, we occupied a choreographic center in Oslo, we had it all to ourselves, we slept in the dressing rooms, shared everything, who cooked... It was more, like, handmade.

D Were the eight artists working on the same thing or did each one develop their own work and you met to talk about them?

M Yeah, we had conversations everyday and there was the bulletin board, who cooked, who

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

BETWEEN SOLOS AND COLLECTIVES — INTERVIEW
WITH MICHELINE TORRES by Daniela Amorim

35

um prédio bem grande, só que dentro era todo vazio, só tinha um linóleo no chão, realmente uma coisa maravilhosa, enorme. Tinha outro espaço chamado Maus Hábitos (<http://www.maushabitos.com/>), tinha um outro que era o 555, um espaço de dois portugueses que estavam lá.

Foi bem impactante chegar e deparar com toda essa estrutura, e ter de entendê-la durante o seu funcionamento. A gente organizava o almoço sempre no mesmo lugar — e dessa vez eu não tinha que cozinhar, nem tinha que cuidar das coisas de estrutura, como em outros encontros. Organizava como iam ser os trabalhos: por exemplo, eu tinha um projeto, e você um projeto com ela, e ele tinha um sozinho. Isso tudo tinha que ser organizado. Eram imensas reuniões, intermináveis. Porque até se entender e fazer um quadro de avisos, com quem ensaia com quem, quem vai organizar a próxima mostra,

porque todo fim de semana tinha uma mostra para quem quisesse mostrar o seu processo, o seu trabalho. E eu e algumas pessoas ficamos responsáveis, quem quisesse vinha falar conosco... Então tinha toda essa logística que você ia entendendo na hora, que ia sendo feita na hora, e tinha também: “Ah, isso não funcionou, vocês não fizeram legal essa parte, então é melhor ter outras pessoas para fazer, ou vocês se separarem para ficar com outras pessoas até entenderem como é que faz”. Foi uma porrada, e no começo fiquei meio perdida porque não conhecia muitas pessoas, conhecia alguns de outros contextos, conhecia a Mia. E fui para trabalhar com a Mia, para começar o *Eu prometo, isto é político*. Então eu me foquei bem nisso, a gente trabalhava todos os dias, de três a quatro horas por dia, o máximo que ela podia, porque ela também estava em outros projetos. Era entender como é que

faz e ouvir os outros falando, e “Ah, tá, ele teve uma ideia de fazer uma rodada de impressões sobre não sei quem”, e assim ia... Foi uma escola. Assim, no modo *express*, mas foi uma escola. De pensar como um grupo pode funcionar.

- D** Fora dos encontros, como o coletivo funciona? Por que vocês não se encontram sempre?
- M** Dos que eu participei, teve esse no Porto, teve um na Noruega, em que foram oito pessoas só. A gente ocupava um centro coreográfico lá em Oslo que ficou sendo só nosso, dormíamos nos camarins, dividíamos tudo, cozinávamos... Era assim, feito à mão.
- D** Os oito estavam trabalhando juntos ou cada um ficava desenvolvendo o seu trabalho e depois vocês se encontravam para falar deles?
- M** É, a gente tinha todos os dias conversas, e tinha o quadro lá,

cleaned... So there was this one in Norway, another one in Mexico, which wasn't exactly a Sweet&Tender meeting, it was organized by a Mexican and several of us were there. We were there as a group too, but it wasn't our meeting. It was also very important because it was in Mexico, which is closer to our situation in Brazil, they had to think about how to do it without money, which is also very important. So there was Norway, Mexico, and I can't remember anymore...

food and everything. Now, in Mexico, I paid for my own ticket, I didn't get any money at all, I presented my piece [*Carne*], it was all in Mexican conditions, which are very similar to ours. The meeting went on and it was very organized and big. Jérôme Bel participated, as well as other important European artists. There were also Mexican artists, and it was very enriching to understand how they worked, and the conversations. There was some structure, the venues and everything, but no abundance, like “Let's make copies of the program for everyone”, that didn't happen. Someone would come to the microphone and announce what would be done that evening and asked if someone wanted to help, and it was ok, whoever helped, helped, you know? It was closer. And possible, it was more possible for us. What were talking about?

- D** I asked how the collective worked when there isn't a meeting taking place. How do you work in networks, when each one is in their countries, developing their work? What kind of collaboration happens when the other isn't physically present?
- M** The collective has a website and we post all of our work there, what each one is doing. And it does work because we have an e-mail list, like Yahoo Groups, where we talk about everything, even things like “I'm going to travel, I have an apartment in Rio, does anyone want to stay here?” There are more personal e-mails, in which I get in touch with someone because I'm doing a project and I want to work with you, I got some money, I know I you shoot videos, I would like for you to shoot it. We also communicate like that. A meeting is starting now, I think the day after tomorrow, in Germany. I couldn't attend that one because their budget was

determinando quem cozinha, quem limpava... Então teve esse encontro da Noruega, teve um no México, que não foi exatamente um encontro do Sweet&Tender. Foi organizado por uma mexicana, e vários de nós estávamos lá, e estávamos como grupo também, mas não era um encontro nosso. Esse foi um encontro bem importante, porque era no México, que é um pouco mais próximo das nossas condições aqui do Brasil, onde também se pensa: “Como é que se faz isso sem dinheiro?”. Então teve Noruega, México...

D Você falou agora sobre como fazer sem dinheiro. Os primeiros encontros tinham patrocínio?

M Esse do Porto tinha ajuda do Fundo Europeu, de Festivais, todo mundo queria dar dinheiro. A gente ganhava, pagavam nossa passagem. O da Noruega também, que é um país rico, era um grupo menor, mas tinha a passagem, a gente ganhava

dinheiro e a comida também, era tudo pago. Agora, no México, eu paguei minha passagem, não ganhava dinheiro algum, apresentei meu trabalho [o espetáculo *Carne*] nas condições mexicanas, que são mais próximas das nossas. O encontro foi se fazendo, era bastante organizado e grande. Participaram Jérôme Bel e outros artistas de visibilidade na Europa. Mas também tinha a parte mexicana, e aí era mais rico entender como é que se faz... Tinha estrutura, tinha os espaços e tudo, mas não tinha aquela fatura de “Vamos fazer xerox para todo mundo dos programas”, isso não, não tinha. Chegava alguém ao microfone e falava o que ia ser feito na noite, e perguntava se alguém queria ajudar, e está bom, quem ajudou, ajudou, sabe? Era mais próximo. E possível. Era um universo mais possível para a gente. E sobre o que a gente estava falando mesmo?

D Perguntei como funciona o coletivo quando não está acontecendo algum encontro. Como é que vocês funcionam em rede, quando cada um está no seu país, desenvolvendo o seu trabalho? Que tipo de colaboração acontece quando não existe a presença física do outro?

M O coletivo tem um site, e a gente posta lá os trabalhos de todos, o que cada um está fazendo. Existe uma lista de e-mails, uma rede, tipo Yahoo Groups, onde falamos de tudo, até coisas do tipo: “Tô indo viajar, tenho um apartamento no Rio para alugar, alguém quer ficar aqui?”. E tem os e-mails mais próximos, onde eu chamo você porque estou com um projeto e quero trabalhar com você, ganhei um dinheiro para fazer, sei que você filma, queria que você filmasse etc. A gente também se fala assim. Agora está começando um encontro, acho que depois de amanhã, na Alemanha. Nesse não vou estar,

severely cut back and I'm on a waiting list, because I live far away and my ticket is a lot more expensive. So this one is taking place, it's in a choreographic center in Hamburg, and I think about ten of us are attending, and they will have structure and all. And we communicate a lot through e-mail. For instance, if someone gives an interview about Sweet&Tender for a Swedish magazine, they send it to everybody. It's not like people are going to judge if they did good or not. Unless they say something really stupid, then someone might say “look, I don't think that's about the group”. We have this freedom of answering for the group, you know? Talking about it, about being a member, to strengthen the group really. There's a strong emotional network among us, I think this is an important aspect, the emotional ties. Not that we agree about everything, even about the

works, aesthetically speaking, but this was something that was part of the creation of the group: how can we strengthen ourselves? So, for instance, if you're from Norway, a country with more cash, it's easier for you to get everybody together. So, we'll help you move that money. How can we manage to strengthen each other's production, even the individual things or the works we develop together? That's the essence, finding out how can we strengthen ourselves.

D The dancers, the choreographers, do they get in individually? Do most of them have solo works?

M Yes, most of them have solo works, and then later we form duos or trios. And it's not just dancers, there are people who work with music, video, some theorists also.

D I thought the main focus was really dance.

M We have Paula Caspão, who is Portuguese and a dance theorist. There is Rita Natálio, a dramaturge, Jassem, who is a French-Libanesese and works with sound. There is Sima, who is a wonderful, very interesting, Iranian filmmaker. Mostly, it's dance people. Or people from other fields who are dedicated to dance somehow.

D You made *Carne* before Sweet&Tender, right? I wanted you to talk a little about *I Promise...*, in which you collaborated with Mia, and we already talked about the process, of how it was also created by people who went through the work...

M I even brought you a program with a little text talking exactly about that, of how it was made by the people who went through the process. When he started, I was already in that residency I mentioned, in Paris, finishing *Carne*. I finished and presented it

porque a verba deles diminuiu vertiginosamente, e eu estava em uma lista de espera, porque moro em um país mais longe e a minha passagem é bem mais cara. Então está tendo esse, que é num centro coreográfico em Hamburgo, e acho que, de nós, vão uns dez, alguma coisa assim, e eles terão uma estrutura. A gente se fala muito por e-mail. Por exemplo, teve uma pessoa que deu uma entrevista falando do Sweet&Tender numa revista sueca. Aí ela manda para todo mundo. As pessoas não vão comentar se ela falou bem ou mal. A não ser que a pessoa fale muita merda, aí alguém pode falar, olha, acho que isso não é do grupo. A gente tem essa liberdade de responder pelo grupo nesse sentido, sabe? De falar sobre ele, de se nomear membro dele para fortalecer o grupo mesmo. Há uma rede afetiva entre nós, acho esse um aspecto importante, os laços afetivos. Não

que a gente concorde em tudo, nem mesmo esteticamente sobre os trabalhos, mas isso é uma coisa que estava na criação do grupo: como é que a gente faz para se fortalecer? Então, por exemplo, se você é da Noruega, que é um país que tem mais grana, então você tem mais facilidade para juntar o pessoal. Aí, a gente te ajuda a mover esse dinheiro. Como é que faz para fortalecer as produções uns dos outros, as coisas individuais mesmo, ou então os trabalhos que a gente quer fazer em parceria? A essência é um pouco esta: como fazer para se fortalecer?

D Os bailarinos, os coreógrafos, eles entram individualmente? A maioria tem trabalho solo?

M Sim, a maioria tem trabalho solo, e depois que entra faz duos ou trios. E não são só bailarinos, tem gente de música, de vídeo, tem teórico também.

D Achei que o peso maior era em dança.

M Tem a Paula Caspão, que é uma portuguesa, que é teórica de dança. Tem a Rita Natálio, que é dramaturga, e tem o Jassem, que é francês libanês e trabalha com som. Tem a Sima, uma cineasta maravilhosa, iraniana, muito interessante. Na maioria, são pessoas de dança. Ou são pessoas de outras áreas e dedicadas à dança de alguma maneira.

D Carne você fez antes do Sweet&Tender, não foi? Gostaria que falasse um pouco do *Eu prometo...*, em que houve uma colaboração com a Mia e também com pessoas que passaram pelo trabalho...

M Eu até trouxe um programa para você que tem um textinho sobre isso, de ele ter sido feito pelas pessoas que passaram pelo processo. Quando ele começou, eu estava lá nessa residência da qual falei, em Paris, terminando

there, but I remained interested in some issues that didn't fit into *Carne* anymore, which was already done. So I realized I was starting a new project. And then this Portugal thing came up and I would have to make a project proposal, for the meeting, for Sweet&Tender. And I wanted to work with Mia. So I said: "Mia, I want to work with you, I want to talk about the marks left by sports in the body and..." I don't even remember what exactly I told her. So I made this proposal, we worked, we started there, and I did the first version of the work. It had about twelve minutes, we filmed it. And then *I Promise...* was born, it was there. And that was the path of the work: I work with people, I work alone, I work with people, I work alone. I really like to work alone, I feel good, but I'm in phase in which I am fighting this. At the same time I need to be with other people, I also need to be alone. So this work was really

representative of that. I worked with Mia, I returned to Rio. Also for financial reasons, I wasn't able to work with more people.

D So, would you think about inviting more people to work with you like that in a future project?

M I want to. I want to have closer conversations in the next one. So, going back to *I Promise...*, it started with Mia, I worked for a month in Porto, we came up with a twelve minute scene, and I came back to Rio and I worked alone. Later, I worked with a visual artist from São Paulo, I was there for two weeks. He doesn't have anything to do with dance, he is a performer. We stayed in a farm and I was working with him on some magic and improvisation things. And asking *A Conversation*: What is it? What is it for? That's the title of a book by Deleuze, called *Dialogues*. He started with this question. And we worked on that. Then, I came back to Rio and kept

working alone. Then there was the Sweet&Tender meeting in Norway. There, I invited six local artists, three of them were designers, they had nothing to do with body, but I was interested in their proposals, and the other three were dancers. And I continued with issues of *I Promise...*, but I wasn't on stage, they were. And later I came back to Rio. And then there was the meeting in Mexico. I didn't work on *I Promise...* there, but Mexico was a learning process about collaboration. I was responsible for coordinating the "Artivism" roundtable, which was about art and activism. That was also very strong, because Mia and I were doing this table. And we raised issues, talked to people who produce in places that are not really favorable for production. Because there is no money, or because... It's a very important issue, present in the daily life of Mexicans, the assertion of local wisdom

Carne. Terminei, apresentei lá, mas continuava interessada em algumas questões que não caíam mais em *Carne*, que já estava feito. Então me dei conta de que estava começando um novo trabalho. Aí apareceu essa coisa de Portugal, e eu teria que fazer alguma proposta de projeto para o encontro do Sweet&Tender. E eu queria trabalhar com a Mia. Então falei: “Mia, eu quero trabalhar com você, e eu quero falar sobre marcas esportivas no corpo e...”. Nem lembro exatamente o que disse a ela. Fiz essa proposta, a gente trabalhou e fez uma primeira coisa lá. Fizemos com uns 12 minutos e filmamos. E aí começou o *Eu prometo...* Foi lá. E a trajetória desse trabalho foi assim: trabalho com pessoas, trabalho sozinho; trabalho com pessoas, trabalho sozinho. Eu gosto muito de trabalhar sozinho, me sinto bem, mas estou numa fase em que estou brigando com isso. Ao mesmo tempo

em que preciso estar com outras pessoas, preciso estar sozinha também. Então esse trabalho foi bem representativo disso. Trabalhei com a Mia, voltei para o Rio. Também por questões financeiras, sabe, de não poder trabalhar com mais pessoas.

- D** **Você pensa em chamar mais pessoas para trabalhar com você num próximo projeto?**
- M** Quero, no próximo, ter essa conversa mais estreita. Aí então, voltando, o *Eu prometo...* começou com a Mia, trabalhei um mês lá no Porto, levantamos essa cena de 12 minutos e voltei para o Rio, onde trabalhei sozinho. Depois trabalhei com um artista visual de São Paulo, fiquei duas semanas lá. Ele não tem nada a ver com dança, é performer. A gente ficou numa fazenda e eu estava trabalhando com ele coisas de mágica, improvisações. E perguntando: *Uma conversa, o que é, para que serve?* Esse é um

capítulo de um livro do Deleuze que se chama *Diálogos*. Ele começa com essa pergunta. A gente trabalhou isso, depois voltei para o Rio, fiquei trabalhando sozinho. E então teve o encontro na Noruega, do Sweet&Tender. Lá convidei seis artistas locais, três eram designers, não tinham nada de corporal, mas me interessavam por suas propostas, e três eram bailarinos. Continuei com as questões do *Eu prometo...*, mas não estava em cena, só eles. E depois voltei para o Rio. Depois teve o encontro do México. Lá não trabalhei fisicamente no *Eu prometo...*, mas o México foi um aprendizado sobre colaboração. Eu era responsável por coordenar uma mesa de “Artivismo”, que é arte com ativismo. Isso também foi bem forte, porque éramos eu e a Mia fazendo essa mesa. E a gente levantava questões, conversava com pessoas que produzem em ambientes não

confronting the foreigner, that’s very constituent, asserting alternative forms of production. That was very strong for me, this strength to assert other forms of being together, creating, making art.

- D** **Do you think there is a lot of that in Sweet&Tender? Asserting other forms of production? Or a little, it asserts, but it’s an European collective and...**

M It has, but it is European. It’s comfortable in this aspect. Somehow, it has money, it’s very different from what a collective from Bolivia would be. Then your head would have to spin a thousand times for you to make things work. I don’t mean to underestimate how much I learned in the context of Sweet&Tender. But it’s important to place it in Europe, it has to do with how central it is.

- D** **Going back to the trajectory of *I Promise...***

M After Mexico, I returned. During this last period before premiering, I worked a lot with Charles Feitosa, the philosopher. I asked him to work with me like this: “Charles, I want to work with you but I don’t know how”. He said “Me too, but I don’t know how”. And then we started to talk and he said “If you were a student under my guidance, I would suggest you read this or that...”. But we kept talking and I said “No, Charles, I’m not under your guidance”, because in the academic environment there are certain landmarks we have to push away when we are in the artistic field, because they get in the way. And being chaotic is part of the nature of artistic creation. And then Charles and I would meet every week and talk, I would bring the text I was reading, I read a lot of things about conflict. There was a time I only saw movies about conflict, I was obsessed. It didn’t have to be about war, but it could be

religious, armed, I don’t know. So we would meet, talk, and it was very funny, because I would sit down, say hi and get to it. And we kept on and on, he suggested things, I suggested things, and so it went.

- D** **Did he get to go to the rehearsal room?**
- M** He didn’t, because there was no time, soon after the rush to premiere started. I think now, when I return from my trip, he will see it. I feel my partnership with him is still in the beginning. It’s a bit of what I proposed to Ricardo Basbaum, but he has been travelling a lot, also abroad, teaching in São Paulo. So we only had a first meeting, in which he showed me some diagrams of one of his performances called *eu-você* (“me-you”), in which some people had on a t-shirt written “eu” and others had “você”, there were also diagrams and there was movement. There

exatamente propícios à produção. Porque não têm dinheiro, ou porque... É uma questão importante, presente no dia a dia do mexicano, a afirmação da sabedoria local frente ao estrangeiro, afirmando formas alternativas de produção. Isso foi bastante forte pra mim, essa força de afirmar maneiras outras de estar junto, de criar, de fazer arte.

D O Sweet&Tender tem isso de afirmar outras maneiras de produção? Ou tem um pouco, mas é um coletivo europeu e...

M Tem, mas é europeu. Nesse ponto é confortável. De certa forma, tem dinheiro, é muito diferente do que seria um coletivo originário da Bolívia. Aí a cabeça ia ter que dar mais mil voltas para acionar as coisas. Sem subestimar o quanto aprendi no contexto do Sweet&Tender, mas é importante localizá-lo na Europa, isso fala da centralidade que ele é.

D Voltando para a trajetória do Eu prometo...

M Depois do México voltei, e nesse último período agora, antes de estrear, trabalhei bastante com o Charles Feitosa, o filósofo. Chamei-o para trabalhar comigo assim: “Charles, quero trabalhar com você, não sei como”. E ele: “Eu também, mas também não sei como”. E aí a gente começou a conversar e ele disse: “Se você fosse minha orientanda, eu ia sugerir que lesse isso aqui, ou aquilo...”. A gente continuou conversando, e eu falei: “Não, Charles, eu não sou sua orientanda”, porque, no meio acadêmico, tem certas balizas que, se você estiver no meio artístico, você tem que fazer assim [*gestos de socos e empurrões para fora*], fazer assim para se livrar. Porque do contrário atrapalha. É da natureza da criação artística ser caótica. Eu me encontrava com o Charles toda semana, conversava, levava textos que estava lendo, eu lia muitas coisas

falando sobre conflito. Teve uma época em que eu só via filme de conflito, era uma obsessiva, não precisava ser guerra, podia ser religioso, armado, não sei. Meu interesse era esse. Então a gente se encontrava, conversava, e era muito engraçado, porque a gente sentava, falava oi, oi, e já ia direto ao assunto, ele sugerindo coisas, eu sugerindo coisas, foi assim.

D Ele chegou a ir para a sala de ensaios?

M Não foi. Não foi porque nem deu tempo, foi o corre-corre para estrear, e acho que agora, quando eu voltar de viagem, é que ele vai ver. Sinto que a minha parceria com ele está começando ainda. É um pouco o que eu propus para o Ricardo Basbaum, só que ele está viajando muito, para fora também, dando aula em São Paulo. Então a gente teve só um primeiro encontro, em que ele me mostrou uns diagramas



de uma performance dele chamada *eu-você*, que são pessoas que têm uma blusa onde está escrito “eu”, em outras está “você”, e tem os diagramas e uma movimentação. São nove diagramas com desenhos diferentes, e eu queria usar isso no trabalho e não sabia como, e a gente teve uma conversa. Para mim, é só o início de uma parceria que eu desejo.

D Depois do Charles Feitosa, alguém mais esteve perto de você durante o processo?

M Teve a Flávia [Meireles], que começou a frequentar os ensaios e a gente conversava bastante. Na minha ficha técnica tem todas as pessoas com as quais trabalhei. Até escrevi para cada uma e perguntei: “Vocês estão de acordo? Eu não usei nada do que a gente fez, nenhum movimento. Mas eu considero que vocês são constituintes desse trabalho”. Elas concordaram.

D Ouvindo você falar e pensando nas possibilidades de colaboração dentro e fora do seu coletivo e, ainda, não tentando fechar em apenas um aspecto, você acha que o Sweet&Tender age mais no sentido da produção? Faz parte da apresentação do coletivo, no site, a ideia de que se alguém consegue se produzir, consegue trazer mais alguém consigo... Então, essa organização horizontal possibilitaria mesmo uma rede de impulsos, de encontros, de facilidades materiais para os encontros e para a produção de trabalhos, seria isso?

M É, tem esse recorte, essa teia somos nós, e aí a gente vai andando junto, como essa teia, a gente se nomeia essa teia e vai produzindo junto.

D Você considera que essa malha tem como ajudar você de fato a colocar um trabalho no mundo?

M Sim, existe essa teia, e isso é bem-dito, no sentido de uma produção europeia, porque muitas vezes a coisa funciona com o tempo europeu, que consegue fazer uma produção em um mês, dois meses. Esse não é o nosso tempo, aqui, brasileiro. Pelo menos para mim, no cenário de dança contemporânea. A gente tem outro tempo, porque a nossa roda de giro gira mais lenta. E eu valorizo isso também, porque o tempo de criação é supervalioso. Se você pode ficar um ano para fazer um trabalho... Não necessariamente vai ficar melhor que outro, mas tem outro tempo. Então, o S&T tem essa produção dentro de um terreno europeu, que é mais ligeiro. Isso para mim, que venho de outro lugar, é bom, mas é ao mesmo tempo limitador. Para fazer em dois meses um trabalho com uma pessoa, eu faço, mas delimitado dentro daquelas circunstâncias...



Micheline Torres e Mia Habib no começo da pesquisa da performance *Eu prometo isso é político*. Encontro do Sweet&Tender. Porto, Portugal. Foto: João Pádua / Micheline Torres e Mia Habib at the beginning of the research for the performance *I promise it's political*. Sweet&Tender. Porto, Portugal. Photo: João Pádua

Tem essa coisa da produção acostumada com o contexto europeu, então, em relação à produção, a gente pode produzir encontros, pode produzir uma conversa, sabe, uma conversa sobre o S&T no festival tal, para divulgar o grupo, tem isso. Agora, em relação à criação, em conjunto, artística, aí é outra afinação. Também tenho possibilidade de criar coisas assim em dois, três meses, mas aí é assim, cara a cara, é: “Vamos lá nós, vamos...”. Se eu tenho um trabalho agora, como eu tenho o *Eu prometo*, o grupo acolhe bem, chego no próximo encontro e digo que quero mostrar o trabalho, todo mundo vai querer ver. Se eu mostro num festival europeu e falo que sou do S&T, não tem problema. Tem essa coisa de acolher os trabalhos, nas suas diversidades mesmo. Não tenho que passar por nenhum tipo de crivo estético.

D Fiquei aqui pensando na quantidade enorme de possibilidades, no guarda-chuva imenso que é o conceito de coletivo hoje. E nas especificidades de cada linguagem, os vários degraus possíveis em colaboração... Você conhece algum coletivo de dança atuante hoje que trabalhe assim, próximo, junto, no sentido da criação?

M De dança? De artes visuais tem bastante, de perfis bem diferentes, e funcionam superbem, são incríveis. No Brasil, que eu conheça, de dança, conheço o Coletivo Couve-Flor (<http://www.couve-flor.org/couve-flor.aspx>), que é de Curitiba, eles são de lá, mas moram em vários lugares... Enfim, eles se estruturam como coletivo, ganharam agora até um Prêmio Petrobras, e inédito, porque há décadas eles premiavam somente companhias... Eles são menores e isso facilita. Acho que eles são sete, alguma coisa em torno de sete, e eles têm trabalhos entre si e têm trabalhos individuais, eles

têm uma sede agora. Então é um coletivo que está aí há algum tempo. Resistindo.

D Você fala em resistência... Você acha que os coletivos artísticos têm a ver com alguma forma de repensar o mercado, de trabalhar resistindo?

M Tem, sim. Hoje em dia, no cenário carioca, é mais fácil aceitar e conceber essa forma de coletivo. O que você via, há mais de dez anos, é que a estrutura de companhia era muito forte.

D Nos anos 90 houve um boom de companhias com os nomes dos coreógrafos, e foi uma forma que se manteve durante muito tempo...

M Sim, com o nome do coreógrafo, estrutura hierárquica, bailarino era uma coisa, coreógrafo era outra. Então, hoje, pode ser até mais bem-vindo falar como coletivo. Às vezes pode ser superficial: “Ah, é um coletivo, não tem ninguém que manda, eles se

were nine diagrams with different drawings. I want to use that in the work and I didn't know how and we had a conversation. For me it's just the beginning of a partnership I desire.

D After Charles Feitosa, was anyone else close to you during the process?

M Flávia [Meireles], who started coming to the rehearsals and we talked a lot. All the people I worked with are on my credit list. I even wrote to each one and asked “Do you agree? I didn't use anything we did together, like a movement. But I consider you are part of this work”. They all agreed.

D Hearing you speak and thinking about the possibilities of collaboration inside and outside the collective and, still, not trying to focus only on one aspect, do you think Sweet&Tender is more oriented towards production?

The concept that if someone manages to get production, they also manage to bring someone along is actually part of the collective's presentation on the website. So could this horizontal production really allow a network of impulses, encounters, material opportunities for these encounters and the production of the works, is this what it's about?

M Yeah, there is this perspective, we are this network and we keeping on walking together, like a web, we name ourselves under this web and keep producing together.

D Do you think this mesh can actually help you bring a work into the world?

M Yes, there is this mesh and it really is talked about the sense of an European production, because things often work in European time, in which it's possible to make a production in a month or two. And that is not

our time here in Brazil. At least for me, in the contemporary dance scene. We have another rhythm, because our spinning wheel turns more slowly. And I also value that, because the time of creation is really valuable. If you can spend a year on one work... It's not necessarily going to be better than others, but it does have a different time. So, the production of Sweet&Tender takes place in European territory, which is faster. For me, coming from another place, it's good, but it's limiting at the same time. I can make a piece in two months with one person, but limited to those circumstances...

There is this aspect of production used to the European context. So, in terms of production, we can produce a conversation about Sweet&Tender in a festival, to publicize the group. In terms of creation, in group, artistic, then it requires a different kind of tuning. I also have the possibility of creating these

juntam quando querem”. Tem esse lado depreciativo também. Mas certamente há um lado de resistência.

É fácil falar que um coletivo é formado por falta de condições financeiras. Muitas vezes é verdade. Mas também tem a tentativa de criar outras maneiras de estar junto, de produzir, de dividir atribuições ou papéis. Ou fazer os papéis mais móveis. Então tem essa coisa de resistir mesmo, de ir contra outro formato mais estabelecido, e talvez mais aceitável no mercado. É mais fácil você falar em uma companhia tal, que tem não sei quantos anos... Se bem que, hoje, com a internet, a gente está até mais acostumado com essas coisas de teia, de rede, de funcionar aqui e ali...

D Um jeito de pensar mesmo, o hiperlink, a gente não precisa mais seguir um fio único, vai abrindo janelas...

M É, é visual mesmo, tátil.

D Essa prática dos papéis móveis muda também o olhar sobre a questão da autoria. Você falou do trabalho lá na Lia, e agora disse que considera que as colaborações são parte integrante do *Eu prometo...*, embora não tenha usado um movimento sequer criado com seus colaboradores. Será que a assinatura está ligada à ideia de alguém que está lá, durante todo o processo, quem executou, gastou um tempo fazendo aquilo ou algo parecido com isso? Queria que você falasse um pouquinho sobre como pensa a autoria no seu processo de trabalho.

M Em relação ao *Eu prometo...*, quando escrevi para a Mia, que é sul-coreana, ela falou que eu podia usar tudo o que ela tinha feito comigo. Foi aí que me dei conta de que queria colocá-los como colaboradores. E expliquei que não ia usar nada que tinha feito com eles, não por nada, mas porque não tinha entrado. Então eu considerava que eles

tinham sido colaboradores, que haviam feito parte do processo.

D Mas você se preocupou em não usar?

M Não. Porque eram mais as ideias, por exemplo, na Noruega propus um trabalho com movimentos migratórios, e eles faziam coisas. E com a Mia havia coisas bem formais, assim de posição, e eu criava e ela criava também, nunca teve essa discussão. Porque não apareceu. Mas sobre essa autoria, acho que cada coletivo, ao se formar, essa coisa vai se estabelecer. Acho importante, sim, que tenha assinatura. Por exemplo, esse processo do *Eu prometo...*, ele é constituído de cada pessoa que estava ali, mas se eu não puxasse o fio para o próximo encontro, não ia ter o trabalho enquanto tal, como uma coisa fechada, com esse nome, para apresentar em palco. Ia ter uma experiência aqui, outra experiência lá, que são várias. E eu é

things with someone else, face to face, “let’s go...” If I have a work today, like I have *I Promise*, the group welcomes it, I arrive in the next meeting and say I want to present the work and everybody wants to see it. If I show it in an European festival and say I’m part of Sweet&Tender, there’s no problem. There is this aspect of welcoming the works in their diversity, of not having to go through any kind of aesthetic test.

D I’m thinking about the huge amount of possibilities, about the huge umbrella that is the concept of collective today. And the specificities of each language, the many possible steps possible in collaboration... Do you know any dance collective that works closely in creation?

M Dance ones? There are many visual arts one, with different profiles, and they work really well, they’re amazing. In Brazil, that I know of, there is Coletivo

Couve Flor (<http://www.couve-flor.org/couve-flor.aspx>). They are from Curitiba, but the members live in many places... They are structured like a collective, they even won a Petrobras Award and that’s unprecedented, because until then, they had only awarded companies for decades. It’s smaller and that helps a lot, I think they are about seven people and they make works together and they have individual ones. They have a headquarters now. So this is a collective that has been around for while, resisting.

D You talk about resistance. Do you think artistic collectives somehow have to do with ways of rethinking the market, of working and resisting?

M They really have. Even in the current scene in Rio, it’s easier to accept this form of collective and of conceiving collectives. Over ten years ago, you could

see the company structure was very strong.

D In the 90’s there was a boom of companies bearing the names of their choreographers and it was something that continued for a long time...

M With the name of the choreographer, hierarchical structure. The dancer was one thing and the choreographer was another thing. So, nowadays, it may even be more welcoming to speak as a collective. Sometimes it can be superficial, “Oh, it’s a collective, no one is giving orders, they get together when they want to”, there’s also this depreciative aspect.

But there is certainly a resistance aspect. It’s easy to say a collective was formed for lack of financial conditions. It’s often true. But it’s also an attempt to seek other ways to be together, to produce, to share assignments or roles. Or to make the

que fui levando e cheguei. Então assinatura é importante, como você disse, é alguém que executou, que pegou os fios e fez assim ou assado. Mas essa questão da autoria é muito rica. É obviamente mais localizável se a gente trabalha junto por dois meses, e você pode argumentar para mim: “Esse negócio de olhar pro alto, e cuspir e rolar no chão fui eu que inventei”. E eu posso dizer: “Tá, foi você que inventou, vamos ver se a gente vai usar ou não”. Mas, para além disso, existem todos os aspectos das nossas conversas criativas, e o que quer que nos alimente. E existem estratégias diferentes, né? Se um coletivo trabalha semanalmente se encontrando e discutindo tudo, e assina o coletivo, é uma estratégia também de se fortalecer enquanto coletivo, enquanto ideia de coletivo, enquanto ideia de trabalhar com o outro. Ou, em outro momento, alguém pode querer assinar

Zé da Silva/Coletivo Tal, e aí já é outra estratégia.

- D** Quando fala de estratégia, está falando de estratégia de mercado?
- M** Também de mercado. Nada contra o mercado. Como se fortalecer não só como produto, para mim é muito forte pensar nisso enquanto modo de produção. Eu estou lendo agora um livro do Boaventura de Sousa Santos (<http://www.boaventuradesousa-santos.pt/pages/pt/homepage.php>), que é um [sociólogo] português. Esse é especificamente sobre o Fórum Social Mundial, como funciona... Ele acompanhou várias edições. Ele fala da importância do Fórum enquanto ideia, enquanto junção de movimentos diferentes, muitas vezes contraditórios. O Fórum Social (<http://www.forumsocialmundial.org.br/>) pensado como ideia de, usando a expressão dele, “um outro possível”. Outros possíveis. Quando falo que o coletivo pode

ser uma estratégia, é também de afirmação de outros possíveis, de outras maneiras de produzir, de assinar, de conviver, de conviver em um grupo. Acabei de comprar uma coleção dele, que são seis tomos diferentes, e cada um tem um título e um universo, e a ideia dessa coleção é falar de grupos que estão fora da cultura hegemônica e que têm propostas diferentes dessa cultura hegemônica. E ele fala sobre como não desperdiçar essa inteligência. Então, por exemplo, falando de medicina, ele fala de muitas formas de medicina não baseadas na ciência ocidental, que então são chamadas de alternativas...

- D** E aí são postas todas sob um mesmo nome, um mesmo conceito, quando são formas muito diferentes entre si...
- M** É quase o folclórico. Música indígena: folclore. É uma forma de diminuir. Então eu estou agora bem apaixonada por esses livros,

roles more changeable. So there is something of resistance, of going against a more established format, which maybe is more acceptable in the market. It's a lot easier to talk about a company that has so many years... Although, nowadays, with the internet, we are used to the idea of web, of network. Of working here and there...

the idea of someone who's there during the whole process, who executed and spent time doing that or something like that? I would like for you to talk a little about what you think about authorship in your work process.

- M** Regarding *I Promise...*, when I wrote to Min, a South Korean, she said I could use everything she had done with me. That's when I realized I wanted to credit them as collaborators. And I explained I wasn't going to use anything I had done with them, not for any special reason, it just didn't get in. So I considered they had been collaborators, that they were part of the process.

D But were you concerned not to use anything?

- M** No, because it was more about the ideas. For instance, in Norway I proposed a work with movements of migration and they did things. With Mia, there

were some very formal things, about position. I created and she created and there was never this discussion, because it didn't come up. But in terms of authorship, I think when each collective is formed, this issue is established. I think it is important to have credits. For instance, the process of *I Promise...* is composed by each person who was there, but if I didn't pull the thread to the next meeting, there wouldn't be a work, as a finished piece, with this title, to be presented on stage. It would just be an experience here, another one there, different things. I was the one who conducted it. So the credit is important, like you said, it's someone who executed, who took the threads and did it like this or that. But the issue of authorship is so rich. It's obviously more identifiable when you work together for two months and you can argue “I invented the looking up, spitting and rolling on the floor thing”



idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

ENTRE SOLOS E COLETIVOS — ENTREVISTA
COM MICHELINE TORRES por Daniela Amorim

45

and I can say “Ok, you did, but let’s see if we’re going to use it or not”. But beyond that, there are all the aspects of our creative conversations, whatever nourishes us. And there are different strategies, right? If a collective works weekly, meeting and discussing everything, and credit themselves a collective it’s a strategy to strengthen the collective, the idea of collective, the idea of working with the other. Or at other times, someone might decide to sign their names, which is another strategy.

D When you talk about strategy, are you talking about market strategy?

M I’m also talking about the market. Nothing against the market. I’m talking about strengthening not only as a product. For me it’s very powerful to think about it as mode of production. I’m reading a book of Boaventura de Souza Santos (<http://www.boaventuradesousasantos.pt/pages/pt/>

<http://www.forumsocialmundial.org.br/>), who is Portuguese. This one is specifically about the World Social Forum (<http://www.forumsocialmundial.org.br/>), about how it works. He followed many editions. He talks about the importance of the forum as an idea, as a gathering of movements that are different from each other and sometimes are contradictory. So it’s about the Forum conceived as an idea, as he phrases it, “the other possible world”. When I say a collective can be an strategy, it’s also the asserting of other possibilities. Of other ways of producing, crediting, coexisting, coexisting as a group. I just bought a collection of his books, with six different volumes and each one has a title and a universe. The idea of the collection is to talk about groups that are outside hegemonic culture and have proposals that are different from this hegemonic culture. And he talks about how not to waste this

intelligence. For instance, when he talks about medicine, he talks about forms of medicine that are not based in Western culture, so they are called alternative...

D And they are grouped under the same name, the same concept, when they are in fact very different from each other. Different things grouped as equals, considering a standard...

M It’s almost folkloric. Indian music: folklore. It’s a way to diminish it. So, now I’m very much in love with these books, because they’re about these groups talking about Solidarity Economy, about new modes of production. So it’s about land conflict or artistic manifestation, how to survive making art in Bogotá. And I’m really interested in that, because for me that’s the way to resist. You assert and reassert other forms to produce, to place yourself in the world, to sell your work. That’s right, selling,

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

BETWEEN SOLOS AND COLLECTIVES — INTERVIEW
WITH MICHELINE TORRES by Daniela Amorim

45

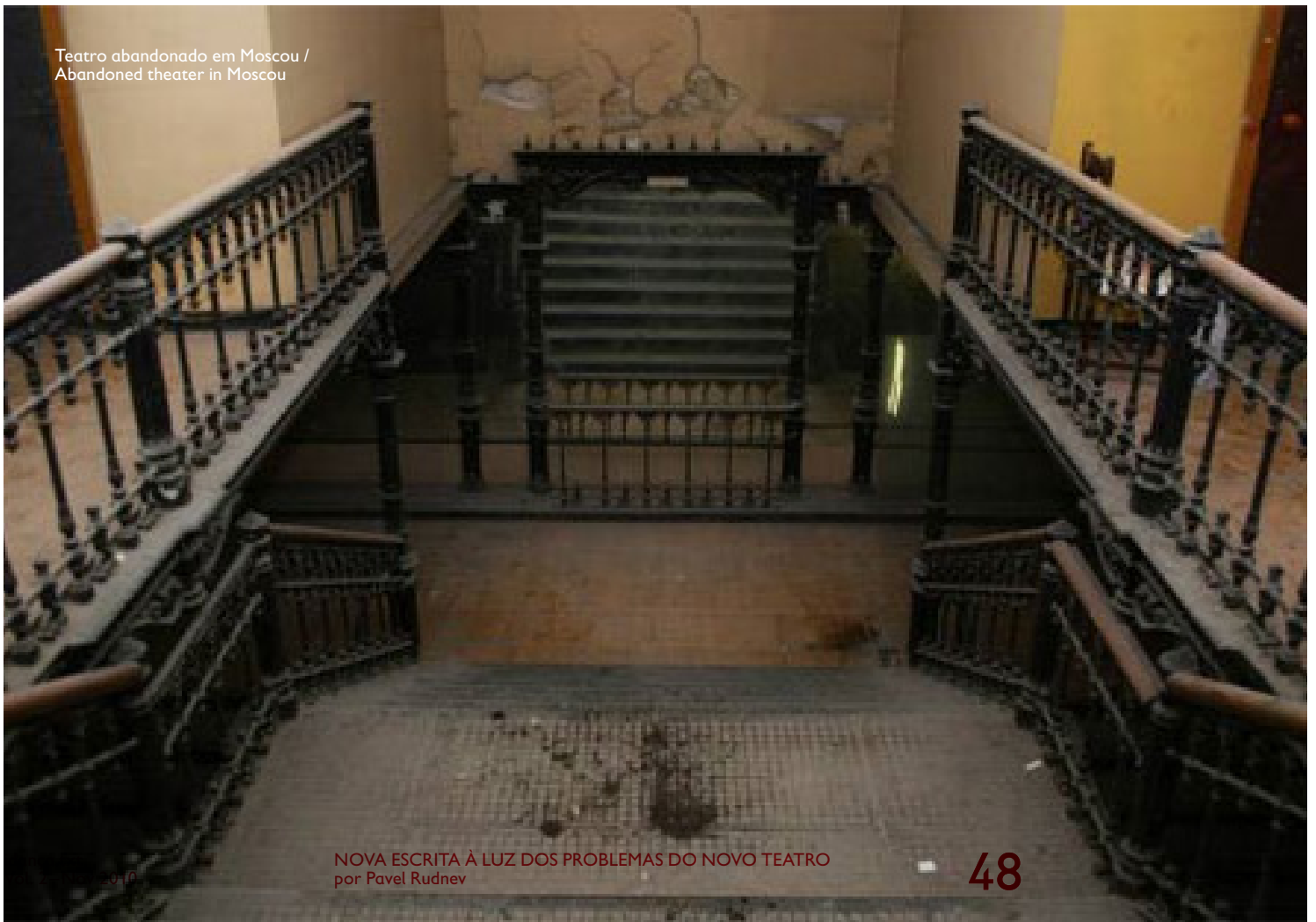
que tratam de economia solidária, de novas formas de produção. Então, o tema pode ser sobre conflito de terra, ou sobre uma manifestação artística, ou sobre como sobreviver fazendo arte em Bogotá. Eu estou superinteressada nisso, porque para mim isso é resistir. Você poder afirmar e reafirmar outras maneiras de produzir, de se colocar no mundo, de querer vender seu trabalho. De vender, sim, porque você quer ganhar dinheiro, você quer viver daquilo. Isso é importante, pensando em coletivo. É claro que “coletivo” pode ser capturado e virar também uma coisa do tipo: “Ah, vou me nomear coletivo porque é *in*, é legal agora, é vanguarda”. Tudo pode ser capturado, cooptado. Mas acredito em outras maneiras de produzir junto, sabe?

because you want to make money, you want to live off it. That's very important when you think about collectives. Sure, the “collective” can be abducted and become something like “Oh, I'm going to name myself a “collective”, because it's cool now, it's avant-guard”. Everything can be absorbed, co-opted. But I believe in other ways of producing together, you know?

Performance *Carne*, de Micheline Torres, no encontro do Sweet&Tender. Porto, Portugal. Foto: João Pádua / Micheline Torres' performance *Carne*, at the Sweet&Tender. Porto, Portugal. Photo João Pádua

OS COLETIVOS — ENTREVISTA
COM MICHELINE TORRES por Daniela Amorim

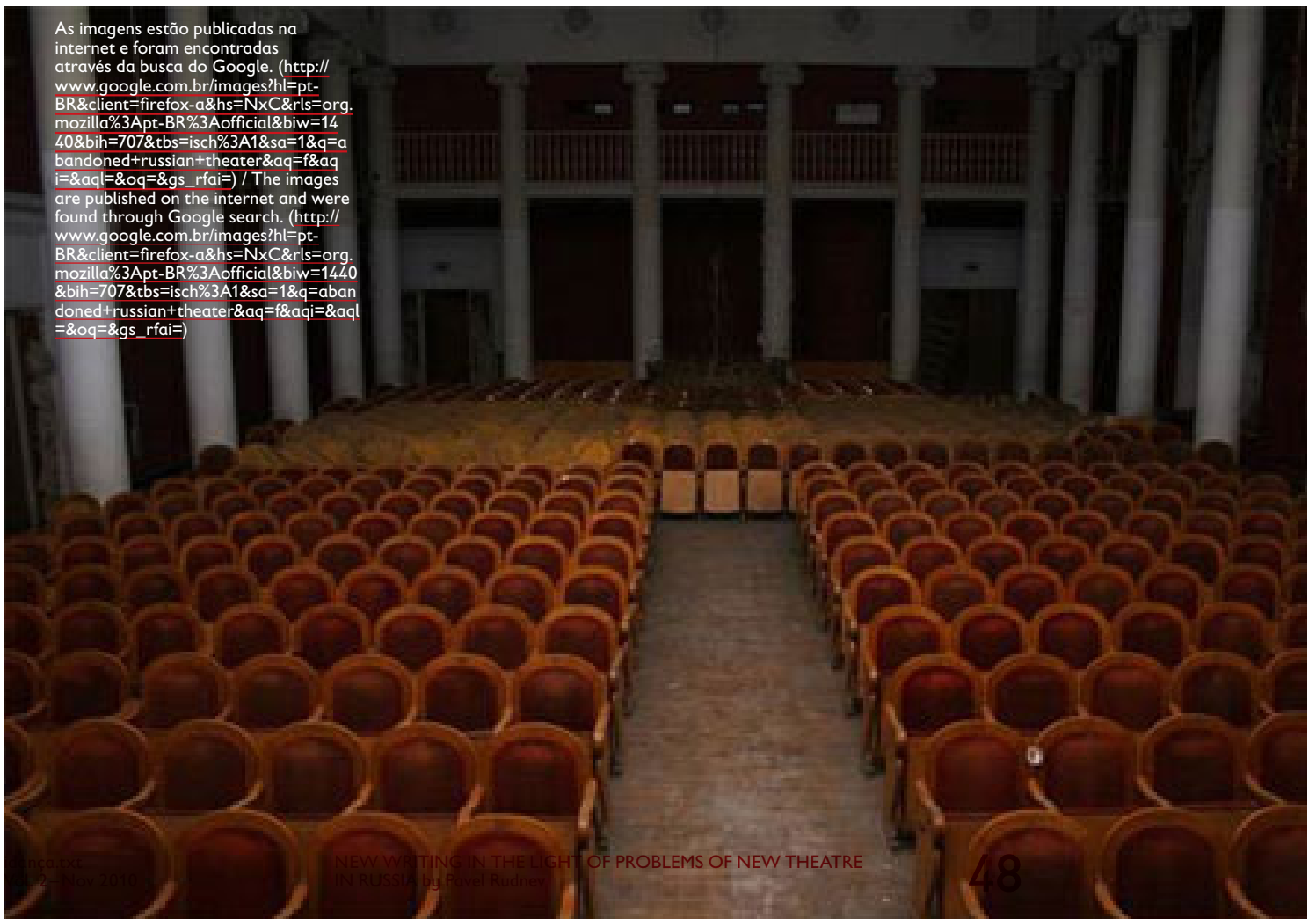
Teatro abandonado em Moscou /
Abandoned theater in Moscou



NOVA ESCRITA À LUZ DOS PROBLEMAS DO NOVO TEATRO
por Pavel Rudnev

48

As imagens estão publicadas na internet e foram encontradas através da busca do Google. (http://www.google.com.br/images?hl=pt-BR&client=firefox-a&hs=NxC&rls=org.mozilla%3Apt-BR%3Aofficial&biw=1440&bih=707&tbs=isch%3A1&sa=1&q=abandoned+russian+theater&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs_rfai) / The images are published on the internet and were found through Google search. (http://www.google.com.br/images?hl=pt-BR&client=firefox-a&hs=NxC&rls=org.mozilla%3Apt-BR%3Aofficial&biw=1440&bih=707&tbs=isch%3A1&sa=1&q=abandoned+russian+theater&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs_rfai)



NEW WRITING IN THE LIGHT OF PROBLEMS OF NEW THEATRE
IN RUSSIA by Pavel Rudnev

48

NOVA ESCRITA À LUZ DOS PROBLEMAS DO NOVO TEATRO NA RÚSSIA

Por Pavel Rudnev

Nascido em 1976, Pavel Rudnev se formou em 1998 como pesquisador e crítico de teatro na Escola de Artes Dramáticas — GITIS (<http://www.gitis.net/eng/info.shtml>). É especializado em escrita russa. Em 2005 assumiu o cargo de diretor artístico do Centro Meyerhold de Moscou (<http://www.meyerhold.ru/en/today/>), primeiro espaço de teatro aberto na Rússia. Desde 2003 ensina crítica de teatro na GITIS, onde também são realizados seminários sobre teatro contemporâneo e dramaturgia.

A herança cultural russa é tão objetivamente vasta que precisa ser guardada e preservada com muito cuidado. O principal objetivo das nossas instituições culturais estatais é a conservação do nosso legado cultural, especialmente em suas condições materiais. Presa a essa ideia de conservação, a política cultural do Estado não tem necessidade de pensar sobre a cultura moderna. Nem o teatro nem a dramaturgia contemporânea são uma coisa autoevidente para o Ministério da Cultura. Podem existir de alguma forma ou não existirem de modo algum. Temos muitos teatros cujo

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

NEW WRITING IN THE LIGHT OF PROBLEMS OF THE NEW THEATRE IN RUSSIA

By Pavel Rudnev

Born in 1976, Pavel Rudnev graduated in 1998 as a theatre researcher and critic from Russian Academy of Theatre Arts — GITIS (<http://www.gitis.net/eng/info.shtml>). He is specialized in Russian writing. In 2005, he assumed the position of artistic director of Moscow Meyerhold Center (<http://www.meyerhold.ru/en/today/>), the first open theater venue in Russia. Since 2003, gives courses on theatre critics in Russian Academy of Theatre Arts, where there are also seminars on contemporary theatre and drama.

Russian cultural heritage is so objectively huge and enormous it demands to be kept and saved very carefully. The main aim of our cultural state institutions is the conservation of cultural heritage, especially its material welfare. For the state cultural policy there is no need to think about modern culture with this signature idea of conservation. Contemporary theatre or drama is not a self-evident thing for the Ministry of culture. It may be somehow and it may not be at all. We have got a lot of

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

repertório está repleto de clássicos apenas, e tais companhias têm muito orgulho disso. E essa é a principal diferença em relação à política cultural americana e europeia. Nossas instituições culturais são muito dependentes da política do Estado, do dinheiro do Estado, das possibilidades do Estado (o teatro privado é uma coisa impossível, na verdade), mas agora a política estatal para a cultura não quer perceber a realidade.

É uma coisa muito estranha, mas a nova escrita é considerada a única tendência do teatro russo contemporâneo. Como um *expert* imparcial, infelizmente não posso citar outras tendências estéticas do teatro verbal. A nova escrita tem dividido a vida teatral russa em dois partidos em guerra: admiradores apaixonados e inimigos amargos. Quando conhecemos esse processo em detalhes, podemos entender que a nova escrita é um problema de gerações e tem um papel fundamental no rejuvenescimento total do teatro russo. A nova dramaturgia russa é a escolha da juventude, a escolha da geração internet, a geração que foi educada mais pela nova cultura europeia do que pelas tradições culturais soviéticas.

Agora, a cultura russa existe em um mundo bidimensional. A Cortina de Ferro caiu e as novas plateias descobriram outras tradições teatrais e o nosso grande atraso estético. Dez anos depois, a Rússia estava absorvendo tendências do teatro europeu, e uma variedade de turnês e festivais internacionais tornaram-se eventos muito maiores do que nossas estreias locais. Estamos

49

theatres whose repertoire is filled with only classics and such companies are proud of that fact. And this is the main difference from American and European cultural policy. Our cultural institutions are very dependent on state policy, state money, state possibilities (private theatre art is actually an impossible thing), but now state cultural policy does not want to notice the reality.

It is a very strange thing, but new writing is considered to be the only trend of contemporary Russian theatre. As an impartial expert, unfortunately I can't name other aesthetic trends in verbal theatre. New writing has divided Russian theatre life into two warring parties: passionate admirers and bitter enemies. When we learn this process in details, we may understand new writing is a generation problem and one of the main parts of the total rejuvenation of Russian theatre. New Russian drama is the choice of youth, the choice of the internet generation, which may be the generation that was educated mainly by new European culture rather than Soviet cultural traditions.

Now, Russian culture exists in a two-dimensional world. The iron curtain had fallen down and new public has found other theatre traditions and our large delay in aesthetics. Ten years later, Russia was absorbing European theatre trends and the variety of tours and festivals became much greater events than our local premieres. We are getting out of the time of cultural isolation. European culture attacked us and the Russian public treats it with warmest regards on one hand and

49

saindo da era do isolamento cultural. A cultura europeia nos invadiu e o público russo a recebe calorosamente por um lado, e, por outro, trata-a como um desastre e um ataque espião. A Cortina de Ferro caiu, mas não foi esquecida. Agora, a nossa sociedade está, em parte, à beira de um renascimento soviético. É uma ideia política poderosa. Os inimigos do novo teatro costumam falar de falsos ídolos da cultura europeia e da má influência sobre as grandes tradições russas. Se levarmos em conta a opinião pública sobre prioridades e ícones culturais, perceberemos que a maioria das pessoas mencionará apenas fenômenos soviéticos como base de sua identidade cultural. A acidez e a brutalidade da nova escrita e do novo teatro estão assustando e destruindo isso.

Por que os novos textos se tornaram a principal e única inovação do teatro russo contemporâneo? Por que não diretores, novos estilos de atuação, cenários, mas apenas a nova escrita? Na verdade, é muito estranho que, no século do teatro de diretores, estejamos esperando que as mudanças venham dos dramaturgos.

Primeiramente, a cultura russa venera a literatura. A literatura é a principal forma de arte na Rússia e não as artes cênicas, as artes plásticas ou a arquitetura. Apenas a literatura, a arte da palavra, arte do logos, arte da palavra sagrada. Devido à história do teatro em várias eras, podemos ver como os dramaturgos assumiram a liderança do processo, antecipando todas as mudanças estéticas. Dramaturgos russos não escrevem peças para o modelo atual de teatro, mas costumam escrever peças

como um sonho, um sonho de um novo teatro. A maior motivação para escrever uma peça nova é melhorar o teatro e manifestar desgosto com o teatro atual. Nem Pushkin, nem Gogol puderam ver as boas encenações de suas peças, mas Tchekhov e Ostrovsky forçaram o teatro a melhorar, a ser mais aceitável para as suas peças. A primeira versão adequada do *Inspetor geral*, de Gogol, foi criada 90 anos depois por Meyerhold. Os dramaturgos guiaram as companhias de teatro em direção a mudanças fundamentais. Atualmente, acontece exatamente o mesmo. Até os dias de hoje, há muito pouco teatro não verbal na Rússia. O teatro russo *mainstream* é muito oral, psicológico, não físico.

Em segundo lugar, é preciso entender a época. Depois do colapso da União Soviética, nosso teatro não pôde inventar novos métodos e estilos de direção, novas tecnologias de atuação, novos manifestos, novas formas de teatro. A ideia de teatro como laboratório ou estúdio experimental foi praticamente esquecida na era da economia capitalista, no período de sobrevivência. Nosso teatro tornou-se, por um lado, muito nostálgico e, por outro, antiquado e muito comercial. A vanguarda do teatro não está aqui para ser vendida e adquirida, e esta é a maior diferença em relação ao teatro europeu. Apenas o teatro tradicional, de repertório, tem acesso a financiamento do governo (na Rússia, é a única forma de fazer teatro, nosso patrocinador é o Ministério da Cultura), por isso nosso teatro de repertório é tão inerte e tão pouco interessado em novidades. Por que deveriam

on the other hand as a disaster and «spy aggression». The iron curtain fell down, but it is not forgotten. Now, our society is partly standing at the edge of Soviet renaissance. It is a powerful politic idea. The enemies of new theatre usually talk about the false idols of European culture and the bad influence on the greatest Russian traditions. If we hear the public opinion's take on cultural priorities and icons, we realize that the majority of people will name solely Soviet culture phenomena as the basis of their cultural identity. The sharpness and brutality of new writing and new theatre are scaring and destroying them.

Why should new texts become the main and only innovation of contemporary Russian theatre indeed? Not directors, not new acting style, not scenery, but only new writing. Actually it is very strange that in the century of directors' theatre, we are waiting for changes from playwrights. First of all, Russian culture worships literature. Literature is the main art form in Russia. Not performing arts, not plastic arts, not architecture, but only literature, the art of word, the art of logos, the art of sacred words. Due to the history of Russian theatre throughout many ages, we can see how dramatists were taking the leading role in the theatre process, going in advance and anticipating all aesthetic changes in theatre. Russian playwrights don't write plays for the current theatre model, but they used to write plays as a dream, a dream about new theatre. The main motivation to write a new play is to improve theatre, to manifest displeasure of the present

theatre. Neither Pushkin, nor Gogol could see the good productions of their plays, but Chekhov and Ostrovsky forced present theatres to be better, to be more accepting to their plays. The first adequate version of Gogol's *The Inspector General* was created by Meyerhold ninety years later. The playwrights were guiding theatre companies to essential changes. Nowadays, it is absolutely the same. There is very little non-verbal theatre up till now in Russia. Russian mainstream theatre is very oral, very psychological, very non-physical.

Secondly, you should understand the time. After the collapse of Soviet Union, our theatre could not invent new directors' methods and styles, new acting technologies, new manifestos of theatre, new forms of theatre. The idea of theatre as laboratory, experimental studio was almost forgotten in the times of capitalistic economics, in the period of survival, and our theatre becomes very nostalgic, very old-fashioned on the one hand and on the other hand, very commercial. Avant-garde theatre is not to be sold and purchased, and this is the main difference from European theatre. Only traditional, repertory theatre has access to government financing (in Russia it is the only resource for theatre, our endowment comes from the Ministry of Culture), that's why our repertory theatre is very inert and not interested in novelties. Why should they strive for novelties, when they do not have rivals to get guaranteed state financing? Of course we have got some innovations in theatre, but they are isolated and cannot build a system.

buscar novidades, quando não têm concorrentes para o financiamento governamental? É claro que existe alguma inovação, mas elas são isoladas e não podem constituir um sistema.

Por que a linguagem e o método de direção não foram restaurados? Na minha opinião, a culpa é da herança soviética. A cultura soviética (assim como a vida soviética) foi o produto conservado. O método de Stanislavski, a ideia de teatro de repertório total, o fantasma do teatro psicológico russo foram tidos como o paradigma incontestável do teatro soviético. E, desde então, o modelo de repertório domina, mesmo que o teatro de repertório tenha sido uma cria da economia planificada. Não houve mudanças — nosso país está mudando, mas o sistema teatral e a política cultural não. Na Rússia, o teatro de repertório tornou-se sinônimo de estagnação e vive de acordo com o princípio do cachorro na manjedoura. Na Rússia contemporânea não há meios para a sobrevivência de teatros privados, de iniciativa privada.

E temos um problema mais complicado. Atualmente, estamos sentindo quão profundamente a cultura russa está sofrendo com a censura soviética e o isolamento estético. Até agora, nosso teatro *mainstream* está lutando contra a cultura contemporânea, usando o sistema dos mais duros tabus, e tem pretensões de ser a vaca sagrada, o museu ou a igreja do passado. No nosso léxico crítico, usamos a expressão “teatro com colunas”. É o símbolo da estagnação. Nas províncias, existem muitos

teatros construídos no estilo imperial de Stálin — com colunas.

A nova escrita tem dividido o teatro russo em dois partidos em guerra. Mas, apesar de sua hiperatividade, podemos sentir como esse movimento está localizado em paralelo com o resto da vida teatral.

Isso acontece por causa de um problema social. Nós, colegas da Europa ocidental, que costumam ver o teatro russo há tempos, sempre nos dizem algo estranho. Eles falam que o teatro russo é muito associal, não fala com a plateia, não precisa da reação, do diálogo, e não precisa da comunidade. Entre o palco e a plateia, temos a quarta parede. O teatro russo não percebe a contemporaneidade, seus problemas e psicoses. Atualidade, *zeitgeist* e heróis contemporâneos no palco são considerados de mau gosto. A eternidade e a moralidade, o Bem e a Harmonia, todas as palavras com letra maiúscula deveriam sobrevoar o palco.

É o problema da história. Nos últimos 15 anos, nosso país tem mudado, não a cada ano, mas a cada mês, cada semana. Estávamos indo da sociedade mais liberal da Perestroika em direção à mais burguesa, mais inerte e leal da era Putin. A arte está lentamente usando as armas da ideologia, as armas da sociedade confortável e resignada, assumindo o papel de entretenimento.

Não são ventos, mas tornados de mudanças. E, neles, perdemos a imagem da contemporaneidade. Esquecemos como dar nome à nova realidade. Até agora a Rússia

Why is directors' language, or directors' method, not to be restored? In my opinion it is the guilt of Soviet heritage. Soviet culture (such as Soviet life) was the conserved product. The method of Stanislavsky, the idea of total repertory theatre, the phantom of Russian psychological theatre was declared to be the indisputable standard or axiom of Soviet theatre. And repertory model has since dominated, though repertory theatre in Russia is the child of planned economics. No changes at all — our country is changing, but the theatre system and the state cultural policy are not changing. In Russia, repertory theatre became the synonym of stagnancy and lives by the principle of the dog in the manger. There are no ways for the survival of private theatres, of private initiative in contemporary Russia.

But we have a more complicated problem. Nowadays we feel how deeply Russian culture is suffering from Soviet censorship and aesthetic isolation. Until now our mainstream theatre is fighting against contemporary culture, using the system of the roughest taboos and it would like to be the sacred cow, museum or church of the past. In our critical lexicon we have got the term «theatre with columns» — it is the symbol of stagnancy. You know a lot of theatre houses in provinces were built in Stalin empire style — with columns.

New writing has divided Russian theatre life into two warring parties. But in spite of the super-activity of new writing in Russia we can feel how this movement is located in parallel with the rest of theatre life.

It happens because of some social problem. Our west-European colleagues who used to see Russian theatres for a long time always tell us about one strange thing. They name Russian theatre to be very asocial. Theatre does not talk with the audience, does not need the reaction, the dialogue. Theatre does not require the community. Between the venue and the audience we have the forth wall. Russian theatre does not notice contemporaneity, its problems and psychoses. Topicality, *zeitgeist* on the stage, contemporary hero on contemporary stage are considered bad taste. The eternity and morality, the Good and the Harmony, all the words with capital letters should fly over the stage.

It is the problem of History. During the last fifteen years our country was changing not every year, but every month, every week. We were going the way from the most liberal society in Perestroika to the most bourgeois, the inertest, very loyal society in Putin time. Art is slowly getting the arms of ideology, the arms of resigned and comfortable society, the part of leisure-time.

In this not wind, but tornado of changes we lost the image of contemporaneity. We forget how to name ourselves, how to name our new reality. Until now, Russia suffers from the crisis of self-identity. Until now people cannot get accustomed not to live in an empire.

And after society our theatre gets lost, it does not look into the face of reality. And this is the main point where new writing appears, erects. New writing is not only the necessity of renovation of repertoire, but first of

sofre uma crise de identidade. Até agora as pessoas não se acostumaram a não viver mais em um império.

E, assim como a sociedade, o teatro ficou perdido, não encara a realidade de frente. E essa é a principal questão na qual a nova escrita aparece. A nova escrita não é só a necessidade de renovação do repertório, mas, antes de tudo, a necessidade de ter um herói contemporâneo no palco contemporâneo, a necessidade de autoidentificação da sociedade.

Nesse caso, podemos considerar a nova escrita como uma demonstração de grande ansiedade e de grande irritação social. A nova dramaturgia na Rússia é a colheita dos conflitos sociais na nossa sociedade.

A renovação do repertório, o movimento do novo drama tem aproximadamente 15 anos. Esse movimento foi iniciado por dramaturgos e é guiado por dramaturgos até hoje. Foi no começo dos anos 90 do século passado que os heróis contemporâneos deixaram o palco contemporâneo. O teatro tornou-se órgão de nostalgia com o interesse pelos clássicos do século XIX e a ideia de encenar um Tchekhov sobre uma Rússia que perdemos. O slogan principal era: “Onde estão as novas peças, não podemos encontrá-las?” Na verdade, aqueles que estavam gritando dessa maneira simplesmente não são capazes de ler e perceber.

Nessa situação, os dramaturgos russos decidiram agir por conta própria. Começaram a se envolver com a manufatura do teatro. Ninguém vai mover uma palha para ajudar quem está com problemas. Os dramaturgos

construíram uma rede poderosa, uma infraestrutura efetiva que abarca toda a Rússia e as ex-repúblicas soviéticas. Essa rede é usada para selecionar peças e distribuí-las por todos os teatros russos, realizar competições e *master-classes*, promover novos nomes, educar, promover e apoiar novos dramaturgos e diretores. Atualmente, nossa dramaturgia é rica e brilhante, e também furiosa, feroz. Muitos seminários, *work-in-progress*, leituras, festivais, debates e laboratórios estão acontecendo na Rússia em uma corrente interminável. E isso tem uma séria influência no processo teatral.

Esse estilo de educação e laboratório é a própria filosofia da nova escrita. Só com a ajuda de tecnologias de educação, com a ajuda de injeções graduais, poderemos envolver a nova escrita nos velhos teatros. Estamos sempre conversando com a comunidade sobre novas estéticas e os problemas da sociedade contemporânea. A nova escrita é o diálogo com espectadores sobre as mais complexas psicoses da humanidade. A nova dramaturgia abre a discussão pública sobre novas formas de fazer teatro. O movimento é, de fato, a parte principal da renovação e do rejuvenescimento do teatro russo. O resultado mais impressionante desses 15 anos de resistência é o surgimento de uma nova moda teatral. A nova escrita trouxe uma nova geração de atores, novos diretores, novas companhias, novos sentidos, novas ideias para uma nova realidade teatral. E, afinal, a nova escrita traz uma nova geração de espectadores. É óbvio, atualmente, que um diretor novo só pode entrar no mundo do

all the necessity of the contemporary hero on the contemporary stage, the necessity of society's self-identity.

In this case, we can absolutely consider new writing to be the demonstration of great social anxiety and great social irritation. New drama in Russia is the harvest of social conflicts in our society.

The movement for renovation of repertoire, the movement of new drama counts about fifteen years. The point is this movement was started by playwrights and until now is guided by playwrights. The beginning of the nineties of the last century was the time when contemporary heroes left the contemporary stage. Theatre becomes the organ of nostalgia with the interest for nineteenth century classics and the idea of staging Chekhov about Russia, which we lost. The main slogan was: «Where are the new plays, we can't find them?» In reality, those who were shouting in this manner simply are not able to read and see.

In this situation, Russian dramatists decided to act by themselves. They started to get involved in theatrical manufacture. Nobody will lift a finger to help those in trouble.

Since dramatists built the powerful net, the effective infrastructure which embraces the whole Russia and ex-soviet republics. This net is used to select plays and distribute them along all Russian theatres, hold competitions and master-classes, make new names, educate, promote and support new dramatists and directors.

Nowadays our drama life is very rich and bright, and also furious, fierce. A lot of seminars, work-in-progresses, readings, festival, discussions, and laboratories are going

around Russia in an endless stream. And this is a serious influence on theatre process.

This style of education and laboratory is the proper philosophy of new writing. We can involve new writing into the old theatres only with the help of educating technologies, with the help of gradual injections. We are always talking with the community about new aesthetics and the problems of contemporary society. New writing is the dialogue with spectators about the most complex psychoses of mankind. New drama opens the public discussion about new ways to make theatre.

The movement of new writing is indeed the main part of the renovation and rejuvenation of Russian theatre. The most impressive result of this fifteen-year resistance is the appearance of new theatre fashion. New writing brings with it a new generation of actors, new directors, new companies, new senses, and new ideas to new theatre reality. And after all, new writing brings a new generation of spectators. It is obvious nowadays that new a director should come to the big theatre world only through the production of a new play. The principle of double debuts is used everywhere. Theatres of new writing create vacancies, but repertory theatres don't.

Which are the main farms, nurseries of new writing in Russia? The movement had begun after the festival called Lyubimovka (<http://www.britishcouncil.org/russia-projects-arts-home-lyubimovka.htm>) about fifteen years ago. The first festivals were held in the former estate of Stanislavski in the suburbs of Moscow, called Lyubimovka,

teatro produzindo uma peça nova. O princípio de estreia dupla é usado em todo lugar. Teatros que apresentam a nova escrita criam vagas, os teatros de repertório, não.

Quais os principais berçários da nova escrita na Rússia? O movimento começou há 15 anos com um festival chamado Lyubimovka (<http://www.britishcouncil.org/russia-projects-arts-home-lyubimovka.htm>). Os primeiros festivais eram realizados na antiga propriedade de Stanislavski, que fica no subúrbio de Moscou e é chamada Lyubimovka. Foi lá também que a história da arte do teatro começou em Moscou. A palavra Lyubimovka tem o mesmo radical que a palavra russa para “amor”. No logotipo do festival podemos ver um coração feito de manuscritos. O objetivo do Lyubimovka é reunir as melhores peças do ano, fazer leituras na forma de *work-in-progress* e promover um longo debate, logo depois que são lidas na presença do dramaturgo. Nesses 15 anos, muitos espetáculos bem-feitos nasceram de tais leituras.

Temos também o Theater dot doc. É a influência da estética do Royal Court (<http://www.royalcourttheatre.com/>), já que é o teatro do drama documentário, literal e do cinema documentário. O slogan do Theater doc é: “Aqui está o teatro no qual os atores não estão atuando”. As peças feitas para pequenos espaços têm uma profunda influência na vida teatral de Moscou. Aqui, podemos ver espetáculos sociais — o único espetáculo sobre a tragédia de Beslan, peças sobre as eleições presidenciais, sobre as ligações russo-polonesas, sobre

trabalhadores imigrantes e os abusos nas prisões russas.

O mais importante centro da nova escrita localiza-se em Ekaterinburg, no coração dos Montes Urais. Um dos maiores dramaturgos russos vivo, Nikolay Kolyada (<http://www.evene.fr/celebre/biographie/nikolai-kolyada-45824.php>) abriu o seu teatro Kolyada (<http://kolyada-theatre.ur.ru/>), que produz os espetáculos da nova escrita, tem sua própria competição de peças, a EuroAsia, realiza *master-classes* e costumava publicar livros e revistas. Ekaterinburg também tem a única escola para novos dramaturgos da Rússia, na Universidade de Teatro Ekaterinburg. Temos também centros em Minsk e Omsk, São Petersburgo, Krasnoyarsk, Kharkov e AlmaAta.

É preciso entender o principal: o movimento da nova escrita na Rússia é uma iniciativa privada. Não há atividade do Estado nessa linha. É preciso entender que, nos Estados Unidos, a iniciativa privada é o padrão, mas na Rússia a arte privada, sem o apoio do Estado, está fadada à pobreza, à ilegalidade e ao desamparo. Fazemos muita coisa, mas se quiséssemos fazer mais não haveria meios. Não conseguimos ter entendimento com as autoridades culturais. No entanto, nosso movimento realizou muita coisa. Temos infraestrutura para dar apoio espiritual e logístico a novos talentos, distribuir novas peças para teatros, críticos, produtores, diretores. Temos um grande interesse em todas as atividades relativas à nova escrita: premiações, leituras, laboratórios. Nenhuma

where the history of Moscow art theatre had also begun. The word Lyubimovka has the root of the Russian word for LOVE. And on the logotype of festival we can see a heart made of many drama manuscripts. The principle of Lyubimovka is to collect the best plays of year, to read them in the form of work-in-progress and to have a long discussion about the play right now after it is read in the presence of the playwright. A lot of well-done performances were born from such readings during these fifteen years.

We also have Theatre dot doc. It is the influence of Royal Court (<http://www.royalcourttheatre.com/>) aesthetics, because it is the theatre of documentary drama, of verbatim and documentary cinema. The slogan of Theatre doc is: «Here is the theatre where the actors are not acting». The little venue plays a profound role in Moscow's theatre life. Here we can see the social performances — the only performance in Russia about the tragedy of Beslan, shows about the presidential election, about Russian-Polish links and, for instance, about immigrant guest workers, about the abuses in Russian prisons.

The most important new writing center is situated in Ekaterinburg, the heart of Urals and the heart of provincial new writing. One of the greatest living dramatists in Russia, Nikolay Kolyada (<http://www.evene.fr/celebre/biographie/nikolai-kolyada-45824.php>) opened his Kolyada-theatre (<http://kolyada-theatre.ur.ru/>). His theatre produces the performances of new writing, has its own drama competition — EuroAsia -, holds

master-classes and used to publish books and magazines about new writing. Also Ekaterinburg has the only Russian author's school for new dramatists in Ekaterinburg Theatre University.

We also have a lot of new writing centers in Minsk and Omsk, Saint-Petersburg and Krasnoyarsk, Kharkov and AlmaAta, and other towns.

You should understand the main thing — new writing movement in Russia is a private initiative only. No state activities in this line. But you should understand that in USA private initiative in arts is the standard and evident, but in Russian private arts without state support is condemned to poverty and illegality, and sometimes helplessness. We do a lot, but if we would like to do more and bigger, there are no ways to develop. We can't find understanding with theatre and state cultural authorities.

Our new drama movement has made a big deal. We have got the infrastructure that may spiritually and logistically support new talent, distribute new plays among theatres, critics, producers, directors. We have got a big interest in all the activities concerning new writing, awards, readings, laboratories. No good play could vanish from the face of earth any more. We have a net to catch it. And we are proud about it. But in Russian we have only one drama magazine, only four issues a year and this is for the whole territory of the ex-Soviet Union. But the internet is the right and sufficient way to find new plays for everyone.

peça boa pode desaparecer da face da Terra. Temos uma rede para pegá-las e estamos orgulhosos disso. Só temos uma revista de dramaturgia em russo, com apenas quatro edições por ano, e isso para todo o território da ex-União Soviética. Mas a internet é a maneira certa e suficiente para achar novas peças para todos.

Já falei sobre a vida paralela da nova dramaturgia e do novo teatro na Rússia. Hoje eu posso definir a principal razão disso. Precisamos de políticas culturais como as da Europa ou dos Estados Unidos: baseadas na vida contemporânea, na linguagem contemporânea, e não apoiadas apenas na herança do passado. O talento jovem não tem acesso a recursos culturais, ao poder cultural. O Estado criou vários teatros novos para a juventude e novas estéticas, mas eles se tornaram uma espécie de reserva, de gueto para novos diretores, novos dramaturgos. Na Rússia, sentimos falta de laços profundos entre experimentos culturais e a academia, entre o *underground* e as autoridades culturais. Precisamos de mudanças na gerência das instituições culturais.

De todo modo, sobre o que os novos dramaturgos escrevem? Antes de mais nada, podemos dizer que o estilo naturalista, literal e documental domina. Nossa realidade extremamente mutante precisa ser consertada, como um material escorregadio.

O tema mais difundido é o da sobrevivência, a sobrevivência heroica que substitui a vida comum. A vida difícil que condena o herói ao martírio. As peças parecem uma hagiografia de não santos. A vida nos trai e, nesse

conflito entre o herói e a maioria, é muito importante não viver de acordo com regras morais, mas simplesmente sobreviver.

Outros temas: o homem e a megalópole, o homem e a violência da mídia e dos ícones pop, a mudança de autoconsciência em um mundo totalmente aberto. O autismo voluntário é o maior tema. O homem livre e o poder de seus instintos corporais. O narcisismo da pessoa contemporânea. A vida como imitação da arte. O herói contemporâneo está desaparecendo, um herói escorregadio, com características ilusórias. O homem é como um espelho ou um vídeo. É claro que temos peças sobre a resistência ao capitalismo.

Um dos maiores propósitos da nova escrita é superar os tabus da sociedade, mas principalmente os tabus do teatro. Na Rússia, não é aceitável falar sobre três temas — não é censura, mas não é aceitável. O primeiro: a desmitificação do soldado russo na Segunda Guerra Mundial, a guerra em si e os crimes no Leste Europeu e nos Bálcãs durante a guerra. O segundo: as diferenças de fé e os conflitos internacionais na sociedade russa. O terceiro: o problema da Igreja. A Rússia está se tornando um país muito religioso, a Igreja Ortodoxa interfere no governo e tem influência na política cultural. Já temos muitas proibições no teatro provocadas pela Igreja e apoiadas pelas autoridades.

Certamente não quero dizer que temos muitas peças antirreligiosas. Mas temos assuntos mais importantes. A crise total das crenças tradicionais. A humanidade está

I've talked about the parallel life of new drama and new theatre in Russia. Today I can define the main reason for it. We need a state cultural policy — as in Europe or USA — that is based on contemporary life, contemporary language, but not on heritage only. Large young talented forces do not have access to cultural resources, to cultural power. The state established several new theatres for youth and new theatrical aesthetics, but they had become a sort of reservation, a ghetto for young directors, young dramatists. In Russia we feel the lack of deep links between cultural experiment and the academy, between underground and cultural top-positions. We need the changes in top management of cultural institutions.

Nevertheless what do new dramatists write about? First of all, we can say that naturalistic, verbatim-style, docu-style dominates. Our extremely changing reality demands us to fix this reality as a sliding material, to fix the physiology of life.

The most widespread theme is the theme of survival. Heroic survival which replaces normal life. The hard life which condemns the hero to martyrdom. The plays look like hagiography, the hagiography of non-saints. Life betrays us, and in the conflict between the hero and the majority, it is very important not to live by some moral rules, but simply to survive.

Other themes. The man and the megapolis, the man and the violence of mass media and pop-icons, the changing of self-consciousness in a totally open world. Voluntary autism is the greatest theme. The free man

and the power of his corporal instincts. The narcissism of the contemporary person. Life as imitation of life. The contemporary hero is a vanishing, sliding hero with elusive (ЭЛЮЗИВ) characteristics. The man like a mirror or like a glass. Of course we have new plays about the resistance to capitalism.

One of the main purposes of new writing is to overcome the taboos of society, but mainly the taboos of theatre. In Russia it is not accepted to speak about three themes from a theatre venue. It is not censorship, but it is not accepted. First of all, the un-glorification of Russian soldier in World War II, the war and political crimes in East Europe and the Balkans during and after World War II. Secondly, interfaith and international conflicts in Russian society. Thirdly, the church problem. Russia is becoming a very clerical country. The Orthodox Church interflows with the government and has influence on cultural policy. We already have a lot of prohibitions of theatre shows initiated by the church and supported by authorities.

I certainly do not want to say we have a lot of anti-religious plays. But we have more important themes. The total crisis of traditional beliefs. The mankind is waiting for new confessions. Mankind is eager to have it. Demands it. And looks for it. And tries and tests a lot of false messiahs, a lot of lying beliefs. New writing shows us the terrible ways to open new confessions, maybe more bloody than Christianity. Mankind is waiting for a new messiah, but cannot refuse the idea of sacrifice in the name of new confession.

esperando por uma nova confissão. A humanidade está ansiosa por isso. Exige e procura por isso. E testa muitos falsos messias, muitas crenças falsas. A nova escrita nos mostrou as terríveis formas de abrir novas confissões, talvez mais sangrentas que o Cristianismo. A humanidade está esperando por um novo messias, mas não pode negar a ideia de sacrifício em nome de uma nova confissão.

Logomarca do Festival de Nova
Dramaturgia Lyubimovka / Logotype of
Lyubimovka New Drama Festival





dança.txt
Vol. 2—Nov 2010

O CORPO HUMANO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA
por Zulai Macias Osorno

56

Espectáculo *Las cosas no son si no lo que son*,
de Anabella Pareja. Foto: Leo Martins /
Anabella Pareja's show *Las cosas no son si
no lo que son*. Photo: Leo Martins

O CORPO HUMANO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

Por Zulai Macias Osorno

Zulai Macias Osorno é mexicana, formada em psicologia, com mestrado em filosofia pela Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Estudou dança moderna no Centro Cultural Ollin Yoliztli. Desde 2006 escreve para a revista *DanzaNet*. Em 2008, colaborou com o boletim latino-americano *DCO* e fez uma residência artística na República Tcheca, premiada pela FONCA e pelo Prague Theater Institute. Em 2009, recebeu o Prêmio de Ensaio de Teatro concedido pelo Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli (CITRU) e pela revista *Paso de Gato*, e o II Prêmio Internacional de Pesquisa em Artes Cênicas Artez Blai (País Basco). Atualmente, desenvolve o projeto *Life between aesthetics and politics*, patrocinado pelo Centro Cultural Casa Vecina. O texto foi inspirado pela criação do coletivo mexicano *Inquietando*, que tem o objetivo de ligar a prática coreográfica ao debate teórico.

As observações que seguem surgiram de um conjunto de reflexões teóricas sobre a dança intitulado *Inquietando* (<http://inquietando.wordpress.com/>) que estimulou muito o meu pensamento. Todas as reflexões vêm da noção de que essa prática não está limitada à dança e ao treinamento, mas implica ter uma postura sobre as formas de abordar o palco e o corpo em cada peça.

Com isso, comecei a elaborar a ideia de que os aspectos políticos de uma obra de dança não estão no

tema abordado, na justificativa decorrente de participar de determinado partido político ou na crítica ao sistema em que vivemos. Talvez, nestes casos, estejamos diante do que é chamado macropolítica, que lida com temas evidenciados pelo próprio regime, temas que denunciam e literalmente apontam questões no contexto. Entretanto, se a composição coreográfica destas obras está inscrita na clássica hierarquia criador-intérprete, ela continua reproduzindo um entrelaçamento que está na base das coisas imóveis, estáticas, transcendentais, ideais, enquadradas... inertes. Apesar do tema em questão, tais obras se inserem nos sistemas estabelecidos de criação e apreciação da dança, que aceitam e dão continuidade a linguagens estabelecidas por inércia e que geram apenas corpos belos e espectadores sonolentos.

Por outro lado, é notável que estas mesmas formas sejam recorrentes no teatro tradicional com encenação de estilo italiano, onde o bailarino é envolto em uma aura de ondas especiais que o tornam fantástico, inacessível e inquestionável. Nestes casos, há uma distância que gera apenas admiração sem recorrer à interlocução, já que esconde a fragilidade do corpo, que se decompõe a cada minuto, como o meu e o seu. Entretanto, parece que não há nada a ser questionado nestes corpos perfeitos. É um deleite ver corpos ágeis que parecem não ter qualquer limite, mas o que vem depois? Depois... nada. Pois nos minutos em que a peça dura, há uma perda de sentido e começa-se a observar as coisas na inércia de

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

O CORPO HUMANO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA
por Zulai Macias Osorno

57

THE HUMAN BODY IN CONTEMPORARY DANCE

By Zulai Macias Osorno

Zulai Macias Osorno has a degree in Psychology (UNAM) and master in Philosophy (UNAM), where she wrote the thesis "Contemporary dance: desire and resistance". She studied modern dance at Centro Cultural Ollin Yoliztli. Since 2006, she contributes for the *DanzaNet* Magazine. In 2008, she collaborated with the Latin American Newsletter *DCO*. In 2008, she made an artist residence at Czech Republic, which was awarded by the FONCA and the Prague Theater Institute. In 2009, she won the Essay Theater Award, which is given by the Center for Theater Research Rodolfo Usigli (CITRU) and *Paso de Gato* Magazine. In 2009, she won the II International Award for Performing Arts Research Artez Blai (Basque Country). Currently, she performs the project "Life between Aesthetics and Politics", sponsored by the Cultural Center Casa Vecina. The text arose from the creation of the Mexican Collective *Inquietando*, which aims to link the practice choreography with the theoretical discussion.

The following observations emerged from a set of Mexican theoretic reflections on dance entitled *Inquietando* (<http://inquietando.wordpress.com/>), which highly stimulated my own thinking. All of them are reflections which come from the idea that this practice is not limited to dancing and training only, but it rather implies taking a stance on the ways of approaching the stage and the body within each designed stage play.

With this I begin clearing up the idea that political aspects of a dance stage play do not lie in the theme to be treated, in the justification that comes from openly belonging to a certain political party or any criticism of the system we may live in. Perhaps in these cases we come face to face with what has been called macro-politics; one that deals with themes made visible by the same regimen — themes which denounce and literally point things out in the scenario. However, if in these stage plays the choreographic construction is still inscribed in the classical hierarchy creator-performer, it still reproduces an intertwining that lays the foundation for things that are immovable, static, transcendental, ideal, framed... motionless. Very much in spite of the theme in question, these plays still install themselves in the well established system of creating and visualizing dance, which accepts and continues by inertia established languages and only generates embellished bodies and sleepy spectators.

Yet, on the other hand, it is remarkable that these same forms recur in the traditional theatre with Italian ways in their staging, where the dancer is wrapped up in an aura of special waves — fantastic, unreachable and unquestionable. It is from here that a distance intervenes and only generates admiration and does not resort to an interlocution because it erases the body's fragility, which like mine and yours, decomposes minute by minute. However, it seems there is nothing to question in those perfect bodies. It is particularly a great delight to see such agile bodies which seem to have no limit whatsoever. Yet, what comes

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

THE HUMAN BODY IN CONTEMPORARY DANCE
by Zulai Macias Osorno

57

um olhar automático, que olha sem ver, ou que olha só por olhar.

Do lugar que escolhi para trabalhar e dançar, fico inclinada a assumir conscientemente a tarefa de abordar o corpo e o palco com uma responsabilidade comprometida com meu próprio trabalho e com o trabalho dos outros, onde os sentidos de cada um são renovados para formar cada proposta. E, deste mesmo lugar, eu aposto em uma prática de dança que implica estabelecer-se nela e percorrer cada um dos seus cantos para desconstruir, questionar, mover e inquietar todos os seus sentidos, assumindo, assim, a árdua tarefa de dar impulso e influenciar a reconfiguração de formas estabelecidas.

Para realizar essa tarefa, me parece vital procurar por espaços onde podemos exercitar a mente e provocar estas formas estáticas; repensar a relação entre arte e vida não como reconciliação, mas como experiência de ruptura, como uma fratura que nos joga em uma permanente busca por sentido; gerar experiências capazes de influenciar fórmulas bem-sucedidas e questionar as regras que definem lugares, incluem ou excluem, limitam e confinam. Acredito que é neste contexto que devemos reconsiderar aquela dança envolta em uma aura, que alega que olhemos para o que é único, e deixar de lado a atitude absorta, quase religiosa, para nos direcionarmos para outra forma de entender essa experiência. Nessa outra forma, o artista é considerado não um gênio (uma figura distante, desapegada do outro), mas um produtor que participa de um espaço-tempo concreto e é capaz de

romper formas ideais que escondem características constitutivas ou processuais, retomando as particularidades corporais, com seus próprios motores e experiências para construir coreografias.

É assim que devemos trabalhar por uma prática que irrompa e impulsiona a transformação de formas acabadas e privilegiadas, para declarar a experiência artística como parte do processo de reconfiguração destas formas e dos contextos a que recorrem. Só assim poderemos começar a ter liberdade de escolha de significados e procedimentos, o que também traz uma grande responsabilidade: trabalhar diária e coerentemente pela dança, não mais como uma distração, um entretenimento ou um sinal de virtuosismo corporal, mas como uma arte que aponta as insuficiências do nosso mundo, que não podem ser alcançadas por meras representações que colocam em ação nada mais do que sentimentos e olhares automáticos. Trata-se de uma tarefa que requer plateias curiosas, bailarinos que questionam o coreógrafo, coreógrafos ousados e coreografias livres dos monopólios ditados por uma determinada técnica ou academia.

Então, a tarefa de repensar ou encontrar outros significados para nossa prática em um sistema questionável está incluída naquilo que Jacques Rancière considera a verdadeira política — aquela que cria problemas e trabalha, talvez a partir de um gesto menor, para reestruturar práticas enquadradas em corpos ideais e bem-definidos, padrões de movimento identificáveis, teatros com quatro paredes e relações verticais.

next? Next...nothing, because in those minutes the piece lasts, there is a loss of sense and one begins to observe things from the inertia of an automatic look; one that looks without looking...or that sees for the sake of seeing.

From the place I have chosen to work with and for dance, I am inclined towards a duty that consciously takes on the responsibility with which to approach the body and the scenario, where there is a commitment with one's own work as well the other's; one in which one's senses are revived in order to form a part of each proposal. And from this same place, I bet on a dance practice that implies establishing oneself in it and walk through all of its corners to break it down, question it, move it and make all of its senses restless, assuming therefore, the hard work of giving it impulse and influencing it in the reconfiguration of "fixed" ways.

To achieve this task, it seems to me it is vital to look for spaces where we can exercise the mind and make it provocative vis-à-vis those still forms; to re-think the relationship between this art and life, not as a reconciliation but as a rupture experience — like a fracture that throws you into a permanent search for sense; to generate experiences which are capable of influencing successful formulas and to question the regulations which assign places, that include or exclude, that limit and confine. And it is in this context, I believe, that we must reconsider that dance within an aura which claims we look at what is unique, from a stance of personal withdrawal, of an engrossed, almost religious, attitude in order to direct ourselves to

another way of understanding the experience, where the artist is considered more than a genius (a far-away figure, detached from the other), but a producer who participates in a concrete time-space capable of breaking ideal forms that hide constitutive or procedural characteristics and re-taking corporal particularities with its own motors and experiences for the construction of choreographies.

This is how we must work for a practice that bursts into and impulses the transformation of finished and privileged forms in order to declare artistic experiences always as a process of reconfiguration of these forms and the context they resort to. Only in this way can we begin to shift into a freedom of choice in meanings and procedures that also props up a great responsibility: that of working daily and congruently towards dance, no longer as a distraction, entertainment or as a sign of corporal virtuosity, but rather as an art that accuses the insufficiencies of our world, which cannot be reached by mere representations that by then, put into action more than interior feelings and automatic looks, a duty which demands curious audiences, dancers that question the choreographer's ways, risky choreographers and dance routines free of meaning monopolies dictated by a certain technique or academy.

Then, the task of rethinking or finding other meanings to our practice as a questionable system is included in what Jacques Rancière considers true politics — that which creates problems and works, perhaps from a minor gesture, to restructure practices framed in ideal

Por outro lado, encarar o panorama desta tarefa torna imperativo gerar ferramentas conceituais e espaços de diálogo que possibilitem um conflito de interpretações. A tensão força a atuação sobre o ambiente, os outros e o próprio corpo. Neste sentido, apresentarei algumas considerações que acredito que devem ser levadas em conta para reafirmar o conceito do corpo na dança.

- 1 — No paradoxo do corpo do bailarino, no qual se lida com disciplina e desperdício, podemos encontrar forças corporais excessivas que não podem ser diminuídas com a ação produtiva nem com a disciplina. Assim, aquilo que é excessivo vai além de todas as forças limitadas a um objetivo específico, sobressai no movimento de um corpo que dança. Mesmo por trás das formas acadêmicas e institucionais, *algo mais* é mostrado e vamos achá-lo, quase de maneira obsessiva, em nossas próprias técnicas de treinamento corporal, mas também na falta de um produto obtido pelo mero ato de dançar.
- 2 — O corpo exaurido pela ação excessiva dos movimentos corporais vai além para conceber um corpo de bailarino como algo que está sendo conscientemente reconsiderado e produzido. Isso abre portas para novas práticas e relações com tudo o que diz respeito ao corpo — aquilo que lhe permite transgredir a imobilidade e a pureza de seus aspectos indistinguíveis, preso por tabus e proibições que são caracterís-

ticos da disciplina da dança. Aparentemente, isso é conquistado por meio de uma contaminação que exala do corpo em movimento, como estados estranhos que nos convidam a sermos penetrados pelo ambiente e incitam um fluxo de suas próprias tensões — uma descarga de energia.

- 3 — Por fim, parece-me que a dança evidencia que sempre há um horizonte aberto a ser decifrado pelo toque, pela constante fricção entre ambientes e corpos que compartilham espaço e tempo, como a presença que ultrapassa a mera soma de sinais a serem decifrados e requer mais de uma interpretação, ou seja, um exercício de pensamento para reinventar a experiência do corpo na dança.

Com o que foi dito, eu gostaria de sugerir diferentes tipos de corpos que poderiam surgir na prática da dança — corpos que vão além de posturas e silhuetas, controle do movimento e harmonia e, assim, abrem portas para propostas cênicas que possibilitam a transgressão da rotina, espalhando um eco de alteração e removendo a docilidade que tem negado a multiplicidade que emana delas.

O CORPO PARADOXAL

O corpo na dança é paradoxal porque arrisca uma constante tensão entre disciplina e falta de disciplina, sem ficar em nenhum dos lados definitivamente. Portanto, percebemos que se as técnicas de treinamento podem se

bodies, well defined, identifiable movement patterns, four walled theatres and vertical relationships.

On the other hand, facing this task's panorama makes it extremely imperative to generate conceptual tools and dialogue spaces that make possible a conflict of interpretations and the tension forces acting upon the environment in the other and one's own body. In this sense, I will present some considerations I believe should be taken into account to restate the body's concept in dance.

- 1 — In the dancer's body paradox, where one plays with discipline and squandering — we find excessive corporal forces which cannot be decreased with productive action or with disciplinary quadrants; so that which is excessive exceeds all limited strength to reach a specific objective — it stands out in the movement of a dancing body. Even behind the academic and institutionalized ways of dance, *something more* is shown which we will find, almost in an obsessive manner, in one's own corporal training techniques, but also in the lack of product obtained by the mere act of dancing.
- 2 — The body overexerted by the excessive action of movement, goes further: to conceive a dancer's body as one that is consciously being reconsidered and producing from itself. This opens doors to new practices and relationships with that which pertains to the body — that which makes it possible to transgress the immobility and purity of the body's

indistinguishable aspects, closed in by taboos and prohibitions characteristic of the dance discipline. It so seems that this is achieved from a contagion emanating from the body in movement, like strange states that invite to allow being penetrated by the entourage and entice a flow of its own tensions — an energy shoot.

- 3 — Finally, it seems to me dance makes evident that there is always an open horizon to decipher through touch, the constant rubbing against ones environment and bodies sharing space and time, like a presence that goes beyond the mere sum of signals to be deciphered and which claim more than an interpretation, a thought activity to reinvent the body's experience in dance.

With the above stated, I would like to suggest different kinds of bodies, which in their dance practices could peek-out — bodies that exceed posture and figures, movement control and harmony and thus go beyond: they open doors to scenic proposals that allow the possibility to transgress routine and spread an echo of alteration and remove the docility which has denied the multiplicity which emanates from them.

THE PARADOXICAL BODY:

The body in dance is a paradoxical body because one risks going from constant tension between discipline and no discipline, without staying on one side or the other

encaixar em padrões de movimento e subjogá-los a proibições que atacam a sensualidade, são elas que abrem também a possibilidade de usar o corpo para fazer movimentos conscientes e incitar a rebeldia contra elas, onde o corpo aparece como uma força incontrolável.

O CORPO DESIGNADO

A exposição tradicional do corpo na dança o coloca à parte das forças que vêm deste ambiente (sejam essas forças sociais, políticas, econômicas ou culturais). Ao mesmo tempo, as forças que fluem do corpo são neutralizadas dentro da moldura disciplinar, o que breca o movimento vital da criação, a divergência e a multiplicidade. Neste caso, o corpo é enquadrado a uma distância que define e diferencia espaços que são desconhecidos entre si, como espaços que são submetidos a diferentes condições e isolados em si mesmos. Nesta clara divisão entre dentro e fora, é revelado um espaço definido que exclui e ignora, fecha, preestabelece e é tido como real.

Logicamente, por um lado, temos um corpo que executa a ação cênica e, por outro, um corpo que observa de uma perspectiva superficial. Contudo, também percebemos que o corpo do performer está bem distante da voz que dita o plano de ação. Cada qual trabalha a partir de sua própria zona designada e limitada ao que é pedido a eles, negando qualquer exercício que poderia questionar essas fronteiras tão definidas. Com tudo isso, podemos observar uma divisão de funções sem polêmicas que limita a dança do bailarino, a observação do

espectador e a criação do coreógrafo. Esta designação rejeita o espírito crítico e exclui as características materiais e sensíveis das características corporais, que contaminam e ignoram distinções.

Sobre o que foi dito acima, Jacques Derrida (1989), inspirado no teatro da crueldade, afirma que a distância entre os papéis designados é o que estabelece a “falta de participação dos espectadores (inclusive diretores e atores) na atuação, na força que irrompe e abre caminho para o espaço cênico”. Mesmo que o autor não faça referência direta à dança, às práticas nas quais a presença do outro penetra, precisamos refletir sobre o corporal como algo que vai além do corpo limitado.

O CORPO NEUTRALIZADO

Os projetos tradicionais que definem o corpo na prática da dança o limitam em disciplinas que anulam qualquer tipo de interrogação. Neste caso, o corpo parece ter sua própria ordem, como se fosse transparente, preciso, perfeito, neutro, não contaminado ou tocado por outros corpos e pelo ambiente. Com isso, um toque de fantasia é acionado que parece não ter nada em comum com a multiplicidade e a maleabilidade que flui de sua própria corporalidade, já que parece sempre enquadrado, domesticado e obediente.

Nesta relação, o corpo é marcado por significados assumidos, limitados a parâmetros organizados que são autorizados por normas disciplinares que o inscrevem em formas preestabelecidas de movimento. Ele se preserva



Espectáculo *Cover*, de Magdalena Leite.
Foto: Esthel Vogrig / Magdalena Leite's
show *Cover*. Photo: Esthel Vogrig

forever. Therefore, we find that if the training techniques can fit it into movement patterns and subdue them to prohibitions that attack their sensuality, these are also the ones that open the possibility of body use that make movement conscious and incite a rebellion against them, where the body appears as an uncontrollable force.

THE ASSIGNED BODY:

The traditional exposition of the body in dance places it detached from those forces that come from its environment (whether these are social, political, economic, cultural). At the same time, those forces that flow inside the body within a disciplinary frame, are neutralized, which brakes the vital movement of creation, deviation and multiplicity. Here the body is registered at a distance which defines and differentiates spaces which are unknown to each other, like spaces which are subdued to different conditions and isolated in themselves. In this clear division between inside-outside, a defined space that excludes and ignores, closes, pre-establishes and one presumes as real is revealed.

Logically, on one side we have a body which executes the scenic action, and on the other hand, one that observes from a superficial vision. Yet, we will also find the performer's body quite distant from the voice that dictates the action's plan, each working from its own assigned zone and limited to what they should be, to what is asked of them, and denying any exercise which could question such defined boundaries. With all of this,

em um estado que nega a contaminação de forças que o atravessam e ataçam. Consequentemente, este tipo de relação tende a relações de poder que se tornam essenciais e que definem o corpo como o realizador de uma dança que reproduz códigos e interpretações unívocos que a fazem cúmplice de um poder hegemônico e a enquadram em padrões de corpos proibidos e potenciais ocultos. Parece que esta prática é conformada por corpos anestesiados, no mesmo sentido que Suely Rolnik (2007) propõe com seu conceito de anestesia sensível, entendido como um estado do espectador-consumidor que se une a um artista inofensivo para um prazer narcisista. Quer dizer, corpos caracterizados por um olhar que observa um individualismo sem qualquer tipo de questionamento e que esquece a capacidade inventiva diante das coisas.

Estes tipos de corpos que não assumem nenhuma responsabilidade e se apresentam semiadormecidos dentro do processo de produção de si, bem como nas relações que sustentam em seu ambiente, são uma herança da qual a cena contemporânea não conseguiu se desapegar completamente.

O CORPO INDISCIPLINADO

Na presença da paz geométrica que divide nitidamente plateia e palco, bailarino e coreógrafo ou disciplina e sensualidade, o desafio do corpo é colocado na dança contemporânea. Assim, diante de corporalidades que são designadas neutras, unívocas, individuais e

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

O CORPO HUMANO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA
por Zulai Macias Osorno

61

we can observe a division of functions with no polemics, which on the one hand limits the performer from dancing and the spectator from observing, the performer from dancing and the choreographer from creating, being this assignation that denies all critical spirit, where the material and sensitive characteristics are excluded from the corporal ones which contaminate and ignore distinctions.

Concerning the above, Jacques Derrida, who is inspired by the cruelty theatre, states that the distance of the assigned roles is what establishes “the lack of participation on behalf of the spectators (including directors and actors) in the performed act, in the strength that barges in and makes way in the scenic space”. If this author does not make a direct reference to dance, in the practices where the presence of another penetrates, we must reflect on the corporal as something that goes beyond a limited body without evasions, which goes beyond what is merely visual.

THE NEUTRALIZED BODY:

The traditional projects that define a body in the dance practice close it up in disciplines which cancel any kind of interrogation. Here, the body seems to have its own true order, as if it were transparent, precise, perfect, neutral, not contaminated or touched by other bodies or by its own environment. With this, a touch of fantasy is set off which seems not to have anything in common with the multiplicity and changeability that flows within its own

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

THE HUMAN BODY IN CONTEMPORARY DANCE
by Zulai Macias Osorno

61

distantes, a dança dirige sua atenção a condições de possibilidade que são exaltadas pelo corpo, compreendidas como o que é múltiplo, agressivo e que gera relações instáveis.

Visto por esse ponto de vista, o movimento corporal rompe com molduras e disciplinas preconcebidas. Com esta ruptura, é gerado um vazio que o faz assumir a responsabilidade de encarar a falta de projetos destacados, o que leva à exploração do poder de cada um. Isso me lembra Derrida (2004), quando ele se refere ao vazio deixado se a hierarquia do autor é completamente alterada e nada deve ser dito antes da produção da própria peça. Então, esse vazio parece não obedecer a nada que foi dito antes e se aproxima do movimento livre, espontâneo, do corpo que dança.

Com isso, quero dizer que o corpo não é mais considerado um modelo ideal e unívoco, mas algo excessivo que nenhuma linguagem pode alcançar em sua totalidade. A percepção da forma enquadrada é superada e dá lugar a corpos que geram experiências, produzem sentido, sempre insuficiente e ignorante diante de estados de coisas e relações padronizadas; vemos uma constante ruptura de significados que recorrem a um exame de movimentos e um corpo que desobedece aos padrões que o tornam estático. O corpo reaparece, então, sem hesitação, negando formas de apropriação institucional, o que elimina hierarquias e distinções, recorrendo à produção de novas experiências corporais e problematizando todo o espaço preconcebido. Assim, deixa espaço

corporality, because they always seem framed, domesticated and obedient.

In this relation to a body branded by assumed meanings, limited to well organized parameters which are allowed by the disciplinary norms and inscribed in pre-established forms to move around, it preserves itself in a state of things which denies the contamination of forces crossing and stirring the body. Consequently, this kind of relation tends towards power relations that are made essential, that define the body as the performer of a dance that reproduces codes and univocal interpretations, which makes it an accomplice of a hegemonic power, boxing it in to patterns of prohibited bodies and hidden potentials. It seems this practice is conformed with anesthetized bodies, in the same sense that Suely Rolnik proposes the concept of sensitive anesthesia, understood as the state of spectator-consumer, paired up to the inoffensive artist in a narcissistic pleasure; that is to say, as bodies characterized by a look which observes an individualism without any sort of questioning and where one forgets the inventive and strange capacity in front of those things.

These types of bodies which do not claim any responsibility and present themselves half asleep within the production process of themselves, as well as in relationships that sustain themselves in their environment, are an inheritance from which the

para movimentos que tornam as coisas instáveis, deslocando aquilo que sentimos, vemos e dizemos sobre regimes imóveis e um sentido vital que a dança ativa quando busca repensar e reconstruir o espaço de tudo que é corporal.

Com essa perspectiva em mente, temos a proposta de uma concepção de movimento que é desbloqueada, prazerosa, contagiante, impressionante, perturbadora, um movimento sem movimentação de dança e concebido fora do limite corporal pré-configurado. E se este movimento, aberto a outros aspectos corporais, não tem a docilidade necessária para questionar a prática da dança, isso também implica um questionamento dos artistas reduzidos a agentes de discursos fechados, feitos com antecipação e limitados a serem veículos de significados no sentido de começar a conceber subjetividades em ação e com força crítica. Assim, as novas práticas não anunciam uma nova forma de se movimentar, mas uma experiência que vai além das quadraturas das técnicas de formação disciplinares e do olhar proibido do corpo como excesso e exuberância. Isto desperta uma nova sensibilidade que rompe com relações rígidas e subjugadas para dar lugar a algo além da beleza e do hedonismo de um corpo disciplinado, obediente, silencioso.

Finalmente, vemos que a dança contemporânea abre espaço para movimentos que se nutrem da falta de disciplina e da multiplicidade do corpo, que, embora não seja

nunca totalmente livre, encontra nesta prática um lugar para expressar-se sem prudência.

O CORPO TÁTIL

Como produtora de um corpo, a dança abre um horizonte tátil de constante contato com seu ambiente, em um procedimento que terá sempre que ser decifrado e que deve ir além da soma dos sinais para ser interpretado de maneira universal. Neste sentido, e para confrontar o corpo esmaecido pela vigilância e o exercício de poder, Rolnik propõe, em “El ocaso de la victima”, um corpo disposto a ser danificado pelas forças do mundo e sensível às vibrações nervosas que percorrem nossa pele, corpo vibrátil, como a autora o denomina, e no qual reconhece a capacidade das forças que emanam daquilo que está vivo e de onde é possível desbloquear o acesso àquilo que é sensível e nos aproximar do outro, do ambiente e de tudo que aumenta o poder das forças corporais.

Neste contexto, creio que é pertinente apontar a diferença que Walter Benjamin (2003) faz entre o mágico e o cirurgião em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. O primeiro cura ao colocar as mãos sobre a pessoa doente, ou seja, com a distância do simples toque, enquanto o segundo cura pela intervenção, que implica penetrar o interior do paciente através de uma operação. Esta diferença corresponde à que existe entre o pintor e o cinegrafista (como se sabe, esta função dedica-se à nova percepção do trabalho artístico inaugurada pelo cinema). A esse respeito, Benjamin diz: “As imagens

contemporary scene has not been able to completely detach itself.

THE UNDISCIPLINED BODY:

In the presence of the geometric peacefulness which sharply divides audience-scenario, performer-choreographer or discipline-sensuality, the body's challenge is positioned in contemporary dance. This way, in front of corporalities which are assigned, neutral, univocal, individual, autonomous and distant, dance turns its attention to possibility conditions which are exalted by the body, understood as what is multiple, aggressive and that generate unstable relationships.

Seen from this point of view, body movement bursts into pre-imagined frames and disciplines. With this rupture, emptiness is generated, which demands assuming the responsibility of facing the lack of detached projects, leading to the exploration of one's own power. This note reminds me of Derrida when he refers to the emptiness that is left when the author's hierarchy is changed around completely and nothing is to be said before the production of the play itself. Then, that emptiness appears no longer to obey anything said before and it approaches the free, spontaneous movement of the dancing body.

With this I mean to say that when the body is no longer considered an ideal and univocal model, but rather something excessive that no language can reach in its totality, the perception of the framed form is exceeded and gives way to bodies generating experiences, sense

producers, always insufficient and uneducated before any state of things or standardized relationships. Here we see a constant rupture of meanings which resort to an examination of movements and a body disobedient to those patterns which have made it static. The body then reappears without hesitation, denying institutional appropriation forms which eliminate hierarchies and distinctions, resorting thus to a production of new, corporal experiences and questioning all preconceived space. In this way, it leaves space for movements that make things unstable, displacing, as a consequence, that which we can feel, see and say of immovable regimes and a vital sense which dance activates when it claims rethinking and reconstructing the space of all that is corporal.

With this perspective in mind, we have the proposal of a movement conception which is unblocked, pleasurable, contagious, impressive, disturbing, like movement without dance movement and conceived outside the prefigured body limit. And if this movement, open to other corporal aspects, has the necessary lack of docility to question the dance practice, it also implies a questioning to the scene makers limited to be closed discourse agents, discourses made with anticipation and restricted to be vehicles of a priori meanings to begin to conceive them as subjectivities in action and with critical strength. In this way, the new dance task layouts do not announce a new way of moving, but rather an experience that goes beyond the quadratures of disciplinary formation techniques and the forbidden look of the body as excess and exuberance;

extraídas por ambos são extremamente diferentes. A do pintor é uma imagem total; a do cinegrafista é composta de inúmeros fragmentos que se recompõem segundo com novas leis” (p.81). Quer dizer, segundo uma nova forma de conceber a arte: a arte das massas, mais perto da interpenetração trazida por formas táteis e que deixa de lado uma visão cativante. Portanto, aquilo que é tátil, semelhante a um agradável passeio cercado de beleza arquitetônica, e que remete a um certo tipo de percepção que vai além de um ambiente isolado, retraído, e nos leva a ser dominados pela obra-prima — uma obra-prima que vai ao encontro do espectador, que “se banha nas ondas do mar e é engolido por suas marés” (p.93). Gera também um tipo de receptividade que não é apenas visual, com certas formas a serem contempladas, mas também sensorial, a partir do momento em que a pessoa se acostuma com seu ambiente, penetra o corpo e desbloqueia suas potencialidades.

O CORPO CONTAGIANTE

A prática da dança, que requer tato e eco em tudo que diz respeito ao corpo, não só elimina as fronteiras individuais do corpo como produz um potencial que espalha energia, linhas de tensão, escopos de força, imagens sem significado direto ou promessas de resultados digeridos, que constantemente deslocam aqueles convocados pelo movimento. Esta distribuição de forças e energias, provocada pelo entusiasmo do corpo na dança, vai além do limite das quatro paredes do palco e leva à percepção do

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

O CORPO HUMANO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA
por Zulai Macias Osorno

63

and this sets forth a new sensibility that breaks with square relationships and those which are subdued in order to give way to something farther than beauty and the hedonism of a disciplined, obedient, silent body.

Finally, we see that contemporary dance opens a space towards movement which nourishes itself from the lack of discipline and the multiplicity of the body which, although it is never totally free, in this practice it finds a place to express itself without prudence.

THE TACTILE BODY

As participant and producer of a body, dance opens a horizon from tact and constant touch with its surroundings, in a procedure which will always have to be deciphered and further than the sum of signals to be interpreted in a universal manner. In this sense, and to confront the body whitened from vigilance and control by the exercise of power, Rolnik proposes a body willing to be damaged by worldly forces and sensible to the nervous vibrations that run through our skin (*cuerpo vibrátil*), vibrating body, as this author calls it, where she recognizes the capacity of these forces shooting from that which is alive and from where it is possible to unblock the access to that which is sensitive and brings us close to another, to our surroundings, to that which is alive and that which increases the power of corporal forces.

This context, I think it is pertinent to point out the difference Walter Benjamin makes between the magician and the surgeon in his essay *The Work of Art In the Age of*

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

THE HUMAN BODY IN CONTEMPORARY DANCE
by Zulai Macias Osorno

63

outro. Assim, veremos o bailarino ou a bailarina não apenas movendo seu corpo, mas também reconhecendo, rompendo e se tornando veículo entre corporalidades com as quais ele ou ela mobilizam as forças da vida.

Nesta forma de contágio, o espaço parece não poder ser definido apenas por suas características técnicas. Um corpo também parece jogar e construir a si mesmo no encontro com o espaço físico, onde qualquer limitação é superada. Se, a partir deste lugar, pensarmos em um corpo colocado no mundo sem estar atrelado a um lugar que demarque uma linha entre dentro e fora, aberto ao encontro, que afeta o outro e se permite ser afetado, podemos dizer, como D. Najmanovich (2008), que “o corpo não pode ser considerado um recipiente que nos contém ou uma barreira que nos isola, mas como o que define-redefine-transforma e configura a estrutura da vida” (p.96), já que é afetado pelas alterações, desloca subjetividades e apaga fronteiras entre territórios. Neste sentido, Rolnik também diz que “nosso corpo tem um potencial absoluto, fundamental, tão vivo quanto o potencial de ser afetado pelas vibrações da realidade, como força e não como forma”. Trata-se de uma concepção corporal que confronta um corpo limitado por proibições e hierarquias e dá lugar à desobediência ao que é plástico e ambivalente naquilo que pode ser explorado pelo movimento.

Esta observação me parece muito significativa porque a presença visível de quem vive no palco é o que dá poder ao encontro. O palco se torna o espaço onde o performer

Mechanical Reproduction, where the former heals by putting his hand on the sick person, that is to say, from a distance of the mere touch, while the latter does it by the intervention which implies penetrating the interior of the patient, introducing himself through an operation. This differentiation corresponds to the one between the painter and the cameraman (as is well known, this job is dedicated to the new perception of the artistic work which opens with movies) this gives place to qualitatively different images. To this regard, Benjamin says: “the images extracted by both are enormously different. That of the painter is a total image; that of the cameraman is in shreds many times, whose parts have been put together according to a new legality”, that is to say according to a different way of conceiving art: the art of the masses, closer to the interpenetration that is given by tactile forms and which leaves aside a captivating vision. Therefore, that which is tactile, similar to a leisurely stroll surrounded by architectural beauty and it remits us to a certain type of perception that goes from a secluded, withdrawn ambience and to be overwhelmed by the masterpiece — a masterpiece which travels towards the spectator towards the mass which “bathes in the sea waves and is enveloped by its tide” — it also generates a kind of recipient that is not only visual, with certain shapes to contemplate, but also a sensorial one that from the moment one

não apenas convoca, mas também se permite ser afetado, deslocando a subjetividade universal que vê o outro como algo exterior, como um ego compreendido, um olhar interpretativo. Portanto, enfatizo a instrução do corpo de se apresentar diante de outros no palco, com formulações corporais que não se encerram nas quatro paredes, nem são restringidas por técnicas de formação em dança, pela disciplina, nem pelo protótipo de corpo bem-definido.

Veremos, então, através do movimento, que o corpo na prática da dança busca contatos que recorrem a uma relação desobediente. Isto mostra como irá se relacionar com o outro através da atmosfera que respira e habita, evoca um impulso e um toque instintivo (algumas vezes sem tocar), para se manter estimulado pelo desejo.

O corpo é vulnerabilidade e força e ativa descargas vitais que questionam a distância e as molduras rígidas, assim como os lugares designados, dando poder a um eco que desloca o sentido e questiona o corpo que é considerado sem nenhum tipo de polêmica.

O CORPO ESTRANHO

Se o ato de dançar recorre a um encontro com o mundo e com outras corporalidades, se impulsiona um movimento de energia dos aspectos táteis que criam um problema para o corpo, então a dança é capaz de construir outras relações e geografias de ação.

A possibilidade de mudar completamente a concepção natural do corpo na dança nos leva a questionar relações hierárquicas que têm se consolidado nesta prática.

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

O CORPO HUMANO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA
por Zulai Macias Osorno

64

gets used to its habitat, it penetrates the body and unblocks its potentialities.

THE CONTAGIOUS BODY

The dance practice, which claims tact and echo among all that pertains to the body as well as it eliminates the body's individual frontiers, produces a potential which spreads energy, tension lines, strength scopes, risk zones, images without direct meaning or promises with digested results, which constantly displace those summoned by movement. This spread of forces and energies, provoked by the body's bustle in dance, goes further than the four walled limits of the scenario and leads to the sensations of the other persons. In this way we will see the dancer not only moving his/her body, but also acclaiming, breaking, rebuilding and becoming those vehicles between corporalities with which he/she moves life's forces.

In this sort of contagion a space that cannot be defined only by its technical characteristics appears; a body also appears building and playing with itself in the encounter with a plastic space, where any delimited limitation is exceeded. If from this place we think of a body placed in the world without binding it to a place that sets a line of demarcation between an inside and an outside, a body open to the encounter, affecting and allowing to be affected, we can state, as D. Najmanovich does, that "the body cannot be considered as a recipient that contains us or as a rampart that isolates us — instead, it is what

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

THE HUMAN BODY IN CONTEMPORARY DANCE
by Zulai Macias Osorno

64

Assim, implica duvidar de corpos que se tornaram escravos, que recebem ordens daqueles que se designaram criadores — coreógrafo-diretor —, daqueles que recrutam bailarinos surdos e dóceis, que trabalham bem com pré-requisitos para estruturar suas peças cênicas. Implica romper com estruturas que promovem uma relação que imita e reproduz, que não faz as pazes com a impossibilidade de representar diretamente o que um autor confere a outros corpos, carregados de experiências, memórias e motivações próprias. Implica olhar para outra direção na hora de abordar a relação com o próprio corpo, longe do olhar distante e da negação do toque.

Na tarefa de desautomatizar o corpo definido como uma identidade essencial e com movimentos pré-configurados, algo estranho acontece diante das sensações instituídas, ao tirá-las de seu ambiente de "olhar contemplativo". Reconhecer tais fenômenos faz com que o corpo do bailarino, a partir de gestos não cotidianos que abusam da polêmica em relação ao habitual, busque mudar completamente aquilo que é determinado, busque mergulhar nos sentidos e desafiar as habilidades, propondo a exploração da experiência de cada um e do ponto cego do que é definido como a única possibilidade para o corpo.

Esta peculiaridade, compreendida como força de mudança que exerce e expande energias e ressoa no corpo ao colocar aquilo que prevalece em crise, é capaz de abrir um espaço de transformação que questiona o próprio corpo e outros corpos. Desta forma, o bailarino embarca

shapes-reshapes-transforms and conforms life's framework", since it is affected by the alterations and thus shifts subjectivities and erases frontiers between territories. In this sense, Rolnik also says that "our body has an absolute, fundamental potential as alive as is the potential to be affected by the vibrations of a reality, as strength scope and not as shape" — a corporal conception which confronts a body limited by prohibitions and hierarchies, and gives way to a disobedience towards what is plastic and ambivalent in what can be explored by movement.

This observation seems quite significant to me because the visible presence of he/she who lives on stage is what gives power to the encounter, since it becomes a space that not only convokes but also allows to be affected, displacing the universal subjectivity that sees the other as something exterior, from an understood self, as an interpretative look. Therefore, I emphasize the body's instruction to display itself in front of others on stage, corporal formulations that do not close up in the four walled room, nor do they stop themselves by a dance formation technique — restricted to be a quadrant discipline — nor by the prototype of a well defined body.

Then, we will see, through movement, that the body in the dance practice searches contact that resorts to a disobedient relation; this is how it will relate to others through the atmosphere they breathe and inhabit; it evokes an impulse and a touch instinct (sometimes without touching), to stay awake by desire. The body is



vulnerability and strength, and from here it activates vital discharges that put to question the distance and fixed frames, as well as those assigned places, so that it can give power to an echo that dislocates sense and questions the body considered under no kind of polemics.

THE STRANGE BODY:

If the act of dancing resorts to an encounter with the world and with other corporalities, if it impulses an energy movement from the tactile aspects which make it a problem for the body, then dance is capable of building other relationships and geographies of action.

The possibility of completely changing around the natural conception of the body in dance, leads us to question hierarchal relations that have been consolidated in this practice; this way, it implies doubting bodies which have become slaves, those which receive dictation from those who are assigned as creators — choreographer-director — those that recruit deaf and docile ones, who work well with requisites for structuring their scenic plays. It implies breaking with structures that promote a relationship that imitates and reproduces, that do not make amends with the impossibility of directly representing what an author assigns other bodies charged with experiences, memories and their own motors; it implies looking in another direction towards the way of approaching one's own relationship with the body, from the distant look and a denied touch.

In the task of un-automating the body defined as an essential identity and with prefigured movements, something strange occurs before the instituted sensations and in taking them out of their 'contemplative look' environment. To recognize such estranged phenomenon, makes the dancer's body — from the extra-quotidian gestures which indulge in a polemic towards the habitual — look for completely changing around that which is certain, to fall into the senses and challenge abilities, calling upon the exploration of ones own experience — strange and taped — and the predetermined blind spot of what has been defined as the only possibility for one's body.

This peculiarity, understood as alteration forces which exert and expand energies and which resound in the body as they put what prevails in crisis, is capable of opening up a transformation space as it questions ones own body and definitely other bodies. In this way, the dancer embarks upon its venture towards an opaque body which has made its natural and unquestionable discipline, which is usually its own body, with the objective of alienating it from its normal road and draw it near to the live presence of sensation which invokes a plastic multiplicity of forces that affect us and that make possible a surprising look that recreates and distorts that which we had once considered without questioning, denying throbbing movements, free and challenging. Therefore, this body plays in the ebb and flow that goes from the peace of normality to the disturbance that throws it off balance and corners one to update and

na aventura de se distanciar do corpo opaco que criou sua disciplina natural e inquestionável — disciplina que geralmente é o próprio corpo —, com o objetivo de tirá-lo de seu caminho normal e aproximá-lo da presença viva da sensação, invocando uma multiplicidade plástica de forças que nos afetam e possibilitam um olhar surpreendente que recria e distorce aquilo que costumávamos considerar sem questionamento, negando movimentos pulsantes, livres e desafiadores. Este corpo joga com o fluxo que vai da paz da normalidade à perturbação que tira o equilíbrio, forçando o bailarino a se atualizar e buscar sentidos que vêm de experiências de movimento físico.

Entretanto, não é no movimento que algo parece fazer sentido quando se questiona a situação novamente? É assim que o corpo, na prática da dança, torna-se um crítico da realidade que tende à verdade, para então inserir propostas interrogativas que levam a uma invenção que afeta a realidade, fortalecendo conexões que nem sempre podem ser definidas. Então, é preciso ter cuidado para não rotular novamente ou dar um nome definitivo a esta prática de dança e ao corpo, já que esta é a forma de tirar estranhamento de cada exploração.

O CORPO PRESENTE

O corpo que desafia a visão unilateral do olhar hegemônico pressupõe forças de movimento em meio a tensões indescritíveis e invisíveis, de onde é invocada a força vital de cada um, a força que não se pode apreender completamente e para sempre. Mas ao tentar decifrá-la — sempre

uma tentativa frustrada — pode-se mudar totalmente o presente.

No entendimento de Derrida (1989), nos encontramos diante de outra armação. Isso não é uma representação que ilustra e permanece fora da ação artística e também não quer dizer que o palco é para *voyeurs*, ou seja, meramente para espectadores. Independentemente disso tudo, a representação é entendida como a produção de um espaço que se espalha em muitas dimensões e que “nenhuma palavra pode resumir ou compreender”, que recorre à manifestação da vida e de suas forças, com suas próprias noções de espaço e tempo. Neste sentido, farei uma paráfrase das palavras de Deleuze (2003, p.93) sobre o teatro de Carmelo Bene: o tema, entendido como forma ou conflito, subordina-se à intensidade e ao afeto. Assim, tais práticas buscam gestar e personificar sensações que vão além de um tema selecionado, separado de sua profundidade. Por sua vez, Hans-Thies Lehmann (2004), ao se referir à ilusão dramática quebrada, assinala que “não estamos mais buscando a totalidade na composição estética feita de palavras, sentidos, sons, gestos etc., e que é apresentada como uma construção coerente para a percepção”. Em vez disso, buscamos a documentação de impressões sensoriais que serão assimiladas posteriormente para inventar e reinventar um vocabulário que vem do pensamento estimulado pelo movimento livre.

Se não podemos ficar sem dispositivos formais, podemos buscar técnicas de formação em dança que

search for senses that come from physical movement experiences.

Yet, isn't it in the moment something seems to make sense when one must question the situation once again? This is how the body in the dance practice becomes a critic of a reality which tends towards truth, to then insert interrogative proposals and lead these towards an invention that affects reality — that empowers connections that cannot always be defined. Then, one has to be careful not to label again or give a definite name to this dance practice and one's body, since this is a way to rob strangeness to each new exploration.

THE PRESENT BODY:

That body, which challenges the unilateral vision of a hegemonic eye, foresees movement forces in the middle of unspeakable and unseen tensions, from where one invokes life's force — a force that one cannot grasp completely and forever — but that in trying to decipher it — always a frustrated attempt — one can completely change the present from its occurrence.

From Derrida's understanding, we find ourselves in front of another setup. This is not a representation which illustrates and remains outside artistic action; also, it does not mean that the scenario is for *voyeurs*, that is to say merely for spectators. Apart from all of this, representation is understood as the production of a space which spreads in many dimensions and “that no word could summarize or understand”, which

resorts to life's manifestation and its forces, with its own space and time notions. In this sense, I paraphrase Deleuze's words directed to Carmelo Bene's theatre: the subject-theme, understood as a form or conflict, subordinates itself to intensity or affection. This way, such practices seek to gestate and to personify sensations further than a selected and well thought-out theme which is separated from its depth. On his side, Hans-Thies Lehmann, in making reference to the broken dramatic illusion, points out that “we no longer look for totality in an esthetic composition made up of words, senses, sounds, gestures, etcetera, and that it is presented as a coherent construction for perception”; instead, it gives place to recording sensorial impressions that will later be assimilated to invent and reinvent a vocabulary which stems from the thought activity stimulated by free movement.

If we cannot do without formal devices, dance formation techniques or the quadrant that visualizes reality, the presence, as if peeking out of the body from representation, always alludes to that which manifests itself excessively, not as a reflex, but as life's own force and the body occurring. Here, the body recognizes itself as a meeting place and tact is the primordial sense, since finally this is the place where the meeting takes place; this will be the certainty that we all have experienced a body, one's own finite body, sensitive, singular, which is able to affect and put the distant, abstract and meditative subject up against the wall.

visualizem a realidade e a presença, olhando para fora do corpo na representação, sempre remetendo àquilo que se manifesta excessivamente, não como um reflexo, mas como a própria força da vida e do corpo. Aqui, o corpo se reconhece como o ponto de encontro e o tato é o sentido primordial, e isso será a certeza de que tivemos a experiência do corpo, o corpo finito de cada um, sensível, singular, capaz de afetar e colocar temas distantes, abstratos e meditativos contra a parede.

Portanto, no contato com o próprio corpo, o toque abre uma perspectiva na qual o bailarino se reconhece em termos do que é imediato, de suas questões materiais e do evento no qual está inserido, bem como em relação aos outros bailarinos em cena, se for o caso, e ao público que aplaude do lugar proposto por sua presença e corporalidade. Desta forma, encontraremos corpos construídos ao brincarmos e nos deixarmos ser afetados pelo encontro aqui e agora, onde temos mais do que sua interpretação, suas experiências em dança que não estão ali, mas são geradas pela multiplicidade material dos movimentos dos corpos presentes. É por isso que o corpo busca representar a si mesmo, já que está mais e mais separado de dispositivos que escondem e negam sua voluptuosidade.

O CORPO POLÍTICO

A política na arte não tem nada a ver com as mensagens e os sentimentos sobre aspectos sociais. Já vimos que a arte é política à medida que é ou não visível. Neste sentido, a prática da dança aproxima-se das considerações de Ileana

Diéguez (2007) sobre o corpo do performer no palco: a ação da dança, com sua presença material, está inserida nas coordenadas contextuais que a afetam e de onde deriva sua intervenção no fluxo do real, pois “a presença é um ethos que assume não apenas sua fisicalidade, mas também a ética da ação e o que deriva desta intervenção” (p.45). Agora, precisamos enfatizar que esta ética não tem a ver apenas com a postura exterior da peça ou de seus criadores, com o contexto político que envolve as formas de produzir e distribuir a arte. O importante é notar o que é gerado no interior da própria peça, as propostas que, do aspecto corporal e de sua forma de penetrar um panorama vetado e velado, deslocam o imóvel e apontam a violência perpetuada no corpo.

Com este argumento em mente, podemos sugerir que o corpo na dança é um corpo em movimento que sofre um impulso desnecessário e sem qualquer objetivo externo além da mera ação de se mover. Isso implica o desejo de expressar e reconhecer-se como uma multiplicidade intensa de sensações e desejos fluidos onde o sensível, o invisível e o silencioso são revelados e o estabelecido é tensionado. Assim, a exploração do corpo em movimento evidencia outras corporalidades que são anuladas e ficam escondidas por trás da idade, da classe e do gênero correto, o que nega a ressonância de descargas, intensidades e transformações que acontecem no próprio corpo.

Então, como um toque de sorte, a dança vai além das fronteiras do campo da arte e cria uma crise na suposta

Therefore, in living one's body, touch opens up a perspective in which the dancer reorganizes himself/herself in terms of what is immediate, of his/her material matters and the occurring event which is himself/herself, as well as in terms of the other dancers, if this is the case, and the other, which cannot be avoided, which is the public acclaiming from the space proposed by its presence and corporality. This way we will find bodies established in playing and letting themselves be affected in the here and now encounter, where we have, more than its interpretation, its dance experiences which are not there, but rather generate themselves in the material multiplicity movements of the present bodies. This is why, as it is more and more separated from devices that hide and deny its voluptuousness, the body seeks to represent itself.

THE POLITICAL BODY

Politics in art has nothing to do with the messages and feelings it transmits concerning social aspects. We already saw that art is political insofar as it is or isn't visible. In this sense, dance practice comes close to Ileana Diéguez's consideration of the performer's body on stage: the dance action, with its material presence in action, inserts itself in contextual coordinates that affect it and from which its intervention in the flow of what is real derives, reaffirming that “the presence is an ethos that assumes not only its physicality, but also the act's ethics and what derives from its intervention”. Now, we must

emphasize that this ethicality has nothing to do with the exterior posture to the play and that of its creators, or with the political context surrounding the ways of producing and distributing art. The important thing to note here is what is generated from the interior of the play itself, the proposals which, from the corporal side and its way of bursting into a vetoed and veiled panorama, displace the immovable and point out towards the violence perpetuated in the body.

With this argument in mind, we can suggest that the body in dance practice is a body in movement which endures an impulse that is uncalled for and has no external objective other than the mere action of moving; it implies the desire to express and recognize itself as a multiplicity of that which is intense, of sensations and flowing desires from where the sensitive, invisible and silent are revealed, and what is established becomes tense. In this way, the moving body's exploration make other corporalities evident, those annulled and hidden behind the correct age, class and gender, denying the resonance of discharges, intense ways and transformations which are the body in itself.

Then, like a lucky strike, dance goes further than the art field's frontiers and creates a crisis in the supposed body autonomy, which is considered through a pan-optic and hegemonic stance, in order to therefore break with those potencies that work

autonomia do corpo, que é visto de uma perspectiva panóptica e hegemônica, para então romper com estas potências que atuam dentro do corpo, interferem no *status quo*, disseminam configurações e questionam toda referência dominante, aproximando-se de sensações que não são mais baseadas na identidade, ou na proibição de hierarquias, mas no rompimento e no excesso, tão adequados ao corpo em movimento.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES. O ESPAÇO CÊNICO

Peças de dança guiadas por uma linha que vai da ideia pré-fabricada à peça que é interpretada para uma plateia distante têm como objetivo tornar real um *layout* ideal que esconde todo um processo de produção e uma concepção corporal.¹ É com esta instrução que movimentos manifestados são transportados para o palco. Estes movimentos geralmente vêm de salões que geram espetáculos fechados dentro de quatro paredes que funcionam como um sistema disciplinar, distribuindo e autorizando linhas de ação.

Concebidas desta forma, as cenas são sustentadas pela perspectiva visual do espectador em relação ao palco, uma ilusão planejada pela própria geometria do teatro convencional. Conforme Barthes (1986, p.93), este recorte geométrico é o que define a produção, já que o espectador olha de longe, de uma única direção, para

1 Cf. Cheesmond, Robert (2000), "Here, there and everywhere: present presence in postmodern theater", em *Space and the postmodern stage*, Prague: Theater Institute.

within the body, interfere in the state of things, proliferate configurations and question all ruling references and come close to sensations that are no longer based on the consciousness identity, or in the prohibition of hierarchies, but rather in the outbreak and excess so proper of the body in movement.

THE LAST CONSIDERATION. THE SCENIC SPACE:

Dance stage plays — guided by a line that goes from the creator's prefabricated idea to the play that is finally interpreted for a distant audience — have an objective to *make real* an ideal layout that hides behind it a whole production process and a corporal conception¹. It is under this instruction that expressed movements are transported to the stage — these come from a dance hall that normally generates shows closed within the four walls that define the traditional theatre space which functions as a disciplinary system that distributes and authorizes action lines.

Conceived in this manner, scenes are nourished through the spectator's visual perspective that goes from the eye to the stage, an illusion planned from the conventional theatre's own geometry. According to Barthes, this geometric cut is what defines the production in the sense that it is based on a person who looks from afar in only one direction towards the cut, framed fragments.

1 Cf. Cheesmond, Robert (2000), "Here, there and everywhere: present presence in postmodern theater", em *Space and the postmodern stage*, Prague: Theater Institute.

fragmentos recortados, enquadrados. Devido a esse argumento, de acordo com J. Conde-Salazar (2003), este evento cênico é equivalente a um evento visual no qual se vê tudo, como um "fenômeno fantástico que acontece além do lugar que se ocupa", transformando a cena em uma ilusão, "algo que pode ser considerado em sua totalidade através da visão" (p.150). Barthes (1972, p.70) já escreveu sobre a ideia da produção compreendida não como original e cópia, mas como a moldura de uma continuidade que faz sentido, uma moldura que requer interpretação e remete à base geométrica do teatro.

Entretanto, uma nova corporalidade cênica demanda outro tipo de percepção do espectador, na qual ele não apenas assiste à dança, mas participa dela. Então, é importante apresentar a ideia do espectador curioso não mais como um seguidor do discurso digerido, mas como alguém que busca outras formas de participar, dando uma dimensão à produção cênica onde os papéis daqueles que veem, criam e atuam são levados a recorrer ao outro e provocar interação.

Due to the argument above, according to J. Conde-Salazar, this scenic event is equivalent to a visual event in which one sees everything, conceiving it as "a fantastic phenomenon that occurs beyond the place that one occupies", and it transforms the scene into an illusion "as something that can be considered in its totality through sight". Concerning this, Barthes already wrote down the idea of the understood production, not as the credible and the copy, but as the frame of a continuity that makes sense; a frame that requires interpretation and remits to the geometric grounds of the theatre.

However, the new scenic corporality claims another kind of spectator perception where dance is not to be watched but rather to form a part in it. Then, it is important to present the idea of the curious spectator no longer with the only idea of what is placed in front of him/her and as a digested discourse follower, but as one who claims other ways of participating, giving the scenic production a dimension where the roles of those who see, create and perform are stumped to resort to the other and provoke interpellation.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. "Las enfermedades de la indumentaria teatral", in *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Seix Barral, 1972.
- _____. "La representación", in *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003.
- CHEESMOND, Robert. "Here, There and Everywhere: Present Presence in Postmodern Theater", in *Space and the Postmodern Stage*. Prague, Theater Institute, 2000.
- CONDE-SALAZAR, Jaime. "Sobre la piel", in Sánchez e Conde-Salazar (orgs.), *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- DELEUZE, Gilles. "Un manifiesto menos", in *Superposiciones*. Buenos Aires, Artes del Sur, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- _____. "Las voces de Artaud, entrevista con Évelyne Grossman", *Magazine Littéraire*, n.434, 2004. Disponible em: <<http://caosmosis.acracia.net/?p=450>>
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. "El teatro posdramático", in *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. México, UNAM/ Escenología/ Proyecto 3, 2004.
- NAJMANOVICH, Dense. "Del cuerpo-máquina al cuerpo-entramado", DCO (9 e 10), jan. 2008.
- ROLNIK, Suely. "La memoria del cuerpo contamina el museo", in *Transform*, 2007. Disponible em: <<http://www.transform.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>>
- _____. "Redefinamos utopía como los mundos que se crean según lo que la vida colectiva pide", in *Eutsi, pagina de izquierda antiautoritaria*, 2007. Disponible em: <<http://eutsi.org/kea/>>
- _____. "El ocaso de la víctima", in *Caosmosis Biblioweb*. Disponible em: <<http://caosmosis.acracia.net/>>

idança.txt
Vol. 2–Nov 2010

O CORPO HUMANO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA
por Zulai Macias Osorno

69

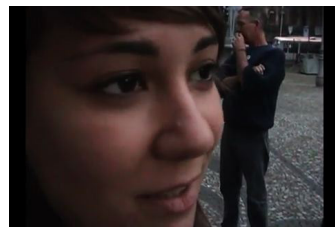
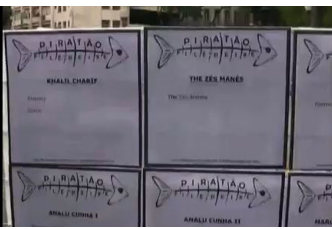
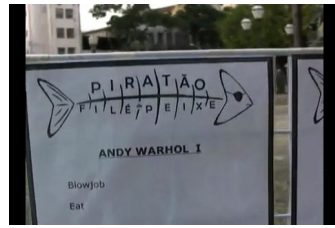
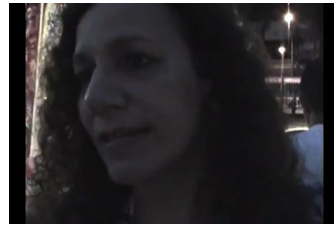
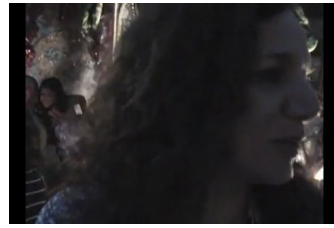
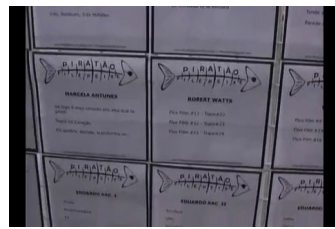
BIBLIOGRAPHY

- BARTHES, R. (1972), "Las enfermedades de la indumentaria teatral", in *Ensayos críticos*, Buenos Aires: Seix Barral.
- (1986), "La representación" in *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Itaca.
- CHEESMOND, Robert (2000), "Here, there and everywhere: present presence in postmodern theater", in *Space and the postmodern stage*, Prague: Theater Institute.
- CONDE-SALAZAR, Jaime (2003), "Sobre la piel", in Sánchez and Conde-Salazar (ed.), *Cuerpos sobre blanco*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- DELEUZE, Gilles (2003), "Un manifiesto menos", *Superposiciones*, Buenos Aires: Artes del Sur.
- DERRIDA, Jacques (1989), *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, Barcelona: Anthropos.
- (2004), "Las voces de Artaud, entrevista con Évelyne Grossman", in *Magazine Littéraire* (434). <<http://caosmosis.acracia.net/?p=450>>
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana (2007), *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Argentina: Atuel.
- LEHMANN, Hans-Thies (2004), "El teatro posdramático", in *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, Mexico: UNAM/ Escenología/ Proyecto 3.
- NAJMANOVICH, Dense, "Del cuerpo –máquina al cuerpo-entramado", DCO (9 y 10), January 2008.
- ROLNIK, Suely (2007), "La memoria del cuerpo contamina el museo" in *Transform*. <<http://www.transform.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>>
- (2007), "Redefinamos utopía como los mundos que se crean según lo que la vida colectiva pide", in *Eutsi, pagina de izquierda antiautoritaria*. <<http://eutsi.org/kea/>>
- , *El ocaso de la víctima*, in *Caosmosis Biblioweb*. <<http://caosmosis.acracia.net/>>

idança.txt
Vol. 2–Nov 2010

THE HUMAN BODY IN CONTEMPORARY DANCE
by Zulai Macias Osorno

69



COLETIVO FILÉ DE PEIXE

www.coletivofiledepeixe.com

O coletivo Filé de Peixe é formado por Alex Topini, Felipe Cataldo e Fernanda Antoun. Desde 2006, realiza ações de intervenção urbana com base no audiovisual e projetos de ocupação artística em espaços não convencionais.

PROJETO PIRATÃO

Desde 2009, o Coletivo Filé de Peixe desenvolve o projeto *PIRATÃO*: uma prática artística que investiga e simula a economia informal e pirata como situação para inserção, visibilidade, acesso e circulação para trabalhos de videoarte.

Francamente inspirados nos dvds piratas comercializados informalmente, os *ENCARTADOS* consistem numa mídia dvd + encarte + carimbo manual + vídeos apropriados e reproduzem infinitamente os vídeos do acervo do coletivo Filé de Peixe, mantendo-se, contudo, únicos enquanto objetos, já que são manualmente carimbados, com número de série que não se repete, portando marcas e intervenções do processo caseiro e não industrial de produção.

Os *ENCARTADOS* são objetos performáticos, elementos constitutivos da ação, comercializados somente no momento do *PIRATÃO*, aos moldes e preços praticados pelos camelôs: “1 é 5(reais), 3 é 10(reais)”. Assim, o

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

PIRATÃO
por Coletivo Filé De Peixe

FILÉ DE PEIXE COLLECTIVE

www.coletivofiledepeixe.com

The artists collective Filé de Peixe is composed by Alex Topini, Felipe Cataldo and Fernanda Antoun. Since 2006, they develop urban intervention actions based on audiovisual language and projects of artistic occupation of non-conventional spaces.

PIRATÃO PROJECT

Since 2009, the collective develops the *PIRATÃO* project: an artistic practice that investigates and simulates informal and pirate economy as a situation for insertion, visibility, access and circulation of videoart works.

Frankly inspired by pirate dvds commercialized informally, the *ENCARTADOS* are composed of a dvd + booklet + a manual stamp + appropriated videos. They infinitely reproduce the videos of Filé de Peixe's collection, but they remain unique as objects, since each one is manually stamped with a serial number that is not repeated, carrying the marks and interventions of the homemade, non-industrial production process.

The *ENCARTADOS* are performative objects, constitutive elements of action commercialized only during *PIRATÃO*, following the patterns and prices of street vendors: “1 costs 5, 3 for 10”. *PIRATÃO* project has commercialized over 3000 videos of classic and recent authors of national

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

PIRATÃO
by File De Peixe Collective

projeto *PIRATÃO* comercializou mais de 3000 vídeos de autores clássicos e recentes, da produção videoartística nacional e internacional. A cada realização do projeto *PIRATÃO* um registro em vídeo é gerado, como forma de introduzir e documentar, dentro do campo das artes plásticas, no atual estágio da arte contemporânea, um amplo debate sobre direitos autorais, pirataria, flexibilidade e democratização de acesso a bens artísticos, entendidos em sua dimensão imaterial/informacional.

As imagens aqui são frames de alguns dos vídeos do projeto.

PIRATÃO#01 / 5'39" / 2009

<http://www.youtube.com/watch?v=CQIYBNrDXcA> Vídeo-registro da performance *PIRATÃO #01* realizada no Viradão Carioca / Escombros Vivos. 06 de junho de 2009. Praça Tiradentes, Rio de Janeiro. / Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, Brazil.

PIRATÃO #02: DESVENDA / 5'09" / 2009

http://www.youtube.com/watch?v=jeCDN_i9kTE Vídeo-registro da performance *PIRATÃO #02* realizada na Desvenda — Feira de Arte Contemporânea. 02 de agosto de 2009. Porto Alegre, RS, Brazil.

PIRATÃO #04: SPA DAS ARTES / 6'22" / 2009

<http://www.youtube.com/watch?v=oGxt6E99f-E> Vídeo-registro da performance *PIRATÃO #04*, realizada no SPA das Artes 2009. 18 e 19 de setembro, 2009. Recife, PE, Brazil.

PIRATÃO #07: GENTIL / 8'34" / 2010

<http://www.youtube.com/watch?v=pSOI196edbE> Vídeo-registro da performance *PIRATÃO #07*, realizada na exposição *Abre Alas*, na galeria A Gentil Carioca. 06 de fevereiro de 2010. Rio de Janeiro, RJ, Brazil.

71

and international videoartistic production. A video record is produced at every *Piratão* event as a way to introduce and document within the visual arts field a wide debate about copyrights, piracy, flexibility and democratization of access to artistic goods, understood in their immaterial/informational dimension.

The images are frames of some of the project's videos.

PIRATÃO#01 / 5'39" / 2009

<http://www.youtube.com/watch?v=CQIYBNrDXcA> Video record of the performance *PIRATÃO #01*, created by Filé de Peixe at *Viradão Carioca / Escombros Vivos*. June 6, 2009. Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, Brazil.

PIRATÃO #04 – SPA DAS ARTES / 6'22" / 2009

<http://www.youtube.com/watch?v=oGxt6E99f-E> Video record of performance *PIRATÃO #04* at SPA das Artes 2009. Recife, PE, Brazil.

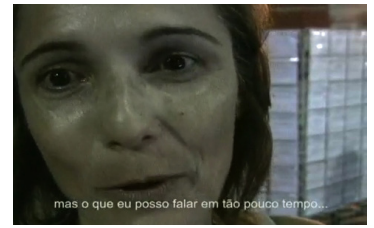
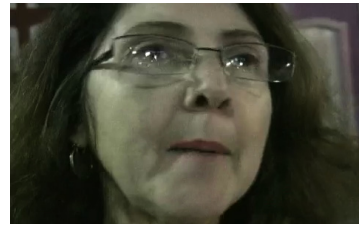
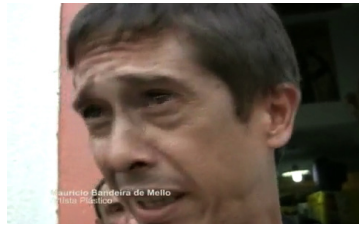
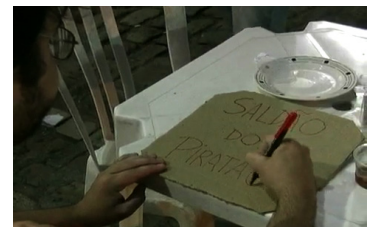
PIRATÃO #02: DESVENDA / 5'09" / 2009

http://www.youtube.com/watch?v=jeCDN_i9kTE Video record of performance *PIRATÃO #02* at Desvenda — Feira de Arte Contemporânea. August 02, 2009. Porto Alegre, RS, Brazil.

PIRATÃO #07: GENTIL / 8'34" / 2010

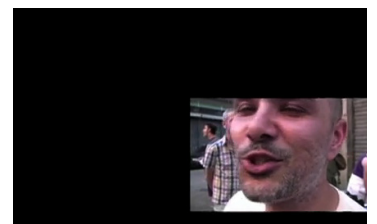
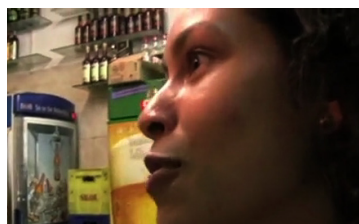
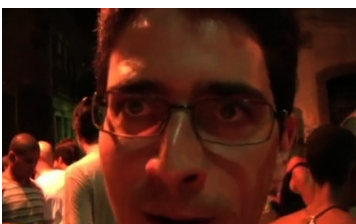
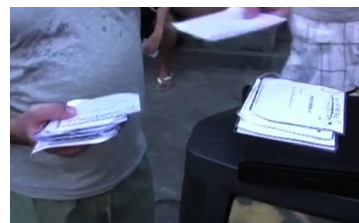
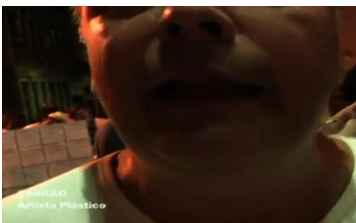
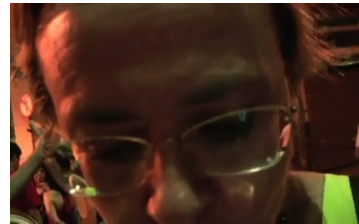
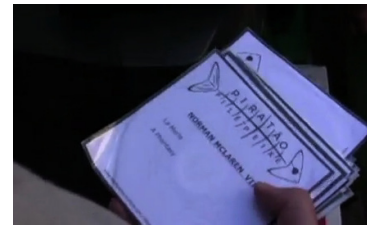
<http://www.youtube.com/watch?v=pSOI196edbE> Video record of performance *PIRATÃO #07* at the *Abre Alas* exhibition of A Gentil Carioca gallery. February 06, 2010. Rio de Janeiro, RJ, Brazil.

71



AGRADECIMENTOS

ANA LUISA LIMA
 ANA MARIA FERNANDES
 BEATRIZ MELO
 BEBEL KASTRUP
 BETH DA MITA
 BITH CASSIANE
 BRUNO MONTEIRO



DANÇA-VIVA: GESTOS DE ESPERANÇA



Por entre as concepções do "teatro-amazônico" para inserir grupos de dança...

ANA BOTAFOGO SE APRESENTA NO TEATRO AMAZONAS

Academi de Ballet Clássico José Rezende promove no Teatro Amazonas, hoje a manhã, a apresentação dos Lançamentos do Teatro Municipal...

Com uma proposta de trabalho baseada na nossa realidade, transbordando em latitudes suas próprias...

A Escola A ideia de formação de orquestra de um núcleo de danças contemporâneas...

Junho deste ano, com quem voltaria a dirigir no Teatro Nacional de Brasília, em setembro...

HOJE NO TEATRO AMAZONAS

Grupo de dança estréia hoje

Estreou na última quinta-feira, às 18 horas, no Teatro Amazonas, o grupo de Dança Origen...

Do repertório atual do grupo, "Formas" é a parte inédita e é também a mais casada, onde o grupo "tentou estabelecer uma relação emocional com o público através do puro jogo dramático", afirma Cardoso...



Enseio do Grupo de Dança Origen

Manaus, sexta-feira, 14 de dezembro de 1984. A crítica - cidade - pg. 6

Manaus, segunda-feira, 18 de março de 1985. A crítica - cidade - pg. 4

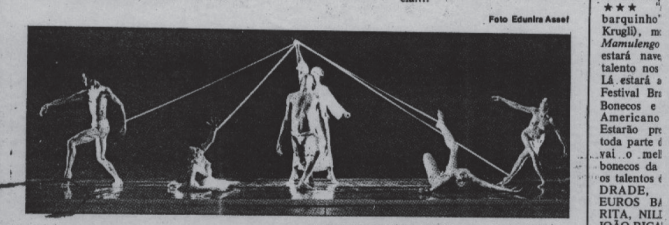
Manaus, segunda-feira, 18 de março de 1985



A Arte no Amazonas como resistência

O grupo Origen para este ano vem com roupa nova. Afasta-se do engajamento político como proposta de trabalho e busca o cotidiano...

Para chegar ao atual estágio, o grupo Origen já tirou muita pedra do caminho. Durante seis meses do ano de 81, houve um projeto experimental de dança do Teatro Amazonas...



Grupo de dança quer levar música a todos os cantos da cidade.

Jornal A Crítica. Edição de 28 de dezembro de 1982. Página 03. Caderno Cidade / Newspaper A Crítica. December 28, 1982 edition. City Section.

Jornal A Crítica. Edição de 14 de dezembro de 1984. Página 06. Caderno Cidade / Newspaper A Crítica. December 14, 1984 edition. City Section.

Jornal A Crítica. Edição de 18 de março de 1985. Página C3. Caderno C / Newspaper A Crítica. March 18, 1985 edition. Page C3. Section C.

*** CR-debutante | passou. E homenagen armado por ESMERALDA e repetitior... Totalmente morada dos diante da | senças. Am cilamos: M SECA (ela u da noite, w... Ele... *** ZET um verda fazer e o Prova maior sário aconl quartá pass The Grow socialité In jovem emp espaço voto Tudo e semp... *** barquinho' Krugli, m Mamalongo estará nave talento nos Lá. estará a Festival Br Bonecos Americano Estarão pr toda parte i val o mei bonecos da os talentos e DRADE E UROS B RITA, NIL JOAO RICA e destam...

O JORNALISMO, A UNIVERSIDADE E OS ARTISTAS DA DANÇA EM MANAUS (1980–2000)

Por Ítala Clay de Oliveira Freitas

Ítala Clay é jornalista, mestre em Comunicação e Semiótica: Artes pela PUC-SP, onde atualmente cursa o doutorado. Foi coordenadora pedagógica do Curso de Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) de 2001 a 2007 e coordenadora do Programa Arte na Escola — pólo Manaus (2005-2006).

Neste artigo objetiva-se a configuração preliminar de um mosaico no qual se possam visualizar contextos e problemas emergentes na produção e na difusão das práticas artísticas da dança em Manaus, quando intermediadas pela imprensa escrita e pelo ambiente universitário, no período de 1980 a 2000. Retomar os trabalhos elaborados por artistas, acadêmicos e jornalistas torna-se, de certa forma, um empreendimento na busca por um passado que venha diferir da historiografia oficial construída no âmbito dos meios hegemônicos de comunicação. Um

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

JOURNALISM, THE UNIVERSITY AND DANCE ARTISTS IN MANAUS (1980–2000)

By Ítala Clay de Oliveira Freitas

Ítala Clay is a journalist, has a master degree in Communication and Semiotics: Art from PUC-SP, where she is currently a doctor candidate. She coordinated the Curso de Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) from 2001 to 2007 and coordinates Programa Arte na Escola — pólo Manaus (2005-2006).

This article aims to establish a preliminary mosaic in which we are able to visualize emerging contexts and problems in the production and diffusion of artistic dance practices in Manaus, as they are intermediated by the written press and the University environment, in the period between 1980 and 2000. To recapture the work elaborated by artists, academics and journalists somehow becomes an endeavor in search of a past that is different from an official historiography built in the realm of hegemonic media outlets. A necessary procedure to

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

procedimento necessário para se pensar o que a cultura disponibiliza, recuperando sua capacidade de explosão criativa, na medida em que busca a localização de discursos relevantes para a compreensão da cultura e da arte na capital do Estado do Amazonas.

Transformar o passado, ampliando os seus questionamentos e alterando suas perspectivas, é retirá-lo de sua indisponibilidade, é recuperar muita experiência social desperdiçada. Um passado que, ao invés de mero relato, deve apresentar-se como um recurso, uma alternativa para o presente. Um conhecimento novo, ou melhor, um novo modo de produzir conhecimento, conforme ensina o cientista político Boaventura de Sousa Santos (2006, p.51–135), ao propor a construção de uma Epistemologia do Sul baseada na ideia central de que “não há justiça social global sem justiça cognitiva global, ou seja, sem justiça entre os conhecimentos”. Algo que se fundamenta a partir de uma sociologia das ausências e de uma sociologia das emergências. Enquanto na primeira objetiva-se a identificação de experiências sociais ausentes erigidas por monoculturas e procede-se substituindo-as por uma ecologia dos saberes, na segunda busca-se uma ampliação simbólica e a credibilidade dessas novas realidades encontradas.

NOVOS CONTEXTOS. OUTRAS NARRATIVAS

Em Manaus, na década de 1980, circulavam os jornais *A Crítica*, *Jornal do Comércio*, *A Notícia*, *Diário do Amazonas* e *Amazonas em Tempo*. Os profissionais que atuavam nesses

75

think about what culture has to offer, reclaiming its capacity for creative explosion, as far as it searches for the localization of relevant discourses for the comprehension of culture and art in the capital of the state of Amazonas.

Much wasted social experience can be restored by transforming the past, broadening its questionings, altering its perspectives and removing it from its unavailability. Instead of being a mere account, the past should present itself as a resource, as an alternative for the present, a new kind of knowledge, or a new way to produce knowledge, according to political scientist Boaventura de Sousa Santos (<http://www.boaventuradesousasantos.pt/pages/en/homepage.php>)(2006: 51–135), as he proposes the construction of an Epistemology of the South based on the central idea that “there is no global social justice without global cognitive justice, or justice among different kinds of knowledge. This is based on sociology of absences and sociology of emergencies. While the first aims at identifying absent social experiences that were erected by monocultures and proceeds by substituting them for an ecology of knowledge, the second seeks a symbolic broadening and to establish the credibility of these new found realities.

NEW CONTEXTS, OTHER NARRATIVES

Newspapers *A Crítica*, *Jornal do Comércio*, *A Notícia*, *Diário do Amazonas* and *Amazonas em Tempo* circulated in Manaus in the 1980's. Professional journalists working in those media outlets were trained both in the practice of editorial rooms and in the Communication course at

75

veículos eram formados tanto na prática das redações quanto no Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). O Curso de Jornalismo da UFAM tinha sido criado em 1969 e a primeira turma havia se formado em 1973. O prof. Dr. Walmir de Albuquerque¹ relata que os veículos impressos que apresentavam o melhor jornalismo na época eram o *Jornal do Comércio*, criado no início do século XX por Assis Chateaubriand, e *A Crítica*, fundado por Umberto Calderaro Filho em 1949. Lembra ainda que a divisão de assuntos em editorias foi implementada pelo jornalista Nelson Dimas, que tinha vindo do Rio de Janeiro no começo dos anos 1970. No entanto, embora com quase dez anos de implantação, a definição de um lugar específico para as artes ainda era precária, pois, com exceção dos suplementos culturais de final de semana, as notícias sobre dança disputavam a atenção do leitor com títulos de áreas de interesses diversos, em cidades, esportes ou colunismo social.

O rastreamento das reportagens nas páginas desses jornais permite visualizar dois ambientes de criação: o Dançaviva e o Núcleo Universitário de Dança Contemporânea (Nudac). Peças fundamentais para a compreensão da dança no Amazonas, esses grupos contribuíram para uma nova configuração cultural e artística, esboçando outros caminhos para a dança

1 Aluno da primeira turma do Curso de Jornalismo, foi professor, coordenador e chefe do Departamento do Curso de Comunicação Social. Foi diretor de pós-graduação e reitor da UFAM de 1997 a 2001. Entrevista concedida em 30 set 2009.

UFAM, the Federal University of Amazonas. The Journalism course at UFAM had been created in 1969 and the first class graduated in 1973. Professor Walmir de Albuquerque¹ declares *Jornal do Comércio*, created in the beginning of the 20th century by Assis Chateaubriand, and *A Crítica*, founded by Umberto Calderaro Filho in 1949, had the best journalism printed media offered at the time. He also remembers that the distribution of subjects in editorials was implemented by journalist Nelson Dimas, who had come from Rio de Janeiro in the beginning of the 1970's. However, even after ten years of implementation, the definition of a specific place for art was still precarious, because, aside from weekend cultural supplements, news about dance competed for the reader's attention with different areas of interest in cities, sports or social columns.

The tracking of reports in the pages of those newspapers allows us to visualize two creation environments: Dançaviva and Núcleo Universitário de Dança Contemporânea — Nudac. Fundamental pieces for the understanding of dance in Amazonas, these groups contributed to a new cultural and artistic configuration and the outline of other paths for theatrical dance in Manaus. Their issues follow the track of regionalism and social criticism, on one side and on the other, a

1 Student of the first class of the Journalism course. He was a professor, coordinator and department chief at Social Communication Department. He was the director of post-graduate studies and dean of UFAM, from 1997 to 2001. Interview made in September 30, 2009.

teatral em Manaus. As questões da cena seguiam a trilha do regionalismo e da crítica social, por um lado, e, por outro, uma visão de corpo orientada a partir de procedimentos de improvisação. No Dançaviva as referências conceituais encontravam-se no Ballet Stagium, da cidade de São Paulo; o Nudac externava suas relações com o Curso de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pode-se ainda observar a circulação de grupos folclóricos internacionais e locais, bem como as mostras cênicas estudantis organizadas pela Superintendência de Teatro do Amazonas, coexistindo com oficinas, cursos e espetáculos de dança moderna e contemporânea, oferecidos pela Secretaria de Educação e Cultura, além de uma forte atuação das academias de balé, de José Rezende, e jazz, de Arnaldo Peduto.

Nos jornais de 1981 e 1982², o Dançaviva é apresentado como um grupo que possui uma mensagem: “expressar nossa terra e nosso povo”; uma linguagem própria: a expressão teatral vinculada a uma sólida formação clássica; e uma referência conceitual: o trabalho desenvolvido pelo Ballet Stagium na abordagem de temas de interesse nacional. Temas que se configuravam adequados para o Amazonas e sua capital, na medida em que discorriam sobre opressão, genocídio indígena, destruição ecológica, migrantes nordestinos e problemáticas sociais e urbanas. Em 1983 o Dançaviva se desfez. Contudo, apesar do exíguo período de existência,

2 Matérias dos jornais *A Crítica* (12 mar 1981; 11 dez 1981; 17 dez 1982) e *Jornal do Comércio* (11 dez 1981).

perspective of the body still oriented by improvisation procedures. The conceptual references of Dançaviva can be found in the work of Ballet Stagium (http://www.stagium.com.br/home_port.cfm), from the city of São Paulo and Nudac establishes relationships with the dance graduation of UFBA — Federal University of Bahia (<http://www.danca.ufba.br/>). It can also be noted that the circulation of international and local folkloric groups, as well as student's performing arts showcases organized by Superintendência de Teatro do Amazonas, coexist with workshops, courses as well as with modern and contemporary dance shows, offered by the Education and Culture office and a strong activity of José Rezende Ballet academy and Arnaldo Peduto Jazz academy.

On the newspaper pages of 1981 and 1982² Dançaviva is presented as group that had a message, “express our land and our people”, a language of their own: theatrical expression attached to strong classic training; and conceptual reference: the work developed by Ballet Stagium in approach of themes of national interest. Themes that were adequate to Amazonas and its capital as they elaborated on oppression, Indian genocide, ecologic destruction, Northeastern immigrants and social and urban problems. In 1983, Dançaviva was dissolved. However, in spite of being short lived, it had great influence not only on the creation of other groups

2 Articles published in *A Crítica* (03/12/1981; 12/11/1981; 12/17/1982) and *Jornal do Comércio* (11/12/1981)

exerceu grande influência, não apenas na criação de outros grupos como na disseminação de um pensamento de dança relacionado às questões políticas e às propostas estéticas da época.

No processo de cisão os integrantes seguiram caminhos separados, mas mantendo constante colaboração. O então bailarino Francisco Cardoso cria o grupo Movimento (1983), dirige o Grupo Experimental de Dança do Teatro Amazonas (1984) e funda o grupo de dança Origem (1984–1985), que se tornaria um grupo teatral. Todos exibindo trabalhos coreográficos com questionamentos contundentes sobre as realidades locais e nacionais em termos sociais e políticos, bem como com escolhas estéticas do período do Dançaviva. Já a diretora do Dançaviva, Conceição Souza, passou por uma breve experiência no Grupo Experimental de Dança do Teatro Amazonas e, posteriormente, em 1986, criou o Grupo Espaço de Dança do Amazonas (Gedam), em atividade até os dias atuais.

O grupo Movimento, durante sua curta existência, se caracterizou por uma postura de crítica política, em que sobressaía a denúncia da falta de apoio dos órgãos de cultura e o questionamento do papel das artes cênicas no desenvolvimento da cultura amazonense. O grupo, que assumiu publicamente a responsabilidade pelo aprimoramento técnico da dança e sua propagação enquanto cultura, criticava ainda as academias que apresentavam um trabalho de jazz completamente alheio aos problemas sociais e culturais e questionava intensamente

a desvalorização do artista na cidade de Manaus, exemplificando esse fato com a entrega de um estúdio de dança no Teatro Amazonas ao bailarino alemão Andréas Paul Basler³ com o objetivo de criar o corpo de baile. Uma cartografia possível, por meio da leitura dos jornais, nos permite observar que aconteceram várias tentativas de se criar corpos oficiais de dança⁴, e com elas vários problemas de escuta por parte das autoridades referentes às propostas e reivindicações dos artistas. O próprio grupo Origem, conforme relata Francisco Cardoso, foi resultado de uma experiência de desilusão com o Grupo Experimental do Teatro Amazonas, quando se confirmou o descaso da instituição com sua estrutura.

Nesse mesmo período, a Universidade Federal do Amazonas desenvolveu ações que permitiram a criação e a consolidação do Núcleo Universitário de Dança Contemporânea (Nudac), em 1982. A professora Lia Sampaio, formada em dança pela Universidade Federal da Bahia, recém-chegada a Manaus, apresentou, junto com o maestro amazonense Nivaldo Santiago, ao então reitor Otávio Mourão, a criação do núcleo como parte de uma proposta de desenvolvimento de artes integradas para o Conservatório Joaquim Franco. Lia Sampaio⁵ declara que o estranhamento de se ter disciplinas de

3 “Dança no Amazonas”, por Francisco Cardoso, programa do espetáculo *Retratos do Brasil e furo do meio*, do grupo Movimento, nov 1983, Manaus, Amazonas.

4 Matérias do jornal *A Crítica* (07, 31 dez 1981; 03 jan 1982; 12 fev 1984; 20 mar 1984; 04 abr 1984; 13 out 1988).

5 Entrevista concedida em 21 fev 2002.

but also in the dissemination of dance thinking related to political issues and the time's aesthetic proposals.

During the splitting process the members of the group followed separate paths, although they kept in constant collaboration. Then dancer Francisco Cardoso created the group Movimento (1983), directed Grupo Experimental de Dança do Teatro Amazonas (1984), and founded Origem dance group (1984–1985) which later became a theatre group. All of them showed choreographic works that presented striking questionings about local and national realities in social and political terms, as well as aesthetic choices made during the Dançaviva period. The director of Dançaviva, Conceição Souza, went through a brief experience with Grupo Experimental de Dança do Teatro Amazonas and later created Grupo Espaço de Dança do Amazonas — Gedam (1986), still active to this day.

During its short existence, Movimento was characterized by a critical political stance, in which there is complaint about the lack of support from public cultural institutions and questionings about the role of performing arts in the development of Amazonas' culture. The group publicly assumes the responsibility for the technical development of dance and its propagation as culture; it criticizes academies that develop Jazz work, completely aloof to social and cultural problems and intensely questions the devaluation of artists in the city of Manaus, citing as example the fact that dance studio of Amazonas Theatre was handed over to German dancer Andréas

Paul Basler³, who had goal of creating a corps de ballet. A cartography of newspapers allows us to observe there were several attempts to create official corps de ballet⁴, and with it came several hearing problems on the part of authorities, regarding proposals and demands from artists. According to Francisco Cardoso, group Origem itself was the result of an experience of disappointment with Grupo Experimental do Teatro Amazonas and the confirmation of the institution's neglect of its structures.

In the same period, Amazonas Federal University developed actions that allowed the creation and consolidation of Núcleo Universitário de Dança Contemporânea — Nudac, in 1982. Professor Lia Sampaio⁵, graduated in dance at Universidade Federal da Bahia, recently arriving to Manaus, along with maestro Nivaldo Santiago from Amazonas, presented to dean Otávio Mourão the creation of the Núcleo as part of a development proposal of integrated arts for Joaquim Franco Conservatory. Lia Sampaio declared that the strangeness of having dance disciplines in a music conservatory wasn't bigger because there was a proposal to transform it into an arts center. She also stresses that the beginning was marked by some resistance coming the other dance groups of the city, since the creation of a group of people who had never

3 Dança no Amazonas, by Francisco Cardoso, program of the piece *Retratos do Brasil e furo do meio*, by Movimento, nov 1983, Manaus, Amazonas.

4 Matérias do jornal *A Crítica* (07, 31 dez 1981; 03 jan 1982; 12 fev 1984; 20 mar 1984; 04 abr 1984; 13 out 1988).

5 Interview made on February 21, 2002.

dança em um conservatório de música só não foi maior por haver uma proposta de transformá-lo em centro de artes. Ressalta ainda que o início foi marcado por certa resistência proveniente de outros grupos de dança da cidade, visto que aparentemente não daria certo a formação de um grupo de pessoas que nunca tinha feito dança na vida e não tinha base de técnica clássica. Os jornais da época apresentaram diversas declarações da coreógrafa ratificando o perfil do grupo, cujo propósito era buscar uma dança libertadora, aberta a qualquer pessoa que quisesse vivenciar suas experiências.

Dessa forma o Nudac passou a abrigar não apenas universitários de educação física ou artística, mas de todos os setores da universidade, como alunos e professores de engenharia, agronomia, medicina etc. Outra característica do Nudac, além da diversidade de componentes e técnicas, era sua atitude social e política, pois, durante o período em que esteve em atividade, o grupo participava intensamente de projetos, manifestações e movimentos de reivindicação da comunidade universitária, apresentando-se em vários espaços alternativos, como ruas e praças. Contudo, em 1994, o Nudac foi extinto e a maioria de seus integrantes transferiu-se para a Lia Sampaio Cia. de Dança, desenvolvendo o mesmo projeto estético, mas agora fora da instituição universitária. As iniciativas em dança na UFAM sofreram então um processo de esmorecimento, restringindo-se a cursos livres no Centro de Artes da Universidade do Amazonas (CAUA).

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

O JORNALISMO, A UNIVERSIDADE E OS ARTISTAS DA DANÇA
EM MANAUS (1980–2000) por Itala Clay de Oliveira Freitas

78

danced in their life and had no classic technique basis apparently wouldn't work. The newspapers at the time published many statements from the choreographer, asserting the group's profile, in which the important thing was to search for a liberating dance, a dance open to anyone who wished to go through its experiences.

Thus, Nudac started to host not only Physical or Artistic Education college students, but also academics from all the University's departments, since engineering, agronomy, medicine students and professors also participated. Besides the diversity of its members and techniques, another characteristic of Nudac was its social and political attitude. During the period of activity, the group intensely participated in projects, protests and demands from the University community, performing in many alternative spaces like streets and squares. However, in 1994 Nudac ended and most all of its members are transferred to Lia Sampaio Cia. de Dança, where they developed the same aesthetic project, this time outside the University institution. The dance initiatives at UFAM have since been through a weakening process, becoming restricted to free courses at CAUA, Amazonas University Arts Center (<http://portal.ufam.edu.br/index.php/orgao-suplementares/37-centro-de-artes>).

ABOUT THE 90'S

From this decade on, many publications related mainly to the city's cultural life emerge in Manaus. Most of the production has as main subject the official

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

JOURNALISM, THE UNIVERSITY AND DANCE ARTISTS
IN MANAUS (1980–2000) By Itala Clay de Oliveira Freitas

78

SOBRE OS ANOS 90...

Em Manaus, a partir da década de 1990, surgem várias publicações, principalmente relacionadas ao viver cultural da cidade. Os escritos, em sua maioria, possuem como tema principal a historiografia oficial e os silenciamentos provenientes do poder e da falta de registros. São trabalhos que decorrem tanto de pesquisas acadêmicas da UFAM quanto da iniciativa de artistas de diversas áreas, com o intuito de registrar suas experiências. Tornam-se evidentes os anseios por um balanço histórico e social das artes. Em 1994, Neide Gondim lança *A invenção da Amazônia*, que se torna obra de leitura obrigatória no programa de pós-graduação em Natureza e Cultura da Amazônia. Nela a autora propõe demonstrar “de que maneira e por quais artifícios a Amazônia é inventada pelos europeus”. Em 1997 surge outra obra de referência, agora no campo da música erudita. Márcio Páscoa publica *A vida musical em Manaus na época da borracha (1850–1920)*, e, em 2000, organiza uma *Cronologia lírica de Manaus*. Além desses campos artísticos, surgem obras nas quais a própria dinâmica da cidade será estudada em correlações sociais, econômicas e políticas que ainda não haviam sido consideradas. É o caso do livro *A ilusão do Fausto. Manaus: 1890–1920*, publicado pela historiadora Edinea Dias em 1999, no qual aborda o urbanismo enquanto modo de organização do espaço e estratégia política.

O contexto político do país encontra-se diferenciado na década de 1990, agora inserido no sistema

historiography and the silence of government and lack of records, works that were based both on UFAM's academic research and on the initiative of artists from different areas, aiming to document their experience. The urge for historical and social evaluation through art became evident. In the literature area, Neide Gondim's publication *A invenção da Amazônia (The invention of the Amazon)*, from 1994, became a reference and would be mandatory reading at the Amazon Nature and Culture postgraduate course program. In the book, the author proposes to demonstrate “how and through which artifices the Amazon was invented by the Europeans”. In 1997, another reference work emerges, this time in the field of classic music. Márcio Páscoa published *A vida musical em Manaus na época da borracha (1850–1920) (The musical life in Manaus during the rubber boom)* and later organized a Lyric Chronology of Manaus in 2000. Besides these artistic fields, works in which the very dynamic of the city is studied in social, economic and political correlations that had not been considered before. Such is the case of historian Edinea Dias's *A ilusão do Fausto. Manaus: 1890–1920 (The illusion of the Faust. Manaus: 1890–1920)*, published in 1999, in which the author reveals urbanism as a way to organize space and political strategy.

The country's political context is now different from that of the 1990's. It is now inserted in the democratic system and the explosion of the internet propels a new order in worldwide communication process. In Manaus,

democrático, e a explosão da internet impulsiona uma nova ordem nos processos de comunicação mundial. Em Manaus os jornais anteriormente citados continuam ativos mas são forçados a sofrer modificações. A cobertura jornalística crescerá em termos de frequência de reportagens sobre as artes, e as políticas públicas do estado e do município sofrem transformações, permitindo a criação de corpos estáveis de dança no Teatro Amazonas. Registra-se ainda um movimento de artistas, intelectuais e empresários que se reúnem no II Seminário de Revisão Crítica da Cultura Amazonense (1992), que, segundo Mitoso (2004), reforça o discurso que pairava no ar acerca do desenvolvimento sustentável em artes através de um sistema de fundos e conselhos e que se consolida de modo institucional em 2003 em audiência pública na Assembleia Legislativa do Estado. Há que se destacar que neste período, acompanhando as tendências do Rio de Janeiro e de São Paulo, surgem os cadernos de cultura em Manaus, bem como o trabalho da jornalista Leila Leong no caderno “Criação”, do jornal *A Crítica*, fundamental pela cobertura apresentada das querelas entre políticos e artistas locais e pela qualidade do texto.

Observam-se ainda a continuidade do Nudac (até 1994) e as atividades desenvolvidas pelo Gedam, além do surgimento de dois grupos independentes, Renascença e Habeas Corpus, e um outro subvencionado pelo estado, o Corpo de Dança do Amazonas (CDA). A Cia. de Dança Renascença, criada em 1990,

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

O JORNALISMO, A UNIVERSIDADE E OS ARTISTAS DA DANÇA
EM MANAUS (1980–2000) por Itala Clay de Oliveira Freitas

79

the previously mentioned newspapers still exist and were forced to undergo modifications. The journalistic coverage grew in terms of the amount of reports about art and the state's and the city's public policy changed, allowing the creation of a stable corps du ballet at Amazonas Theatre (http://www.cultura.am.gov.br/programas_02.php?cod=0255). There is also a movement of artists, intellectuals and businessmen who gather at II Seminário de Revisão Crítica da Cultura Amazonense (1992), (Seminary for Critical Review of Amazonian Culture), which according to Mitoso (2004), came to reinforce the hovering discourse about sustainable development in art through a system of funds and boards. It was institutionally consolidated in a public hearing in the State's Legislative Assembly (2003). It must be noted that Manaus' cultural newspaper supplements emerged during this period, following the trends from Rio de Janeiro and São Paulo, as well as the work of journalist Leila Leong in the Criação supplement at *A Crítica* newspaper. She had a fundamental role in the coverage of quarrels between local politicians and artists and in improving the quality of the text.

During this period, Nudac (until 1994) continued and so did the activities developed by Gedam. Besides, two independent groups emerged: Renascença and Habeas Corpus, and another one subsidized by the State, Corpo de Dança do Amazonas (CDA) (<http://www.facebook.com/pages/Corpo-de-Danca-do-Amazonas/260620835222>). Cia. de Dança Renascença was created

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

JOURNALISM, THE UNIVERSITY AND DANCE ARTISTS
IN MANAUS (1980–2000) By Itala Clay de Oliveira Freitas

79

constituiu-se como resultado de uma oficina de dança e coreografia desenvolvida no Centro de Artes da Universidade do Amazonas. A proposta inicial do grupo apresentava a dança-teatro como base para a montagem de seus espetáculos. Uma proposta estética decorrente da formação do coreógrafo Jorge Kennedy no Curso de Especialização em Dança da UFBA. No entanto, no decorrer de sua trajetória, conforme explica Kennedy⁶, houve um direcionamento para as questões regionais.

Já o Balé Habeas Corpus, criado em 1995 após o encontro de um grupo de estudantes universitários de diferentes áreas, realizou quatro espetáculos até ser extinto, em 1999. É importante destacar que o diretor do grupo, Adalto Gil, formado pela UFAM, passará a escrever sobre dança em diversos jornais, intentando uma mudança de gênero redacional — de textos noticiosos para comentários críticos —, além de publicar o primeiro livro sobre grupos de dança em Manaus. O Corpo de Dança do Amazonas (CDA) seria criado somente no final da década, em 1998, através de um concurso público, com o objetivo institucional de concretizar o programa de Música Erudita e Artes idealizado pelo governo do estado. A virada do milênio trará então, a partir dessas diversas ocorrências registradas na imprensa, enormes expectativas na cidade e propiciará para os profissionais da dança em Manaus a

6 Entrevista concedida em 17 mai 2009.

in 1990 as a result of a dance and choreography workshop developed at the Amazon University Arts Centre. The group's initial proposal presented dance-theatre as the foundation for the staging their shows. An aesthetic proposal due to choreographer Jorge Kennedy's training in the dance specialization course at UFBA. However, according to Kennedy⁶, during the group's career there was a turn towards regional issues.

Balé Habeas Corpus, was created in 1995 after the encounter of a group of University students from different areas. Four shows were produced until it was extinguished in 1999. It's important to highlight that the group's director, Adalto Gil, graduated from UFAM, wrote about dance in several newspapers, aiming for a change in writing style, from informative texts to critical comments, besides publishing the first book about dance groups in Manaus. Corpo de Dança do Amazonas — CDA would only be created in the end of the decade, more precisely in 1998, after a public selection process, with the institutional goal of materializing the Classic Music and Arts program created by the state government. After these happenings documented by the press, the turn of the millennium brought huge expectations in the city and provided a labor market that didn't exist before in the country's North region.

6 Interview made in May 17, 2009.

abertura de um mercado de trabalho que até então não existia na Região Norte do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estigmas sociais de atraso cultural e isolamento geográfico marcaram a região amazônica posteriormente ao ciclo econômico da borracha. Na literatura pós-belle époque amazônica evidenciam-se lamentos e críticas acerca da vida cultural e artística, viés de interpretação que se estende até os dias atuais em alguns setores. Mas a literatura do final do século XX veio contrabalançar esse cenário em que se registrava com pouco otimismo a experiência do viver no Amazonas. No lugar das críticas acerca da falta de elaboração e de visibilidade da produção cultural no estado e sua conseqüente não participação no circuito intelectual e artístico brasileiro, pôde-se contrapor a descoberta e a organização de informações existentes, mas até então não visíveis, e dessa forma apresentar uma nova leitura e outras alternativas para a realidade. O que remete aos procedimentos transgressivos da sociologia das ausências de Boaventura de Sousa Santos, com sua capacidade de recuperar o passado em sua dimensão mais rica e disponível e, dessa forma, ampliar o presente.

Retomar essas informações dispersas no ambiente das páginas de jornais, articulando-as com as práticas artísticas e suas condições sociais e políticas, possibilita visualizar uma cultura da dança que, antes, se dizia não ter existido, ou ser tão inexpressiva e inferior que não

valeria a pena ser divulgada. Um princípio de desqualificação que impediria um fluxo comunicativo enriquecedor da realidade. Um fluxo que traz à tona alguns contextos, como a relação dos artistas de Manaus com a ditadura e a passagem para a democracia, a convivência com políticas públicas locais, negligentes, dispersas e dirigistas e uma subestrutura econômica para a sobrevivência de profissionais. Permite ainda organizar informações acerca das estéticas de dança que se constroem ao longo dos anos na cidade de Manaus e a elaboração de alguns questionamentos em relação ao regionalismo, à dramaturgia vigente e às visões de corpo, cena e mundo proporcionadas pelos grupos em sua produção artística.

Pode-se, paralelamente, dimensionar a importância do exercício de um bom jornalismo a fim de propiciar a cobertura necessária para a ampliação simbólica desses fatos e proporcionar uma outra perspectiva, um outro modo de entendimento da cultura manauara. Infelizmente, os jornais locais oferecem apenas fragmentos, visto que, nestas duas décadas, não houve qualquer orientação editorial mais comprometida com as questões artísticas. O próprio Curso de Jornalismo da UFAM, apesar do considerável crescimento de mestres e doutores em seu quadro funcional, não propiciou qualquer orientação curricular que envolvesse tópicos de jornalismo cultural. O que se reflete na construção superficial das pautas e na dificuldade de leitura da complexidade dos movimentos culturais, bem como na impossibilidade de se detectar continuidades e emergências.

FINAL CONSIDERATIONS

Social stigma of cultural backwardness and geographic isolation marked the Amazonian region in the historic period after the rubber economic cycle. Lamentation and criticism about the cultural and artistic life can be found in the literature written after the Amazonian belle époque. This has been an angle of interpretation that lasts to this day in some areas. However, the literature of the end of the 20th century counterbalanced this grieving atmosphere, in which the experience of living in Amazonas was portrayed with little optimism. Instead of the criticism about the elaboration and visibility of the State's cultural production and its consequent non-participation in the Brazilian intellectual and artistic scene, there was a discovery and organization of information that existed, but was not visible, thus presenting a new interpretation and alternatives. This refers to the transgressive procedures of Boaventura de Sousa's sociology of absence and its ability to recover the past in its richest and most available dimension and thus widening the present.

Gathering the information scattered in the pages of newspapers, articulating them with artistic practices and social and political conditions, allows us to visualize a culture of dance that was considered not to exist or to be so inexpressive and inferior, it wasn't worthy to be publicized. A disqualifying principle that prevented an enriching flow of communication about reality, a flow that brings to light some contexts like the relationship of artists from

Manaus and the dictatorship and the transition to democracy; negligent, scattered and dirigiste local public policies and an economic substructure for the survival of professionals. It also allows the organization of information about the dance aesthetics built over the years in Manaus and the elaboration of questionings regarding regionalism, the current dramaturgy and the visions of the body, the scene and the world created by the artistic production of groups.

We can also measure the importance of good journalism to provide the necessary coverage for the symbolic amplification of these facts and bring another perspective, another way to understand the culture of Manaus. Unfortunately, local newspapers offer only fragments, in the last two decades there was no editorial orientation engaged with artistic issues. Even the journalism course of UFAM didn't offer any curricular orientation involving cultural journalism, in spite of the considerable increase of masters and doctors in its faculty. This is reflected in the superficiality of the articles and the difficulty of understanding the complexity of cultural movements, as well as the impossibility of detecting continuities and emergences.

However, the Amazonian life, and specifically the cultural and artistic life in Manaus, still resent the lack of approaches that may present other forms of cultural articulation, other meaning nexus, other networks of meaning. These are procedures that help transform the present and make concrete perspective for future possible, as they instigate the construction of questionings, an

Portanto, o viver amazônico, e mais especificamente a vida cultural e artística em Manaus, ainda se ressentem com a falta de abordagens que possam apresentar outras formas de articulação cultural, outros nexos de sentido, outras teias de significado. Procedimentos que auxiliariam na transformação do presente e na viabilização de perspectivas concretas para o futuro, na medida em que instigariam a construção de questionamentos, condição indispensável à criação de emancipação social e autonomia cultural. Por fim, o que se observa é a necessidade urgente de não desperdiçarmos nossas experiências e a existência de uma realidade a ser construída por meio de uma Epistemologia do Sul.

BIBLIOGRAFIA

- CLAY, Ítala. "Narrativas de uma cidade: o jornal e a dança", in Roberto Pereira, Sandra Meyer e Sigrid Nora (orgs.). *Seminários de dança — Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul, Lorigraf, 2008.
- DIAS, Edineia Mascarenhas. *A ilusão do fausto — Manaus 1890–1920*. Manaus, Valer, 1999.
- GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo, Marco Zero, 1994.
- LINDOSO, Felipe. *Rumos do jornalismo cultural*. São Paulo, Summus/Itaú Cultural, 2007.
- MITOSO, José Ribamar. *Os artistas de março. Um movimento artístico na Amazônia*. Manaus, Editora G, 2004.
- OTERO, Décio. *Stagium: as paixões da dança*. São Paulo, Hucitec, 1999.
- PÁSCOA, Márcio. *A vida musical em Manaus na época da borracha (1850–1910)*. Manaus, Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1997.
- _____. *Cronologia lírica de Manaus*. Manaus, Valer, 2000.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. Coleção Para Um Novo Senso Comum, vol.4. São Paulo, Cortez, 2006.

SILVA, Wilsa Carla Freire da. *Cultura em pauta: um estudo sobre o jornalismo cultural*. Dissertação de mestrado em ciências da comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Marcos Avighi. São Paulo, ECA-USP, 1997.

TAVEIRA, Eula Dantas. "A história do jornal de maior circulação do Amazonas", in Marialva Barbosa (org.). *Estudos em Jornalismo I*. Campo Grande, Intercom/Edições do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação da UFF, 2001, p.69–82.

XAVIER, Adalto. *Dançando conforme a música*. Manaus, Valer/Governo do Amazonas, 2002.

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

O JORNALISMO, A UNIVERSIDADE E OS ARTISTAS DA DANÇA
EM MANAUS (1980–2000) por Ítala Clay de Oliveira Freitas

81

indispensable condition for the creation of social emancipation and cultural autonomy. Finally, it's possible to observe the urgent need not to waste our experiences and that there is a lot of reality to be built through an epistemology of the south.

BIBLIOGRAPHY

- CLAY, Ítala. "Narrativas de uma cidade: o jornal e a dança", in Roberto Pereira, Sandra Meyer e Sigrid Nora (orgs.). *Seminários de dança — Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul, Lorigraf, 2008.
- DIAS, Edineia Mascarenhas. *A ilusão do fausto — Manaus 1890–1920*. Manaus, Valer, 1999.
- GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo, Marco Zero, 1994.
- LINDOSO, Felipe. *Rumos do jornalismo cultural*. São Paulo, Summus/Itaú Cultural, 2007.
- MITOSO, José Ribamar. *Os artistas de março. Um movimento artístico na Amazônia*. Manaus, Editora G, 2004.
- OTERO, Décio. *Stagium: as paixões da dança*. São Paulo, Hucitec, 1999.
- PÁSCOA, Márcio. *A vida musical em Manaus na época da borracha (1850–1910)*. Manaus, Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1997.
- _____. *Cronologia lírica de Manaus*. Manaus, Valer, 2000.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. Coleção Para Um Novo Senso Comum, vol.4. São Paulo, Cortez, 2006.

SILVA, Wilsa Carla Freire da. *Cultura em pauta: um estudo sobre o jornalismo cultural*. Dissertação de mestrado em ciências da comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Marcos Avighi. São Paulo, ECA-USP, 1997.

TAVEIRA, Eula Dantas. "A história do jornal de maior circulação do Amazonas", in Marialva Barbosa (org.). *Estudos em Jornalismo I*. Campo Grande, Intercom/Edições do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação da UFF, 2001, p.69–82.

XAVIER, Adalto. *Dançando conforme a música*. Manaus, Valer/Governo do Amazonas, 2002.

idança.txt
Vol. 2—Nov 2010

JOURNALISM, THE UNIVERSITY AND DANCE ARTISTS
IN MANAUS (1980–2000) By Ítala Clay de Oliveira Freitas

81

Coordenação Geral / General Coordination: Nayse Lopez; Edição / Editing: Daniele Avila; Revisão / Proofreading: Kathia Ferreira; Tradução / Translation: Gabriela Baptista; Design gráfico / Graphic design: Cecilia Costa + Pedro Moraes; / Produção / Production: Gabriela Baptista

Esta publicação tem o apoio da Fundação Prince Claus da Holanda / This publication has the support of the Prince Claus Fund



Fundación Príncipe Claus para la
Cultura y el Desarrollo

O projeto www.idanca.net conta com o Patrocínio da Petrobras para manutenção de suas atividades regulares / The www.idanca.net project is sponsored by Petrobras to maintain its activities



Parceiros / Partners



OBSCENA
revista de artes performáticas

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais