

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO - ESAT
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

FRANCISCO RIDER PEREIRA DA SILVA

**ORGANIZAÇÃO MOVEMENT RESEARCH: UM LABORATÓRIO ARTÍSTICO NA
CIDADE DE NOVA IORQUE, ALÉM DOS CONHECIMENTOS E DOS CÂNONES
DOMINANTES (1996-1998)**

MANAUS/AM

2020

FRANCISCO RIDER PEREIRA DA SILVA

**ORGANIZAÇÃO MOVEMENT RESEARCH: UM LABORATÓRIO ARTÍSTICO NA
CIDADE DE NOVA IORQUE, ALÉM DOS CONHECIMENTOS E DOS CÂNONES
DOMINANTES (1996-1998)**

Dissertação apresentada para obtenção de título de Mestre em Letras e Artes no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas.

Orientação: Prof. Dr. Mário Trilha

Co-orientação: Prof^a Dr^a Marila Vellozo

MANAUS/AM

2020

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade do Amazonas

S586o Silva, Francisco Rider Pereira da
 Organização *Movement Research*: um laboratório artístico na cidade
de Nova Iorque, além dos conhecimentos e dos cânones dominantes
(1996-1998) / Francisco Rider Pereira da Silva. –Manaus : [S.n.], 2020.
346 p.: il., color; 30 cm.
Orientador: Mário Trilha
Coorientador: Marila Vellozo

Dissertação (Pós-graduação em Letras e Artes)-Universidade do
Estado do Amazonas, Manaus, 2020.

1. Laboratório artístico. 2. *Movement Research*. 3. Conhecimentos
contra-hegemônicos. I. Trilha, Mário. II. Vellozo, Marila. III.
Universidade do Estado do Amazonas. IV. Título

CDU 581.2(811.3)



GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

PPGL&A
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS & ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

Ata nº 05/2020

Aos trinta dias do mês junho do ano de dois mil e vinte, às quatorze horas, em ambiente virtual supervisionado pela Universidade do Estado do Amazonas, reuniu-se a quinta Comissão de Avaliação de Dissertação de Mestrado em Letras e Artes para arguir o candidato **Francisco Rider Pereira da Silva** em sua dissertação “**Organização Movement Research: um laboratório artístico na cidade de Nova Iorque, além do conhecimento e dos cânones dominantes (1996-1998)**”. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos professores Dr. Mário Marques Trilha Neto, presidente da sessão, Dra. Ítala Clay de Oliveira Freitas da Universidade Federal do Amazonas, Dra. Marila Annibelli Vellozo da Universidade Estadual do Paraná e Dra. Maria Evany do Nascimento da Universidade do Estado do Amazonas. A Comissão de Avaliação **aprovou** o candidato neste requisito parcial e último para obtenção do grau de **Mestre em Letras e Artes**, na área de concentração Representação e Interpretação, linha de pesquisa Teoria, Crítica e Processos de Criação. Nada mais havendo a constar, o Presidente lavrou a presente ata que vai assinada pelos membros da Comissão de Avaliação e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto

Profa. Dra. Ítala Clay de Oliveira Freitas

Profa. Dra. Marila Annibelli Vellozo

Profa. Dra. Maria Evany do Nascimento

Visto:

Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes

DEDICATÓRIA

Aos Artistas Autônomos que têm a independência e a coragem como escolha de vida, perante os sistemas capitalista e neoliberal que assolam o planeta Terra, em que tudo se transforma em produto e lucro: a arte, a água, a terra, a natureza, os corpos e as subjetividades.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam) por subsidiar esta pesquisa por meio da bolsa oferecida. Gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA) e ao seu corpo docente. Através das disciplinas ofertadas, foi possível uma rica troca de saberes e conhecimentos, assim contribuindo para a construção desta dissertação.

Meus agradecimentos ao Professor e Músico Mário Trilha, por ter depositado total confiança na pesquisa, pelo respeito pleno em todo o percurso do mestrado e, acima de tudo, por ter me provocado questões importantes para a estruturação da dissertação. E também agradeço imensamente à Professora e Artista Marila Vellozo, da Universidade Estadual do Paraná (Faculdade de Artes do Paraná – Unespar), por ter aceitado nosso convite de fazer a coorientação desta dissertação; assim como eu, Marila é interessada em Estudos Somáticos e práticas cênicas corporais experimentais. Meu afeto!

Agradeço à Professora Evany Nascimento, do PPGLA, por ter contribuído na construção do Capítulo 1, que disserta sobre a Cidade de Nova Iorque. Suas considerações, saberes e conhecimentos me afetaram no entendimento e diálogo sobre Cidade, com seus humores, cheiros e peculiaridades; e pela experiência que eu tive no Estágio Docência, sob sua mediação. Meu afeto!

Meus agradecimentos à Professora Luciane Páscoa, que sempre foi muito generosa em tirar dúvidas sobre questões estruturais acadêmicas, por dialogar sobre Arte e História da Arte, de forma aberta, e pelas ricas sugestões sobre o desenvolvimento da pesquisa; e ao Professor Márcio Páscoa, pelas interessantes reflexões e discussões na sua disciplina Arte e Pós-Modernidade, oferecida pelo PPGLA, e sobre a dissertação. Meu afeto!

À secretária do PPGLA Daize Rocha, que sempre teve uma postura profissional. Meu afeto.

Otoni Mesquita, Artista e Professor, figura de uma generosidade enorme, minha gratidão por ter lido o Capítulo 1, sobre a Cidade de Nova Iorque, e ter me oferecido importantes sugestões e reflexões. Meu afeto!

Agradeço aos jovens artistas Ana Beatriz Camargo, Ana Carolina Souza, Jady Castro, Laura Melo e Marcos Telles pela participação e colaboração na Imersão/Laboratório. Foram encontros maravilhosos. Meu afeto!

Meus sinceros agradecimentos aos Artistas-Mestres da *Movement Research*, com quem tive a honra de ter trocado saberes e conhecimentos, no período em que fiz meu aperfeiçoamento artístico, com a bolsa APartes da Capes/MEC (Nova Iorque, 1996-1998), em especial Sara Pearson, Wendell Beavers, K.J. Holmes, Ori Flomin, Jennifer Monson e Yvonne Meier, que generosamente me concederam entrevistas durante o percurso da pesquisa; e em particular ao Wendell, que me relatou como se originou a *Movement Research*, entre outras importantes informações sobre a Organização. Meu afeto!

Agradeço à Artista e Pesquisadora Patricia Hoffbauer pelos *insights* sobre a Organização *Movement Research* e por ter aceitado ser minha tutora durante o percurso do aperfeiçoamento (1996-1998) na *Movement Research*. Meu afeto!

Meus sinceros agradecimentos ao *Movement Research Archives* por ter me concedido generosamente alguns materiais iconográficos raros desta Organização.

A Amanda Loulaki, Diretora de Programação da *Movement Research*, pelas importantes informações sobre esta Organização.

Agradeço à amiga, Professora e Pesquisadora Ecila Mabelini, por me incentivar à escrita acadêmica e pelas longas conversas sobre arte, sociedade e cultura. Meu afeto!

Ao amigo e Pesquisador Rafael Lopes, pela colaboração e conversas sofisticadas e reflexivas. Meu afeto!

Agradeço à Pesquisadora e Artista Célia Gouvêa pela entrevista concedida e pelos longos anos de amizade. Foi uma honra ter colaborado com você e o Artista Maurice Vaneau, nos anos 1990. Meu afeto!

Meus agradecimentos à Professora e Pesquisadora Ítala Clay, da Universidade Federal do Amazonas (Ufam), que vem acompanhando minha trajetória artística desde os anos 1990, sempre com muito interesse e abertura; agradeço também pela entrevista concedida, e por ter aceitado fazer parte da Banca Examinadora da dissertação. Meu afeto!

Meus agradecimentos à Pesquisadora e Artista Tatiana da Rosa, pelos compartilhamentos acerca dos Estudos Somáticos. Meu afeto!

E, acima de tudo, a minha mãe e pai, pessoas do início do século XX. Meu afeto e agradecimentos!

RESUMO

A pesquisa visa analisar as atividades e iniciativas artísticas, além dos conhecimentos e cânones dominantes, desenvolvidas na Organização *Movement Research*, com sede na Cidade de Nova Iorque. A Organização, desde 1978, é considerada internacionalmente um importante laboratório artístico, como lugar de aprendizagem através do corpo, onde seus Artistas-Mestres, em suas aulas-experiências e performances, realizam investigações em práticas corporais e cênicas, como os estudos somáticos *Body-Mind Centering*, *Klein Technique*, *Authentic Movement*, *Skinner Releasing Technique*, Yoga e outros; Processo de Criação, Improvisação como Arte Performativa, *Contact Improvisation*, Técnica de Dança Contemporânea, com ênfase na Dança Pós-Moderna Norte-Americana (*Judson Dance Theater*); e métodos de Partituras Cênicas Contemporâneas; além da manutenção de um jornal virtual, o *Critical Correspondence*, e do impresso *Movement Research Performance Journal*. A dissertação contém três capítulos: no primeiro capítulo se realiza uma panorâmica sobre a Cidade de Nova Iorque; o segundo disserta acerca da *Movement Research*; e o último é sobre o diálogo realizado na Cidade de Manaus com os saberes e conhecimentos da Organização. Quanto à fundamentação teórica, baseou-se nos estudos de Theodor Adorno, Boaventura de Souza Santos, Rem Koolhaas, Miguel Arroyo, Marshall Berman, Christine Greiner, Edgar Morin, Nestor Canclini, Sally Banes, Simone Forti, Duncan G. Gilbert, Reinaldo Dias, Ruth Zaporah, Milton Santos, Jean Baudrillard, Antonio Gramsci e outros. A metodologia consistiu no mapeamento das atividades, ações e aulas-experiências no período de 1996 a 1998, da Organização; entrevistas com artistas da *Movement Research*; e a realização de um produto artístico Imersão/Laboratório/Mostra com jovens artistas graduandos do curso de Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas. Portanto, esse estudo terá como foco analisar como, numa cidade tão glamourizada e associada ao entretenimento, à indústria cultural, ao capitalismo, ao consumismo e às artes hegemônicas e canônicas, existe esse lugar contra-hegemônico chamado *Movement Research*. Assim, abordamos a cidade de Nova Iorque e a Organização *Movement Research* como sujeitos de “estudos” e não “objetos”, pois isso contribui para uma história mais viva. Porém, salienta-se a relevância do estudo, de forma que, com o mesmo, procurou-se dar uma primeira resposta às questões colocadas ao longo da discussão, entendendo esse como um percurso que deverá ser aprofundado em investigações futuras.

Palavras-chave: Laboratório artístico; *Movement Research*; Conhecimentos contra-hegemônicos; Cidade; Processo de criação.

ABSTRACT

The research aims to analyze artistic activities and initiatives, in addition to the dominant knowledge and canons, developed at the Movement Research Organization, based in New York City. The Organization, since 1978, is internationally considered an important artistic laboratory, as a place of learning through the body, where its Artists-Masters, in their classes-experiences and performances, carry out investigations in bodily and scenic practices, such as the Somatic Studies Body-Mind Centering, Klein Technique, Authentic Movement, Skinner Releasing Technique, Yoga and others; Creation Process, Improvisation as Performative Art, Contact Improvisation, Contemporary Dance Technique, with an emphasis on North American Postmodern Dance (Judson Dance Theater); and methods of Contemporary Scenic Scores; in addition to maintaining a virtual newspaper, Critical Correspondence, and the Movement Research Performance Journal print. The dissertation contains three chapters: the first chapter provides an overview of New York City; the second talks about Movement Research; and the last chapter is about the dialogue held in the City of Manaus with the Organization's knowledge. As for the theoretical foundation, it was based on the studies of Theodor Adorno, Boaventura de Souza Santos, Rem Koolhaas, Miguel Arroyo, Marshall Berman, Christine Greiner, Edgar Morin, Nestor Canclini, Sally Banes, Simone Forti, Duncan G. Gilbert, Reinaldo Dias, Ruth Zaporah, Milton Santos, Jean Baudrillard, Antonio Gramsci and others. The methodology consisted of mapping the Organization's activities, actions and classes-experiences in the 1996-1998 period; interviews with artists from Movement Research; and the creation of an artistic product Immersion/Laboratory/Exhibition with young artists graduating from the Dance of the Higher School of Arts and Tourism of the State University of Amazonas. Therefore, this study will focus on analyzing how, in a city so glamorized and associated with entertainment, the cultural industry, capitalism, consumerism and the hegemonic and canonical arts, there is this place against hegemony called Movement Research. Thus, we approach New York City and the Movement Research Organization as subjects of "studies" and not "objects", as it contributes to a more vivid history. However, the relevance of the study is emphasized, so, with it, we tried to give a first answer to the questions posed during the discussion, understanding this as a path that should be deepened in future investigations.

Keywords: Artistic laboratory; Movement Research; Counter-hegemonic knowledge; City; Creation process.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Os Distritos da Cidade de Nova Iorque	24
Figura 2 – As regiões de <i>Manhattan</i> : Cidade Alta (<i>Upper Side</i>); a parte do meio (<i>Midtown</i>); e o Centro de Nova Iorque (<i>Downtown</i>)	27
Figura 3 – Nova Amsterdam, 1660. Mapa de John Wolcott Adams (1874-1925) e I.N. Phelps Stokes (1867-1944)	29
Figura 4 – Mapa de <i>Manhattan</i> , em 1860	30
Figura 5 – Divisões regionais de <i>Manhattan</i>	31
Figura 6 – Vitrine e fachada da Maison Louis Vuitton. Criação da artista Yayoi Kusama	41
Figura 7 – <i>Apollo</i> (1928), de George Balanchine	51
Figura 8 – Mapa: <i>Uptown</i> , <i>Midtown</i> e <i>Downtown</i> em Nova Iorque.....	54
Figura 9 – <i>Roof Piece</i> (1971), de Trisha Brown.....	61
Figura 10 – <i>Spiral</i> (1974), de Trisha Brown	61
Figura 11 – Imersão/Laboratório.....	80
Figura 12 – Técnica de Graham	83
Figura 13 – Folder do Conexão Movimento: Abordagens Corporais. Manaus, 1996	85
Figura 14 – Organograma da <i>Movement Research</i>	95
Figura 15 – Estrutura da Organização <i>Movement Research</i> em 2020.....	96
Figura 16 – Sistemas interdependentes do cérebro	128
Figura 17 – Wendell Beavers	131
Figura 18 – <i>O Homem Vitruviano</i> (1490), de Leonardo da Vinci.....	133
Figura 19 – <i>Aula de Dança</i> (1874), de Degas	134
Figura 20 – Movimento <i>Judson Dance Theater</i> apresenta <i>The Mind Is a Muscle</i> (1966), de Yvonne Rainer.....	134
Figura 21 – Kazuo Ohno	136
Figura 22 – Simone Forti.....	137
Figura 23 – Yvonne Meier	164
Figura 24 – Parque <i>Battery</i>	169
Figura 25 – Ponte do <i>Brooklyn</i>	170
Figura 26 – Jennifer Monson.....	172

Figura 27 – Simone Forti.....	177
Figura 28 – <i>Huddle</i> (1961), de Simone Forti	181
Figura 29 – K.J. Holmes.....	182
Figura 30 – Deborah Hay	190
Figura 31 – Eiko e Koma.....	195
Figura 32 – Flyer do <i>Studies Project</i>	200
Figura 33 – <i>Movement Research Performance Journal</i>	204
Figura 34 – <i>Movement Research Performance Journal</i>	205
Figura 35 – <i>Movement Research Performance Journal</i>	206
Figura 36 – <i>Movement Research Performance Journal</i>	207
Figura 37 – <i>Movement Research Performance Journal</i>	207
Figura 38 – Cartaz de divulgação do Imersão/Laboratório	212
Figura 39 – Reprodução do livro <i>Choregraphie</i> , de Feuille.....	221
Figura 40 – <i>Labanotation</i>	222
Figura 41 – Notação de Benesh.....	223
Figura 42 – Notação de Sutton	223
Figura 43 – Partitura da obra <i>No Time do Fly</i> , de Deborah Hay.....	224
Figura 44 – <i>Score</i> , de Yvonne Meier.....	233
Figura 45 – <i>Score</i> , de Yvonne Meier.....	234
Figura 46 – Partilhar, na Imersão/Laboratório	240
Figura 47 – Desenho e escritos de Marcos Telles sobre a partitura <i>Calmaria Corporal</i>	242
Figura 48 – Imersão/Laboratório. Partitura <i>Calmaria Corporal</i>	244
Figura 49 – Imersão/Laboratório. Partitura: <i>O.(V).O</i>	247
Figura 50 – Imersão/Laboratório. Partitura <i>Acupunturar-se/Corpos-Varetas Rizomáticos</i> ...	249
Figura 51 – Imersão/Laboratório. Partitura <i>Acupunturar-se/Corpos-Varetas Rizomáticos</i> ...	250
Figura 52 – Imersão/Laboratório. Partitura <i>Acupunturar-se/Corpos-Varetas Rizomáticos</i> ...	251
Figura 53 – Imersão/Laboratório. Partitura <i>Corpo/Amalgam/Ação/Cidade</i>	252
Figura 54 – Imersão/Laboratório. Partitura <i>Corpo/Amalgam/Ação/Cidade</i>	254
Figura 55 – Imersão/Laboratório. Partitura <i>Corpo/Amalgam/Ação/Cidade</i>	254
Figura 56 – Imersão/Laboratório. Jady Castro performa	255
Figura 57 – Imersão/Laboratório. Partitura <i>Corpo/Amalgam/Ação/Cidade</i>	256
Figura 58 – Imersão/Laboratório. Ana Camargo performa.....	257
Figura 59 – Imersão/Laboratório. Partitura <i>Chão Alaranjado</i>	258
Figura 60 – Imersão/Laboratório. Partitura <i>Chão Alaranjado</i>	259

Figura 61 – Imersão/Laboratório. Partitura <i>Chão Alaranjado</i>	260
Figura 62 – Jennifer Lacey	285
Figura 63 – David Zambrano.....	289
Figura 64 – Stephen Petronio	293
Figura 65 – Koosil-ja.....	296
Figura 66 – Francisco Rider e Patrik Widrig, em <i>Terra Firma</i> (1998), de Sara Pearson e Widrig.....	299
Figura 67 – Francisco Rider em <i>A Curious Invasion/Wave Hill</i> (2001), de Sara Pearson e Widrig.....	300
Figura 68 – Sara Pearson	301
Figura 69 – Donna Uchizono e Mikhail Baryshnikov ensaiando <i>Leap to Tall</i> (2006)	306
Figura 70 – Levi Gonzalez, Carla Rudiger e Francisco Rider em <i>Low</i> (2002), de Donna Uchizono	307
Figura 71 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	309
Figura 72 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	310
Figura 73 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	310
Figura 74 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	311
Figura 75 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	311
Figura 76 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	312
Figura 77 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	312
Figura 78 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	313
Figura 79 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	313
Figura 80 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	314
Figura 81 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	314
Figura 82 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	315
Figura 83 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	315
Figura 84– Caderno de anotações do autor. Reprodução	316
Figura 85 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	316
Figura 86 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	317
Figura 87 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	317
Figura 88 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	318
Figura 89 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	318
Figura 90 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	319
Figura 91 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	319

Figura 92 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	320
Figura 93 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	320
Figura 94 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	321
Figura 95 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	321
Figura 96 – Caderno de anotações do autor. Reprodução	322
Figura 97 – Imersão/Laboratório na praça. 2019	323
Figura 98 – Imersão/Laboratório. Partitura: TeAr Coletivo. 2019.....	323
Figura 99 – Imersão/Laboratório. Partitura: Ligas. 2019	324
Figura 100 – Entrevista com Wendell Beavers. Trecho. Reprodução.....	325
Figura 101 – Entrevista com Yvonne Meier. Trecho. Reprodução.....	326
Figura 102 – Entrevista com Jennifer Monson. Trecho. Reprodução	327
Figura 103 – Entrevista com Ori Flomin. Trecho. Reprodução	328
Figura 104 – Entrevista com K.J. Holmes. Trecho. Reprodução	329
Figura 105 – Entrevista com Amanda Loulaki. Trecho. Reprodução	330
Figura 106 – Entrevista com Célia Gouvêa. Trecho. Reprodução	331
Figura 107 – Entrevista com Ítala Clay. Trecho. Reprodução	332
Figura 108 – Carta de acordo entre Francisco Rider e <i>Movement Research Archives</i> . Reprodução	333
Figura 109 – Performance beneficente para fomento da <i>Movement Research</i> (1980).....	334
Figura 110 – Artista-Mestra Nancy Topf. 1982	334
Figura 111 – Robert Dunn. Músico e Artista-Mestre do movimento <i>Judson Dance Theater</i> (1982).....	335
Figura 112 – <i>Presenting Series</i> . Projeto da <i>Movement Research</i>	335
Figura 113 – <i>Movement Research Performance Journal</i> , com o tema <i>O Legado de Robert Dunn (1928-1996)</i> . 1997.....	336
Figura 114 – Aulas-experiências da <i>Movement Research</i> na <i>Saint Mark’s Church/Danspace Project</i>	337
Figura 115 – <i>Movement Research</i> no <i>Eden’s Expressway</i>	337
Figura 116 – <i>Movement Research</i> na <i>Judson Church</i>	338
Figura 117 – Nova sede da <i>Movement Research</i> no <i>PS 122</i> , no bairro <i>East Village</i>	338

SUMÁRIO

1	Introdução	16
2	Contextualizando a cidade onde se localiza a Organização <i>Movement Research</i> : Nova Iorque	22
2.1	Breve panorâmica sobre a Cidade de Nova Iorque	22
2.2	A Ilha de <i>Manhattan: Downtown Manhattan/ Midtown Manhattan/Uptown Manhattan</i>	28
2.3	Nova Iorque Hegemônica	35
2.3.1	Nova Iorque: cena artística hegemônica.....	42
2.4	Nova Iorque Alternativa	53
2.4.1	Nova Iorque: cena artística alternativa	64
2.4.1.1	Espaços emblemáticos para a cena alternativa artística nova-iorquina	67
3	Organização <i>Movement Research</i> : modos (alternativos) de atuar.....	72
3.1	Organização: rígida/flexível	72
3.1.1	Algumas estratégias, fundos e recursos alternativos aos modelos de produção e fomento hegemônicos, que contribuem para que a Organização exista e resista há mais de 40 anos, em Nova Iorque.....	89
3.1.2	Organograma/Hierarquia: uno-todo.....	93
3.2	Origem: 1978 – <i>School for Movement & Construction</i> (Escola para Movimento e Construção).....	98
3.2.1	<i>Judson Dance Theater</i> (1962-1964): influência.....	105
3.2.2	Contextualizando: anos 1960/1970	118
3.2.3	Ultrapassar muros: fontes escassas.....	124
3.3	<i>Movement Research</i> : um laboratório artístico do corpo, além dos conhecimentos e dos cânones dominantes	127

3.3.1	Cânone: corpo(s).....	132
3.3.2	Aulas-Experiências na <i>Movement Research</i> : um recorte (1996-1998) – Estudos Somáticos; Improvisação como Arte Performativa; <i>Contact Improvisation</i> ; Processos Criativos; Técnica de Dança Contemporânea.....	138
3.3.2.1	<i>Estudos Somáticos: alguns aspectos</i>	144
3.3.2.2	<i>Estudos Somáticos investigados na Movement Research</i>	149
3.3.2.2.1	<i>Authentic Movement</i> (Movimento Autêntico)	149
3.3.2.2.2	Yoga	151
3.3.2.2.3	<i>Alexander Technique</i>	152
3.3.2.2.4	<i>Body-Mind Centering (BMC)</i>	153
3.3.2.2.5	<i>Klein Technique</i> (Escola Klein de Movimento e Dança)	155
3.3.2.2.6	<i>Topf Technique/Dynamic Anatomy</i> (Anatomia Dinâmica).....	157
3.3.2.2.7	<i>Skinner Releasing Technique (SRT)</i>	159
3.3.3	Dança, Improvisação como Arte Performativa, <i>Contact Improvisation</i> e Processos Criativos desenvolvidos na <i>Movement Research</i> : uma ampla, diversa e rica visão de investigação.....	161
3.3.3.1	<i>Aula-Experiência: Releasing Plus (Mais Liberação) – Artista-Mestra Yvonne Meier</i>	164
3.3.3.2	<i>Aula-Experiência: From Battery Park to Brooklyn Bridge (Do Parque Battery à Ponte do Brooklyn) – Artista-Mestre Yves Musard</i>	168
3.3.3.3	<i>Aula-Experiência: Power; Releasing and Improvising; Studies Improvisation as Performance Form (Poder; Liberando e Improvisando; Estudos de Improvisação como Forma Performativa) – Artista-Mestra Jennifer Monson</i>	171
3.3.3.4	<i>Aula-Experiência: Logomotion – Artista-Mestra Simone Forti</i>	176
3.3.3.5	<i>Aula-Experiência: Contact Improvisation – Artista-Mestra K.J. Holmes</i>	182
3.3.3.6	<i>Aula-Experiência: Contemplating Choreography – Artista-Mestra: Deborah Hay</i>	189
3.3.3.7	<i>Aula-Experiência: Delicious Movement (Movimento Delicioso) – Artistas-Mestres Eiko e Koma</i>	194

3.3.4	Além das Aulas-Experiências: Eventos, Projetos, Festivais, Programas e Publicações	198
3.3.4.1	<i>Eventos, Projetos, Festivais e Programas</i>	198
3.3.4.1.1	<i>Movement Research at the Judson Church (Movement Research na Igreja de Judson)</i>	198
3.3.4.1.2	<i>Open Performance (Performance Aberta)</i>	199
3.3.4.1.3	<i>Studies Project (Projeto de Estudos)</i>	199
3.3.4.1.4	<i>The Movement Research Artist-in-Residence Program (Programa de Residência Artística da Movement Research)</i>	201
3.3.4.1.5	<i>Movement Research Festival (Festival Movement Research)</i>	201
3.3.4.1.6	<i>Dance Makers in the School (Criadores de Dança na Escola)</i>	202
3.3.4.1.7	<i>Move to Heal/Action to Heal (Mova para Curar/Ação para Curar)</i>	202
3.3.4.1.8	<i>Artists of Color Council (Conselho dos Artistas de Cor)</i>	202
3.3.4.2	<i>Publicações</i>	203
3.3.4.2.1	<i>Movement Research Performance Journal</i>	203
3.3.4.2.2	<i>Critical Correspondence (Correspondência Crítica)</i>	208
4	Em Manaus – diálogos e reverberações possíveis com a <i>Movement Research</i> : Imersão/Laboratório	211
4.1	Partituras Cênicas	213
4.1.1	Introduzindo e contextualizando Partituras	214
4.1.2	Partituras: conceitos e exemplos.....	219
4.1.3	Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais	225
4.1.4	Zaporah – <i>Action Theater: The improvisation of presence</i>	225
4.1.5	Meier: <i>Scores</i>	230
4.2	Imersões/Laboratório: Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais/Processo de Criação, com cinco jovens artistas do Amazonas.....	235
4.2.1	Explorações práticas nas aulas-experiências em Manaus: releituras.....	238
4.2.2	Partituras Cênicas: Explorações	239

4.2.2.1	<i>Partitura: Calmaria Corporal</i>	241
4.2.2.2	<i>Partitura: O.(V).O (Observar (Ver) Olhar)</i>	246
4.2.2.3	<i>Partitura: Acupunturar-se/Corpos-Varetas Rizomáticos</i>	248
4.2.2.4	<i>Partitura: Corpo/Amalgam/Ação/Cidade</i>	251
4.2.2.5	<i>Partitura: Chão Alaranjado</i>	257
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	261
	REFERÊNCIAS	267
	GLOSSÁRIO.....	283
	APÊNDICE A – Aulas-Experiências (continuação da seção 3.3.3).....	285
A.1	Aula-Experiência com a Artista-Mestra Jennifer Lacey	285
A.2	Aula-Experiência: <i>Flying Low Technique</i> (Técnica de Voo Baixo) – Artista-Mestre David Zambrano	289
A.3	Aula-Experiência: <i>Wild in Space</i> (Selvagem no Espaço) – Artista-Mestre Stephen Petronio	292
A.4	Aula-Experiência: <i>Subliminal to Revolutionary: approaching our own creative identities</i> (De Subliminar a Revolucionário: abordando nossas próprias identidades criativas) – Artista-Mestra Koosil-ja	296
A.5	Aula-Experiência: <i>Choreography Workshop</i> (Workshop de Coreografia) – Artista-Mestra Sara Pearson	298
A.6	Aula-Experiência: <i>Gaining Momentum</i> (Ganhando impulso) – Artista-Mestra Donna Uchizono	305
	APÊNDICE B – Caderno de Anotações do Autor durante o projeto Imersão/Laboratório	309
B.1	Explorações práticas nas aulas-experiências em Manaus: releituras	309
	APÊNDICE C – Imersão/Laboratório	323
	APÊNDICE D – Entrevistas (trechos).....	325
	ANEXO A – Materiais (fotos, flyers e capas) do <i>Movement Research Performance Journal</i> , gentilmente cedidos pela Organização	333

1 INTRODUÇÃO

Em 1995, fui contemplado com uma bolsa da Fundação Vitae¹ de São Paulo – as últimas bolsas da Vitae foram entregues em 2004, tendo ajudado, por exemplo, dentre outros autores e artistas brasileiros e latino-americanos, o escritor amazonense Milton Hatoum na publicação de seu primeiro livro, *Relato de um certo oriente* (1989) – para participar do *International Choreographers in Residency Program* (Programa de Residência para Coreógrafos Internacionais), pertencente a um dos mais importantes festivais internacionais de dança, o *American Dance Festival*, realizado todos os anos na *Duke University* (Carolina do Norte-EUA), onde tive a oportunidade de ter meu primeiro contato com alguns Artistas-Mestres da Organização *Movement Research*. Assim, com essa experiência tive a gana, depois de já ter atuado por 15 anos como artista das Artes Cênicas entre as Cidades de Manaus, Rio de Janeiro e São Paulo, de realizar pesquisas e investigações nesta Organização, sediada na Cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos da América. E, dessa forma, ter um contato com uma cidade multicultural e, acima de tudo, ter um acesso maior e um diálogo com as atividades, ações e programas da Organização.

Foi quando surgiu a oportunidade de me inscrever para a bolsa de aperfeiçoamento artístico que, pela primeira vez, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), fundação do Ministério da Educação (MEC), estava oferecendo a jovens artistas de todo o Brasil – a artista paulista Marta Soares² foi quem me falou sobre essa bolsa, sugerindo a *Movement Research* –, por meio das Bolsas APartes, no ano de 1995. Foi a primeira vez que a Capes ofereceu bolsas de estudo, tendo como público-alvo artistas e não acadêmicos, com até 30 anos, que tinham o desejo e o sonho de realizar estudos no exterior. A bolsa oferecia passagens de ida e volta para o país onde o artista iria realizar sua pesquisa,

¹ A Vitae é uma associação sem fins lucrativos que apoia projetos nas áreas de cultura, educação e promoção social. É mantida pela Fundação Lampadia, com sede em Liechtenstein, na Europa, criada em 1985 com a venda das empresas do grupo Hochschild. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq28019909.htm>. Acesso em: 11 ago. 2020.

² Doutora em Psicologia Clínica pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2012), mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2000), possui graduação em *Bachelor of Arts* pelo *Empire State College – State University of New York* (1993). Certificada em Análise do Movimento Laban pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* de Nova Iorque. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/1296311/marta-lucia-de-amorim-soares>. Acesso em: 09 set. 2020.

seguro saúde, pagamento das mensalidades da instituição onde o artista iria estudar e salário mensal. Mais de 500 candidatos de todo o país se inscreveram para cinco bolsas que a fundação oferecia naquele ano.

Enviei um projeto a esse edital, o qual foi aprovado, em que expunha o desejo de aprimorar uma linguagem corporal própria, dando enfoque à pesquisa do corpo e do movimento, utilizando abordagens corporais alternativas introduzidas nos treinamentos da *Movement Research*; de definir uma identidade corporal e adaptá-la às artes cênicas; de desenvolver estudos cênicos e corporais com base nas técnicas e conceitos adquiridos no aperfeiçoamento; e de estimular a discussão entre o trabalho de pesquisa em artes cênicas contemporâneas, aprofundada na troca da diversidade de experiências com os demais artistas de outros países que treinam na Organização – que existe na Cidade de Nova Iorque, e resiste há 42 anos, com a prática de valorar o processo ao invés do produto, dessa forma se contrapondo à lógica do capital financeiro e da indústria do entretenimento, ao estímulo ao consumo e ao apelo da indústria cultural e do neoliberalismo; uma organização projetada para servir uma comunidade de artistas e estimular a pesquisa do estudo do corpo e do movimento e de estruturas não hierárquicas.

E, em consequência dessas ricas experiências e vivências que eu tive nesse laboratório artístico, no período de 1996 a 1998, após 22 anos, este estudo, intitulado *Organização Movement Research: um laboratório artístico na cidade de Nova Iorque*, além dos conhecimentos e dos cânones dominantes (1996-1998), é aprovado no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA/Fapeam), em 2018.

É importante mencionar que o início de realização desta pesquisa foi árduo, na medida em que, pelo seu ineditismo, não havia tantas fontes disponíveis para alimentar seu desenvolvimento; porém, passo a passo, foi percebido que, principalmente as fontes primárias, como os exemplares impressos do *Movement Research Performance Journal*, no período de 1996 a 1998, pertencentes ao meu acervo pessoal; caderno de campo; folders; jornais; site da *Movement Research*; e as entrevistas que realizei com alguns artistas da Organização, deram uma luz para a trajetória desse estudo e contribuíram enormemente para sua construção, pois ali estavam fontes importantes sobre a origem desse laboratório artístico, as Aulas-Experiências, as ações e as atividades da Organização.

No percurso da pesquisa no PPGLA, tive a oportunidade de um maior aprofundamento teórico sobre o que foi elaborado, enquanto pesquisa artística, nesse período de estudos

práticos nesse laboratório artístico. Dessa forma, tendo um olhar mais distanciado e crítico e articular reflexões e questões que movem este estudo:

- Na atualidade, devido à lógica do sistema neoliberal, e mesmo em cidades inseridas no capitalismo avançado, como, por exemplo, Nova Iorque, é bastante difícil manter e dar continuidade a organizações e coletivos artísticos alternativos e experimentais, com suas ações, práticas, atividades e construção de conhecimentos, além dos dominantes e canônicas; então, como a Organização *Movement Research* conseguiu resistir, há mais de 40 anos, nessa cidade centro do capital financeiro?
- Artistas autônomos, coletivos, comunidades e organizações do perfil desse laboratório artístico, como podem se contrapor e contradizer a disseminação avassaladora da lógica desse sistema do capitalismo financeiro e da indústria cultural, em que tudo se transforma em produto para o acúmulo do lucro?
- Se a água, a terra, a natureza, os animais e os corpos se transformam em produto, como evitar que a arte se renda aos tentáculos dessa racionalidade, que vê e percebe a arte somente como entretenimento, produto e lucro, e não como uma linguagem que também pode alimentar reflexões sobre a vida, a sociedade, a política, a economia e outras questões concernentes à dinâmica social?

Assim, a partir do estímulo dessas questões, esta pesquisa visa analisar e provocar discussões acerca das atividades e iniciativas artísticas desenvolvidas e fomentadas na Organização *Movement Research*. Na instituição, fundada em Nova Iorque em 1978 e considerada internacionalmente um importante laboratório artístico de pesquisa do corpo e do movimento, seus Artistas-Mestres, em suas aulas-experiências e performances, realizam investigações sobre práticas corporais e cênicas como os estudos somáticos *Body-Mind Centering*, *Klein Technique*, *Authentic Movement*, *Skinner Releasing Technique*, *Yoga* e outros; sobre Processo de Criação, Improvisação como Arte Performativa, *Contact Improvisation*, Técnica de Dança Contemporânea, com ênfase na Dança Pós-Moderna Norte-Americana (*Judson Dance Church*); e sobre métodos de Partituras Cênicas, com artistas como Ruth Zaporah e Yvonne Meier; além de manter duas publicações, o periódico virtual *Critical Correspondence* e o impresso *Movement Research Performance Journal*.

Eu tive minha primeira aula-experiência na Organização com a artista Jennifer Lacey (norte-americana residente em Paris, França, desde os anos 1990) – denominaremos nesse estudo como “artista” e não “coreógrafo”, a todos os artistas que fazem suas investigações, ações, atividades, aulas, workshops e outras iniciativas na *Movement Research*, pois realizam

um diálogo não só com a linguagem da dança, mas também do teatro, da música, da performance, da improvisação, do audiovisual e outras.

Para a fundamentação teórica, diante da sua amplitude e do alcance, elegeram-se autores, teorias e conceitos das Artes, das Ciências Sociais, da Filosofia, da História da Arte e da Filosofia da Arte e da Estética, tendo como interlocutores escolhidos os autores: Theodor Adorno, Boaventura de Souza Santos, Rem Koolhaas, Miguel Arroyo, Marshall Berman, Christine Greiner, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, Edgar Morin, Cecilia Salles, Ruth Zaporah, Joost Smiers, Nestor Canclini, Sally Banes, Simone Forti, Duncan G. Gilbert e outros.

A metodologia consistiu no mapeamento das atividades, ações e aulas-experiências no período de 1996 a 1998, em que o autor desse estudo realizou seu aperfeiçoamento na Organização. Para isso foram utilizados materiais bibliográficos sobre a área de estudo em questão, permitindo dessa forma o alcance do diálogo entre a prática e a teoria. Os procedimentos metodológicos para a pesquisa exploratória foram embasados nos exemplares impressos do *Movement Research Performance Journal* (acervo pessoal); em conteúdos disponíveis em meio virtual, na página eletrônica desse laboratório artístico, que pode ser consultada no site da Organização³; em entrevistas com artistas da Organização, através de e-mail e da plataforma Skype; e no mapeamento das atividades, ações e aulas-experiências fomentados na *Movement Research*.

Para a realização do produto artístico – no PPGLA, para a obtenção do título de Mestre, o mestrando não é obrigado a ter um produto artístico, que pode ser a apresentação de um espetáculo cênico, uma exposição visual ou outros produtos criativos, mas essa é uma escolha do pesquisador –, desenvolveu-se uma Imersão/Laboratório, com jovens artistas graduandos do curso de Dança da Universidade do Estado do Amazonas, sob minha mediação; e, no final do projeto, uma Mostra dos processos criativos desenvolvidos. A mostra tinha previsão de ser realizada de abril a maio de 2020; porém, devido à pandemia de Covid-19, foi cancelada e será realizada assim que a UEA, observando as orientações dos órgãos de Vigilância em Saúde do Governo do Estado do Amazonas e da Organização Mundial da Saúde (OMS), anunciar a flexibilização do isolamento social.

Este estudo se justifica pois não há basicamente nenhuma pesquisa acadêmica aprofundada sobre a Organização *Movement Research* – o único escrito acadêmico que foi encontrado no período deste estudo – 2018 a 2020 – pertence à tese *A Conceit of the Natural*

³ No endereço eletrônico <https://movementresearch.org/>.

Body: The Universal-Individual in Somatic Dance Training (Um Conceito do Corpo Natural: O Indivíduo Universal no Treinamento da Dança Somática), desenvolvida por Duncan G. Gilbert na *University of California*, em 2014, e em cujos capítulos ele faz menção a esse laboratório artístico. Dessa forma, creio que ele contribuirá para que se tenha mais visibilidade, tanto no ambiente acadêmico como também no artístico – no que tange a outros saberes, conhecimentos e modos de produção artística contra-hegemônicos –, sendo com isso fonte de referência nesses dois contextos. Além disso, contribuirá para disseminar um pensamento de corpo, que no Brasil possui pouca repercussão.

A pesquisa, subsidiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas (Fapeam), foi estruturada em três capítulos.

O primeiro capítulo contextualiza a cidade de Nova Iorque e seus ambientes – é o meu olhar de artista pesquisador, do hemisfério Sul, sobre uma cidade hegemônica, do hemisfério Norte. Uma visão processual de um artista estrangeiro, vivenciando arte e vida nesta cidade norte-americana, onde é bem estabelecida a diferença entre a cena artística hegemônica e canônica, como *Broadway*, *New York City Ballet*, *American Ballet Theatre* e outros; e a cena artística alternativa experimental – localizada no Centro de Nova Iorque (*Downtown NYC*) –, como a Organização *Movement Research*, seus programas e atividades artísticas: “[...] produção autoexpressiva e autorregulada das práticas simbólicas, seu desenvolvimento em mercados autônomos” (CANCLINI, 1990, p. 31). Isto é, a Organização é retroalimentada através de suas iniciativas, práticas e modos de atuação de forma autônoma – estratégias de escape da lógica do capital financeiro e do mercado das artes.

Com isso, busca-se provocar reflexões acerca de estratégias de emancipação, de autonomia e de resistência estabelecida por esse laboratório artístico há mais de 40 anos, em uma cidade como Nova Iorque, que tem os teatros da *Broadway* como um polo de grande atração turística popular, com suas megaproduções de dança, teatro e música; e onde ficam *Wall Street* (símbolo do capitalismo), *Broadway* (símbolo do entretenimento) e as grandes lojas de departamentos (símbolos do consumismo).

Dessa maneira, será tomada, em princípio, a concepção de outros saberes, práticas e conhecimentos, muito cara às discussões desenvolvidas na pesquisa, proposta pela *Movement Research*, ou mais propriamente por Boaventura de Sousa Santos (2008, p. 96), quando diz: “Os outros saberes, não científicos, e, sobretudo, os saberes exteriores ao cânone ocidental, continuaram até hoje em grande medida fora do debate”.

O segundo capítulo, intitulado Organização *Movement Research*: modos (alternativos) de atuar, conceitualiza o termo Organização; apresenta algumas estratégias alternativas aos

modelos de produção e fomento hegemônicos, que contribuem para que este laboratório artístico se mantenha há mais de quatro décadas em Nova Iorque; analisa o Organograma/Hierarquia: uno-todo, à luz de Edgar Morin; disserta sobre a origem, em 1978, desse laboratório artístico como *School for Movement & Construction*; apresenta ao leitor as influências do movimento *Judson Dance Theater* (1962-1964) na identidade e filosofia da *Movement Research*; contextualiza historicamente as décadas de 1960 e 1970, de forma a apresentar ao leitor o contexto sociocultural do período que antecede a criação da Organização e também da década de sua origem, 1970; e adentra a análise da *Movement Research*, suas Aulas-Experiências – Estudos Somáticos, *Contact Improvisation*, Criação, Improvisação e Movimento, no período de 1996 a 1998 – e seus Eventos, Projetos, Festivais, Programas e Publicações.

O terceiro capítulo é dedicado aos diálogos e reverberações possíveis entre Manaus e as investigações da *Movement Research*. Como, anos depois, essas vivências possibilitam reverberações nas minhas práticas artísticas, na capital amazonense?

O capítulo contextualiza partituras, desde o século XVI, e partituras cênicas performativas contemporâneas processuais, embasadas nos métodos das artistas Ruth Zaporah (*Action Theater*) e Yvonne Meier (*Score*), escolhidas por romperem com as expectativas do público e irem na contramão de produtos artísticos estimulados pela indústria cultural e do entretenimento; e culminando no relato da realização do produto artístico, desenvolvido com base em explorações de partituras cênicas no projeto Imersões/Laboratório: Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais/Processo de Criação, com a participação de cinco jovens artistas do Amazonas, e mediado por mim. As vozes dos participantes aparecerão no decorrer deste capítulo.

No percurso deste estudo, portanto, será discutido como, numa cidade tão glamourizada e muito associada ao entretenimento, à indústria cultural, ao capitalismo, ao consumismo e ao mercado das artes hegemônicas e canônicas, existe esse lugar contra-hegemônico chamado *Movement Research*. Serão investigadas suas estratégias de existência e resistência, sua valorização da arte enquanto criação processual, e não produto acabado, e seu investimento em saberes, práticas e conhecimentos na contramão dos modelos acadêmicos tradicionais. Por fim, será apresentada uma ponte entre as experiências vivenciadas pelo autor na Organização e suas práticas artísticas em Manaus, a partir das ressonâncias entre umas e outras no projeto Imersões/Laboratório.

2 CONTEXTUALIZANDO A CIDADE ONDE SE LOCALIZA A ORGANIZAÇÃO *MOVEMENT RESEARCH*: NOVA IORQUE

A cidade do Globo Cativo [...] é a capital do Ego, onde ciência, arte, poesia e as mais variadas formas de loucura competem em condições ideais com fim de inventar, destruir e restaurar o mundo de extraordinária realidade.

Rem Koolhaas⁴ / *Delirious New York*

Este capítulo contextualiza a cidade de Nova Iorque – onde se encontram *Wall Street*, símbolo do capitalismo; a *Broadway*, símbolo do entretenimento; e as grandes lojas de departamentos, símbolos do consumismo – e seus ambientes, nos quais é bem estabelecida a diferença entre a cena artística hegemônica e canônica, como *Broadway*, *New York City Ballet*, *American Ballet Theatre* e outros; e a cena artística alternativa experimental (*Downtown NYC*), como a Organização *Movement Research*, seus programas e atividades artísticas.

2.1 BREVE PANORÂMICA SOBRE A CIDADE DE NOVA IORQUE

No início da história americana, quem se dirigia a Nova Iorque deparava-se com seus portões. Hoje [...] não se está nunca diante da cidade, mas quase sempre dentro dela.

Raquel Rolnik⁵

Cidade é um engenho do ser humano, uma espacialidade de revelação e imensas transformações (SANTOS, 2000). Mas, também é um lugar social de conflitos, diversidades, embates, disparidades e multitude de cores, sensações e peculiaridades. Nova Iorque – o autor do texto, podendo usar Nova York ou Nova Iorque, em inglês ou português, escolheu essa última escrita, por ser graficamente e sonoramente interessante; de fato, Nova Iorque é tradução somente no que se refere ao adjetivo “nova”; Iorque é uma adequação do nome próprio York (MORENO, 2009) –, assim como toda grande cidade, possui esses elementos

⁴ Rem Koolhaas nasceu em Rotterdam, na Holanda, em 1944. É autor de *Delirious New York*, publicado em 1978 (REM..., 2020).

⁵ Arquiteta e urbanista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. É autora dos livros *A Cidade e a Lei*, *O que é Cidade*, *Folha Explica: São Paulo e Guerra dos Lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças* (SOBRE, 2020).

inerentes às urbes contemporâneas e é dividida em regiões, classes sociais e espacialidades específicas, como será visto mais adiante.

Segundo a urbanista Suely Rolnik (1995, p. 7), a cidade é “Um lugar construído coletivamente onde são realizadas estradas e vias [...] num movimento incessante de urbanização” e nela são feitas habitações para abrigar comunidades de pessoas. Além disso, as cidades vivenciam processos contínuos de mudanças, mas possuem em si âmago e reminiscências, o que nos oferece uma alusão para compreender o presente (SOMEKH, 2001). Local para viver, morar e trabalhar. Construídas pelos seus cidadãos: edificação de milhares de tijolos que

Marca a constituição de uma nova relação homem/natureza, mediada pela primeira vez por uma estrutura racional e abstrata. É evidente o paralelismo que existe entre a possibilidade de empilhar tijolos, definindo formas geométricas, e agrupar letras, formando palavras para representar sons e ideias. Deste modo, construir cidades significa também uma forma de escrita. Na história, [...] escrita e cidade [...] ocorrem quase que simultaneamente, [...] medida e gestão do trabalho coletivo (ROLNIK, 1995, p. 15-16).

Dessa maneira, Nova Iorque foi pouco a pouco escrita, construída e arquitetada pelo homem, pois originalmente o lugar onde se localiza essa cidade, antes da chegada dos europeus no século XVII, era uma paisagem com lagos, pântanos e uma exuberante flora e fauna. Nessa região da América do Norte habitavam várias etnias indígenas (KARNAL *et al.*, 2007). Segundo o linguista búlgaro Tzvetan Todorov (1939-2017), no seu livro *A Conquista da América: a Questão do Outro*, “Os índios [...] estavam ali, bem presentes” (1999, p. 8); indígenas que viviam no sul do Canadá e se espalharam pelo norte dos Estados Unidos da América. Ou seja, Nova Iorque era um lugar habitado por nativos, portanto a região foi ocupada pelos europeus e, ao longo da vinda destes para a colonização dessa paisagem, a conduta perante os índios foi praticamente a mesma: o índio permaneceu um exótico, aparceirado ou adversário, mas sempre bizarro (KARNAL *et al.*, 2007).

Giovanni da Verrazzano, a serviço da Coroa Francesa, em 1524, foi o primeiro navegante que avistou Nova Iorque, logo, denominando-a de Nova Angoulême. A segunda exploração dessa baía foi feita pelo britânico Henry Hudson, em 1609, a serviço da Holanda, e os holandeses foram os primeiros europeus a colonizar a região, fundando no ano de 1614 o Forte Manhattan: “*Mannahatta* (‘ilha’) como de *Manhattan* (‘ilha de muitas colinas’, no dialecto Lenape)” (ALMEIDA, 2009, p. 23).

Em 1674, passou dos holandeses aos ingleses, que a rebatizaram como New York, em tributo ao Duque de York. Com os ingleses, Nova Iorque se tornou importante como porto comercial e ganhou prosperidade. No século XIX, devido a esse desenvolvimento e graças à

imigração de europeus, a cidade se transformou e se tornou a maior dos EUA. Durante esse século, o compasso de mudanças das cidades foi intensificado e veloz, e o desenho paisagístico urbano adquiriu novos componentes, assim se amplificando de forma sensível seu crescimento (MESQUITA, 2005).

Nova Iorque era formada unicamente pela ilha de *Manhattan*; contudo, em 1898, a cidade cresceu ao unir-se aos distritos do *Brooklyn*, *Queens*, *Bronx* e *Staten Island* (Figura 1).

Figura 1 – Os Distritos da Cidade de Nova Iorque



Fonte: Dicas de New York⁶

E no século XX Nova Iorque não parou de crescer, superando, nos anos 1940, Londres como a cidade mais povoada do mundo, e transformando-se numa cidade de imigrantes europeus, asiáticos e latino-americanos: uma cidade multicultural. Certos pensadores alegam que as consequências desses processos multiculturais das cidades é o enfraquecimento das identidades culturais, pois, segundo argumentam, há evidências do afrouxamento de identificação com a cultura nacional. Dessa forma, as identificações “globais” iniciam um processo de apagamento das identidades nacionais; assim, essa interdependência global leva ao colapso identitário local e produz a fragmentação de códigos culturais e “identidades partilhadas”: consumidores dos mesmos produtos e clientes para os mesmos serviços, ou seja,

⁶ Disponível em: <https://www.dicasnewyork.com.br/2018/01/regioes-e-bairros-de-nova-york.html> Acesso em: 11 mar. 2018.

quanto mais expostos aos influxos externos, mais difícil é a conservação das identidades culturais (HALL, 2006). Por outro lado, conforme assinalou o artista e historiador amazonense, Otoni Mesquita, autor do livro *La Belle Vitrine – O mito do progresso na refundação da cidade de Manaus: 1890/1910* (2009), em conversa com o autor desse estudo, em 2020: “Não há um apagamento, mas uma superposição de culturas que convivem”.

Contudo, para o turismo, o jornalismo cultural e os guias turísticos dominantes, o que interessa é vender o produto-imagem de uma Nova Iorque como, segundo define o jornalista Pedro Andrade, n’*O Melhor Guia de Nova York*, uma salada de culturas em um só lugar:

Volta e meia, batendo perna no ponto mais turístico ou residencial da cidade, você parece ter sido teletransportado para outro país: *Starbucks* [...], *noodle shops* [...], [...] *McDonald’s* [...], [...] dosas e falafels e o *Pizza Hut* que você procurava transformou-se numa churrascaria coreana. [...] NY sempre acolheu as mais diversas etnias [...] fala-se mais de 800 línguas – do Mamuju da Indonésia à Garifna da América Central. (2013, p. 13)

Assim, contribuíram para essa “salada de culturas” artistas europeus como Marcel Duchamp⁷ (1887-1968, França), George Balanchine⁸ (1904-1983, Rússia), Igor Stravinsky⁹ (1882-1971, Rússia) e outros, que imigraram para Nova Iorque nas primeiras décadas do século XX. Após a Segunda Grande Guerra (1939-1945), a cidade se converteu em uma das mais importantes do mundo, com uma relevância econômica, política (é a sede da Organização das Nações Unidas) e cultural (substituiu Paris como meca da arte e da cultura). E é importante dizer que esta guerra beneficiou os Estados Unidos, pois, com a vinda desses artistas, e ao se apropriar da cultura europeia, em pouco tempo o país adquiriu uma autonomia artística, com o que a Cidade de Nova Iorque se transformou na nova capital mundial da arte

⁷ Marcel Duchamp foi um importante pintor e escultor francês. Em 1913, criou o *ready-made*, manifestação artística que rompe com o tradicional e pega objetos práticos para transformá-los em obras de arte. Maior exemplo é a obra *Fonte*, criada em 1917, a partir de um urinol. Porém, sua primeira obra *ready-made*, *Roda de bicicleta sobre um banquinho*, foi criada em 1913 (MARCEL..., 2018).

⁸ George Balanchine, considerado o principal coreógrafo contemporâneo no mundo do balé, chegou aos Estados Unidos no final de 1933, após uma carreira inicial na Europa. Estreou como coreógrafo em 1923, com um pequeno grupo de bailarinos. Desertou da União Soviética, quando foi então convidado por Sergei Diaghilev para ingressar em sua Companhia, os *Ballets Russes* em Paris. Após a morte de Diaghilev, Balanchine aceitou um convite de Lincoln Kerstein para ir para os Estados Unidos, e lá, em conjunto com Kerstein e Jerome Robbins, criaram a *School of American Ballet*, escola que visava treinar bailarinos no rigoroso método russo que Balanchine tão bem dominava. A escola foi um sucesso, estabeleceu um novo e alto padrão na dança clássica nos EUA, e evoluiu para uma companhia, *New York City Ballet*, na qual Balanchine passou a trabalhar como mestre de balé e principal coreógrafo (GEORGE..., 2018).

⁹ Como a maioria dos músicos no início do século XX, o compositor russo Igor Stravinsky decidiu viver na França, onde conquistou amigos importantes como Claude Debussy e Sergei Diaghilev. Este último o convida a compor obras especiais para sua companhia, os *Ballets Russes*. Em 1910, o compositor conclui a música para o balé *O Pássaro de Fogo*. Encenado pela primeira vez em Paris, o espetáculo oferecia uma orquestração rica em imagens e sons. Obteve sucesso absoluto, proporcionando a Stravinsky o início da fama. A partir daí, outras obras para balé lhe seriam solicitadas. Em menos de um ano, mais uma vitória, dessa vez com *Petrouchka*, interpretada por Vaslav Nijinsky. Mas foi com a célebre *A primavera* (1913) que seu nome entrou mesmo para a história da música universal (OBRA..., 2018).

(CASTILLO, 2008) e se tornou um grande destino do turismo convencional¹⁰ internacional, que tem como objetivos principais a economia, o mercado e o lucro. Pois o turismo, desde sua emergência, é uma

Atividade econômica fomentadora de transformações sociais, culturais, econômicas, políticas e ideológicas nos polos receptores e emissores [...] no circuito de deslocamentos e nos lugares onde se instala. Emerge mundialmente na pós-Revolução Industrial, século XVIII, como prática mercadológica, tornando-se fenômeno de massa ao fim da Segunda Guerra Mundial. Introduce na sociedade moderna dinâmica econômica como forma de reestruturação do capitalismo. [...] o turismo articula-se por meio dos eixos convencional e contra-hegemônico. O primeiro ocorre de cima para baixo, ou seja, não prioriza a base comunitária [...] sobre os impactos que a atividade trará ao local. Ao contrário, o turismo contra-hegemônico [...] é promovido por empreendedores da própria comunidade. Organiza-se com o objetivo de promover o desenvolvimento da comunidade. [...] O turismo convencional compreende atividades [...] com foco no mercado e concentração de lucros (BRANDÃO; CORIOLANO, 2016, p. 102).

Nesse sentido, é importante enfatizar que o turismo convencional fomentado em Nova Iorque tem como grande apelo artístico-cultural os musicais da *Broadway*, que atraem milhões de turistas norte-americanos e internacionais. Durante as décadas de 1880 a 1900, Nova Iorque inicia um processo de modernização como cidade: os teatros montam peças e shows de entretenimento e comédia rústica, simplesmente com o interesse de entreter o público. Contudo, em 1927, o produtor Florenz Ziegfeld Jr. começa um movimento e se torna o responsável por espetáculos com os padrões e o peso dramático que se conhecem hoje em dia; a partir daí, o limite se torna o céu. De acordo com a *Broadway League*, uma associação dos produtores da *Broadway*, a indústria de teatro musical de Nova Iorque fatura anualmente em torno de US\$ 12,57 bilhões (TORO, 2017).

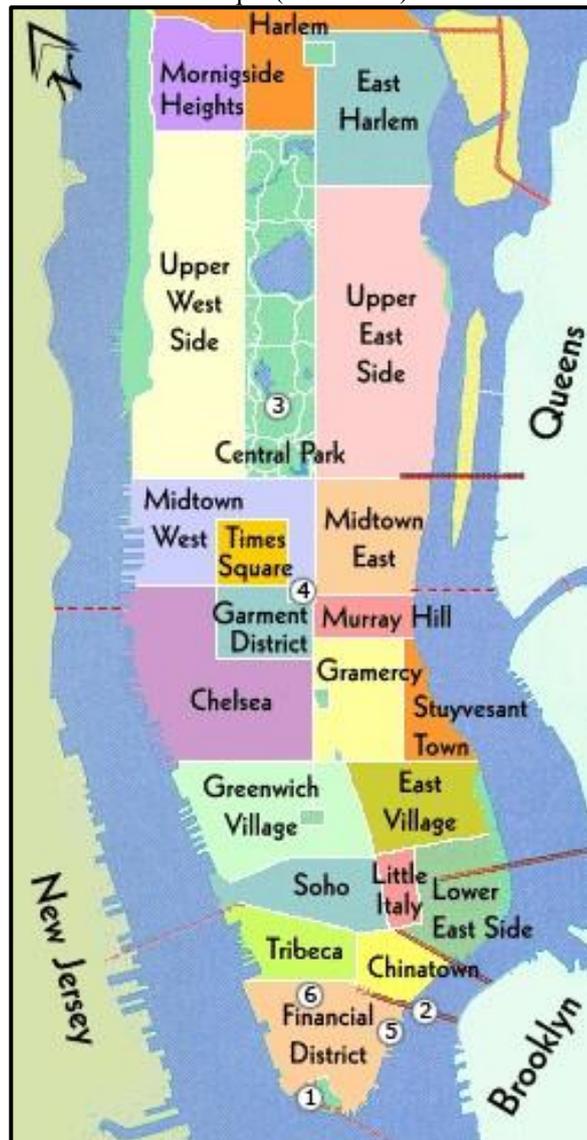
Dentre os cinco distritos que compõem a Cidade de Nova Iorque – *Brooklyn*, *Queens*, *Bronx*, *Staten Island* e *Manhattan* –, este último, definido por Koolhaas como “a laboratory and a ‘mystical island’”¹¹ (1994, p. 9), tornou-se um dos lugares da arte, da cultura e da economia mais importantes do mundo.

A ilha de *Manhattan* divide-se em três regiões (Figura 2): a Cidade Alta (*Upper Side*); a parte do meio (*Midtown*); e o Centro de Nova Iorque (*Downtown*) – lugares com suas peculiaridades, energias, humores, cores, cheiros e modos de operação.

¹⁰ “O surgimento do termo turismo, em 1811, deve-se à língua inglesa, pois seu fenômeno original desenvolveu-se na Inglaterra, praticado como distinção pela aristocracia inglesa” (BRANDÃO; CORIOLANO, 2016).

¹¹ “Um laboratório e uma ilha mística” (tradução nossa).

Figura 2 – As regiões de *Manhattan*: Cidade Alta (*Upper Side*); a parte do meio (*Midtown*); e o Centro de Nova Iorque (*Downtown*)



Fonte: Nova York e Você¹²

Na região central da ilha (*Downtown NY*) – onde se situa a sede da Organização *Movement Research* – localiza-se a vida mais artística experimental e boêmia da cidade, com seus espaços, teatros, galerias de artes, cinemas e bares alternativos, como também a zona financeira. A região do meio da ilha se caracteriza pela concentração de hotéis, arranha-céus e edifícios escritórios; e é a região onde se localiza o *Times Square*¹³, um dos cartões-postais mais conhecidos internacionalmente, onde se realizam diversos eventos importantes para a

¹² Disponível em: <https://novayorkevoce.com/mapas-de-nova-york>. Acesso 09 jun. 2018.

¹³ Até o início do século XX, essa região da cidade era conhecida como *Longacre Square*. Durante as décadas de 1920 e 1930, o local passou a ser cenário de vários filmes e também um objeto de interesse dos artistas da época, que retratavam com frequência essa parte de Nova Iorque em suas obras. Tudo isso foi um fator determinante para que o local se tornasse um símbolo cultural norte-americano (TIMES..., 2018).

cidade, como, por exemplo, a festa de Réveillon. É ainda a região de Nova Iorque onde se encontram os principais teatros da *Broadway* – no século XVII, *Broadway* era escrita *The Broad Way* (*Brede Wegh*, holandês para “estrada larga”), separadamente, mas pouco a pouco foram unidas as duas palavras, transformando-se em *Broadway*, sem o uso do artigo definido “*The*” (LEADON, 2018). Atualmente, a *Broadway* é uma das regiões mais requisitadas por novaiorquinos e turistas do mundo inteiro, pois é a área em *Manhattan* onde se realizam temporadas de grandes espetáculos musicais.

Por sua vez, na Cidade Alta, que fica longe do centro da cidade, localizam-se apartamentos de luxo e bairros bem estruturados, com a concentração de uma população com poder aquisitivo elevado. Esta discussão sobre a Ilha de *Manhattan* será feita a seguir.

2.2 A ILHA DE MANHATTAN: DOWNTOWN MANHATTAN/ MIDTOWN MANHATTAN/UPTOWN MANHATTAN

Manhattan. [...] Antes da chegada dos europeus, era o local onde o povo canarsie passava o verão [...]. [...] Werpoes, o principal povoado canarsie em Manhattan, ficava na ponta estreita da ilha, e era onde o povo de muitos clãs vinha negociar os wampum canarsie, conchas com entalhes intrincados muito apreciadas por todos.
Beverly Swerling¹⁴

[...] ver Manhattan. [...] a ilha urbana, mar no meio do mar, acorda os arranha-céus de Wall Street, abaixa-se em Greenwich, levanta de novo às cristas de Midtown, aquieta-se no Central Park. [...] Diferente [...] de Roma, Nova Iorque nunca soube a arte de envelhecer curtindo todos os passados. Seu presente se inventa.
Michel de Certeau¹⁵

*New York was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps*¹⁶
Paul Auster¹⁷ / *The New York Trilogy*

¹⁴ Escritora de ficção histórica nascida em Boston, nos EUA, em 1938, Beverly Swerling cresceu na vizinha Revere, Massachusetts (BEVERLY..., 2018).

¹⁵ Michel de Certeau nasceu em Chambéry, na França, em 1925. Formou-se em Filosofia, História, Teologia e Letras Clássicas nas Universidades de Grenoble, Lyon e Paris. Enveredou pela psicanálise, linguística, antropologia e outras disciplinas para responder satisfatoriamente a suas investigações (MICHEL..., 2018).

¹⁶ “Cidade de vidro [...] Nova York era um espaço inesgotável, um labirinto de passos sem fim” (tradução nossa).

¹⁷ Escritor, roteirista e poeta norte-americano nascido em Newark, em 1947. Estreou na literatura com *A invenção da solidão* e ganhou fama internacional com *A trilogia de Nova York*, que compreende as novelas *Cidade de Vidro* (1985), *Fantasma* (1986) e *Quarto Fechado* (1986). Sua obra foi traduzida para mais de 40 idiomas. Atualmente vive no *Brooklyn*, em Nova Iorque, bairro que se tornou cenário de seus principais romances (PAUL..., 2018).

Figura 3 – Nova Amsterdam, 1660. Mapa de John Wolcott Adams (1874-1925) e I.N. Phelps Stokes (1867-1944)



Fonte: New-York Historical Society Library, Maps Collection¹⁸

Manhattan, assim como a América, foi descoberta por acaso pelo navegador inglês Henry Hudson, em 1609. Nesse momento, a ilha era habitada pelos nativos americanos Lenape e era um solo acidentado com matagais e brejos (ALMEIDA, 2009). E, aos poucos, a ilha foi colonizada por europeus, em geral, necessitados e sem recursos:

O processo de êxodo [...] acentuava-se no decorrer do século XVII e inundava as cidades [...] de homens sem recursos. A ideia de uma terra fértil e abundante, um mundo imenso e a possibilidade de enriquecer a todos era um poderoso ímã sobre essas massas. Naturalmente, as autoridades [...] também viam com simpatia a ida desses elementos para lugares distantes. A colônia serviria, assim, como receptáculo de tudo o que a metrópole não desejasse. (A ideia de que para a América do Norte dirigiu-se um grupo seletivo de colonos altamente instruídos e com capitais abundantes é, como se vê, uma generalização incorreta.). A própria Companhia de Londres declarou [...]: “a remoção da sobrecarga de pessoas necessitadas, material ou combustível para perigosas insurreições e assim deixar ficar maior fartura para sustentar os que ficam no país”. [...] A Inglaterra faria da colonização um meio de descarregar no Novo Mundo tudo o que não fosse mais desejável no Velho. (KARNAL *et al.*, 2007, p. 44-45)

Ao chegarem à região de Nova Iorque, os holandeses compraram a ilha de *Manhattan* pelo valor de 24 dólares em contas e bugigangas. Um dos lugares mais valorizados atualmente, *Manhattan* é a criação de um conceito não elaborado, o manhattanismo, uma

¹⁸ Disponível em: https://www.nyhistory.org/web/crossroads/gallery/all/castello_plan_redraft.html. Acesso em: 21 ago. 2018.

cidade absolutamente fabricada pelo homem, uma fantasia, (KOOLHAAS, 1994) e onde se situa o coração do mercado econômico internacional (ROLNIK, 1995).

Com a compra, criou-se uma colônia: Nova Amsterdam. Em 1623, “*thirty families came from Holland to Manhattan with the goal of creating a colony*”¹⁹ (KOOLHAAS, 1994, p. 17). Ao chegarem, foi pensado construir “*the island along the lines of the Dutch, the illusion that the transfer from Amsterdam to the New World has been a success*”²⁰ (KOOLHAAS, 1994, p. 17), pois a Holanda, como um todo, é um país arquitetonicamente estruturado. Dessa forma, foi a tentativa de recriação da Europa em *Manhattan* (COLOSSO, 2014). “Em decorrência das condições culturais encontradas nas Américas, a transposição do modelo urbanístico europeu praticamente não encontrou barreiras, a não ser de ordem técnica e estética” (MESQUITA, 205, p. 108).

De modo geográfico a ilha foi arquitetada para ser plana, sem altos e baixos, com uma estrutura feita de grades e blocos, no sentido horizontal e vertical (Figura 4).

Figura 4 – Mapa de *Manhattan*, em 1860



Fonte: Pinterest²¹

¹⁹ “Trinta famílias vieram da Holanda para *Manhattan* com o objetivo de criar uma colônia” (tradução nossa).

²⁰ “[...] a ilha nos moldes dos holandeses, a ilusão de que a transferência de Amsterdam para o Novo Mundo tinha sido um sucesso” (tradução nossa).

²¹ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/138767232244104762>. Acesso em: 22 ago. 2018.

As ruas de *Downtown*, em geral, possuem nomes, enquanto que as ruas de *Midtown* até *Uptown* são numeradas. Abaixo da Rua 14 é a cidade baixa; entre a Rua 14 e a Rua 59 é o meio da cidade; e acima da Rua 59 é a cidade alta. E *Manhattan* geograficamente é dividida ao meio na Quinta Avenida (linha vermelha, Figura 5): lado Leste e lado Oeste, com ruas que alcançam do leste ao oeste da ilha.

Figura 5 – Divisões regionais de *Manhattan*



Fonte: NovaYork.com²²

Downtown é a parte mais antiga da ilha. *Uptown* é o lugar mais afastado do centro, enquanto que *Midtown* é a região onde mais se concentram edifícios, como, por exemplo, o famoso *Empire State* – “*building that seems to float over New York, like a wonderfully simple [...] enchanted tower*”²³ (KOOLHAAS, 1994, p. 142-143). *Midtown* e *Uptown*, normalmente, são as duas áreas em Nova Iorque mostradas em fotografias e cartões-postais da cidade, e

²² Disponível em: <https://novayork.com/manhattan>. Acesso em: 25 ago. 2018.

²³ “[...] edifício que parece flutuar sobre Nova Iorque, como uma maravilhosamente simples [...] torre encantada” (tradução nossa).

parte principal dos discursos das pessoas quando elas se falam sobre ou se referem à cidade: encantadora, “um lugar totalmente fora do comum” (TALESE, 2004, p. 60).

Nova Iorque, urbe que estimula o consumo – um instante do processo de produção e reprodução social, em que se concretiza a ampliação capitalista, que impõe as necessidades e os gostos das pessoas, com isso determinando o que consumir, como consumir e quem consome; as ofertas e a publicidade induzem o que consumir (CANCLINI, 1999) – e o turismo, em consonância com o capital financeiro, também está, no imaginário das pessoas, associada ao ícone do capitalismo, *Wall Street* – área da Bolsa de Valores de Nova Iorque [*New York Stock Exchange (NYSE)*] –, que simbolicamente representa um poder frio e terra da selvageria financeira, onde ninguém é proibido de entrar nessa ganância democrática (FRASER, 2008):

Em 1653, a norte da ilha, é construída uma muralha de grandes dimensões de modo a protegê-la contra investidas terrestres indesejadas. [...] No local da antiga muralha nasce uma rua, *Wall Street*. [...] Em 1792 é criada a Bolsa de Valores de Nova Iorque em *Wall Street* (ALMEIDA, 2009, p. 25-27).

Wall Street há dois séculos é muito presente em Nova Iorque, desde quando esta cidade era colonizada por holandeses, no início de 1600. Mas foi nos anos 1920 que *Wall Street* ficou sendo associada, no imaginário das pessoas, com o ganho de dinheiro de forma rápida. Já no fim daquele século, metade das famílias norte-americanas tinha algum montante na *NYSE*, não só como precaução com vistas às suas aposentadorias, mas para o financiamento dos estudos universitários, um casamento, férias e artigos de consumo (FRASER, 2008).

Além de Nova Iorque – “afligida pelo fetichismo das mercadorias” (CASTILLO, 2008, p. 102) – ser associada a *Wall Street*, esta cidade norte-americana, assim como tantas outras da cultura contemporânea, que confere a tudo um ar de similaridade (ADORNO, 2002), tem uma paisagem urbana onde há padronizações arquitetônicas, pois pode-se deparar, em suas esquinas e em seus blocos, com empreendimentos corporativos que visam o lucro, como por exemplo *Starbucks*, *McDonald’s*, *Gap*, *Banana Republic* e outros – lugares onde os sujeitos vêm dar com objetos (BAUDRILLARD, 1991) e produtos padronizados (ADORNO, 2002) –, que estimulam o consumismo. Ou seja, a cidade apresenta paisagens e lugares inusitados, mas também oferece, como paraíso, a mesmice (ADORNO, 2002) do imaginário norte-americano.

Ademais, como aponta Adorno, a cidade tende a induzir que todos e tudo sejam forçados a passar pela prova da “indústria cultural” (2002, p. 10). O conceito elaborado por esse pensador evidencia o aspecto ideológico dos produtos culturais, como o cinema, a

televisão, o rádio, a música e outros, reféns do sistema econômico e capitalista, que atuam para a homogeneização e padronização da sensibilidade do público e a preservação do já estabelecido por essa indústria. Com isso, conduzindo os sujeitos para o consumo e para o entretenimento e o lazer, sem provocar neles uma reflexão crítica sobre esses produtos estandardizados e culturais, tão presentes no cotidiano dos nova-iorquinos, e assim, comumente, mantendo-os sob controle e sem autonomia estética e intelectual.

Após a Segunda Guerra Mundial, e mais intensamente a partir dos anos 1960, esse fenômeno cresceu, muito influenciado pela globalização do “*American way of life*”: seus modos de viver e seus produtos industrializados, tanto quanto suas músicas e programas de televisão, foram pouco a pouco sendo difundidos mundo afora, e o Brasil não ficou fora dessa influência do modo de viver norte-americano e da indústria cultural disseminada naquele país: “A vida estava se transformando [...] em leve entretenimento. [...] com filmes e música pop, carros velozes [...] e moralidade frouxa, engenhocas práticas e jovialidade, comida enlatada e aparelho de TV” (GOMPERTZ, 2013, p. 310).

O termo “indústria cultural” foi utilizado pela primeira vez em 1947, no momento de publicação do *Dialética do Iluminismo*, de Horkheimer e Adorno. Este último diz que a expressão “indústria cultural” tem o objetivo de substituir o termo “cultura de massa”, pelo fato desta satisfazer os interesses dos possuidores do poder dos veículos de comunicação de massa. Adorno problematiza esse dado, pois a indústria cultural não surgiu como uma cultura espontânea das próprias massas. Para ele, que discorda radicalmente dessa interpretação, a indústria cultural, ao cogitar a relação vertical de seus consumidores, impõe o próprio consumo. Seu interesse não é a subjetividade e sensibilidade dos consumidores; a indústria cultural diminui a humanidade, como um todo, em seus interesses lucrativos, e é portadora ideológica da classe dominante, que concede poder a todo o sistema. Parceira e cúmplice da ideologia capitalista, impede o desenvolvimento da consciência das massas. Assim, a indústria cultural é um impedimento para a formação da autonomia e independência das pessoas e de decidir com consciência (ARANTES, 1996).

Pois o que importa para indústria – uma perversa inimiga da arte, pois enfeia o ambiente com os trabalhos em série (HUISMAN, 1994) – é o consumo de um produto de forma espetacular, uma vez que se consomem os signos ostentadores. Em resumo, consome-se (CAUQUELIN, 2005).

Assim, a indústria cultural antecipa tudo com a finalidade de que ninguém possa se livrar, e cada sujeito deve se comportar, por assim dizer, espontaneamente, mas de modo determinado *a priori* por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos massificados

preparada para o seu tipo (ADORNO, 2002). Dessa forma, na cidade, geralmente essa indústria assimila para si, em benefício próprio: consumidor, arte, artista e espectador. Nova Iorque é tudo isso, porém é muito mais, pois se trata de um “mosaico multifacetado que é o plural de cidade contemporâneo” (FORTUNA; LEITE, 2009, p. 8).

No período de vigência da bolsa Apartes/Capes concedida ao autor deste estudo, de 1996 a 1998 – localizando esse momento, o tesouro líquido das 358 pessoas mais ricas do mundo no ano de 1996 era igual à renda combinada dos 45% mais pobres da população mundial, ou seja, 2,3 bilhões de pessoas; e as 200 pessoas mais ricas do mundo mais do que dobraram suas economias, nos quatro anos anteriores a 1998, para mais de 1 trilhão de dólares (HARVEY, 2008) –, o fenômeno urbano norte-americano foi observado pelo autor dessa pesquisa em suas vivências nessa cidade, onde se experienciaram estímulos e excessos de informações e sensações da cultura de massa norte-americana. Importante contextualizar que, na década de 1990, nos Estados Unidos, o slogan era “O que é bom para *Wall Street* é tudo o que interessa” – isto é, o importante era que este centro financeiro de Nova Iorque se saísse bem, enquanto o resto dos Estados Unidos e, claro, o resto do mundo, se saísse mal. E, no decorrer dos anos, especialmente naquela década, foi justamente o que aconteceu. Com isso, houve uma ascensão do poder de classe sob o neoliberalismo, via CEOs (*Chief Executive Officer*: Diretor Executivo; pessoa com maior autoridade na hierarquia operacional de uma organização), que administram as atividades capitalistas (HARVEY, 2008): modos de viver e de se comportar, temperaturas, outdoors de néon, arquiteturas, vozes polifônicas imigrantes, estímulos visuais e sonoros, vibrações incessantes e caos.

E, nos anos 2000 – período de inserção do autor desse estudo, como artista, no ambiente artístico profissional da Nova Iorque Alternativa –, Nova Iorque mudou muito sua dinâmica devido aos ataques terroristas do 11 de setembro de 2001. A economia foi abalada, as artes sofreram uma grande perda de apoios, tanto em nível local como também federal e, além disso, o circuito nova-iorquino passou a ser extremamente vigiado pela polícia e pelos órgãos de segurança local e federal. Ocorreu, portanto, um aumento da vigilância das pessoas e do policiamento da cidade como um todo, especialmente nos lugares do turismo hegemônico, onde se estimula o consumismo e o entretenimento.

Assim, a Cidade de Nova Iorque é abordada como uma escrita com diferentes tons, ideias, sensações e impressões. E o que no passado, antes da chegada dos europeus, era uma paisagem natural com lagos, pântanos, flora e fauna abundantes, agora é um ambiente artificial construído verticalmente, onde é possível distinguir uma Nova Iorque Hegemônica e uma Nova Iorque Alternativa, como será visto adiante.

2.3 NOVA IORQUE HEGEMÔNICA

Oferecer uma imagem da boa vida e do paraíso era a estética principal da cultura capitalista americana. Esta estética era vista nas vitrines, nos néons, nos desfiles de moda, nos comerciais e outdoors, assim como em [...] ambientes suntuosos de consumo.
Joost Smiers²⁴

Uma cidade bela proporciona ao dólar um elevado interesse.
Herbert Marcuse²⁵

Nova Iorque Hegemônica – hegemonia, informa o Aurélio (1999), significa liderança, sendo etimologicamente uma derivação do grego *hegemonia* (liderança, supremacia); para este estudo, o conceito de hegemonia que nos interessa é o formulado pelo teórico italiano Antonio Gramsci (1891-1937), que o utiliza para explicar um determinado tipo de exploração, e de poder, de uma classe sobre a outra; a classe dominante, socialmente, politicamente, economicamente e culturalmente, impõe, difunde e propaga, de forma visível ou não, sua ideologia e visões de mundo (crenças, ideias, valores, comportamentos) – é circundada pela moda de grandes grifes, publicidade, fachadas e vitrines de lojas luxuosamente decoradas e lojas de departamentos, que oferecem em grande quantidade produtos repletos de atrativos de sedução, promovidos pelas “indústrias de consumo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 11). Assim, como resistir e existir numa cidade com esse perfil?

A arte das vitrines, segundo Sylvia Demetresco (2001, p. 250), no livro *Vitrina: construção de encenações*, “nada mais é que transformar o mundo pensável em sensível e desejável aos olhos de quem as vê. Existe sempre uma influência da vitrine sobre o espectador passante [...] e do caráter consumista da sociedade moderna”. Mas, não só em Nova Iorque como em outros grandes centros urbanos, as vitrines foram uma extraordinária ferramenta da novidade econômica do desejo: intensificação da relação visual das pessoas com esses cenários-vitrines, que transformaram os passantes em olhadores compulsivamente fetichistas, com isso promovendo o imaginário da sociedade de consumo nascente, em que os sujeitos

²⁴ Professor de Ciência Política das Artes na *Utrecht School of Arts* e membro diretor do Instituto Europeu de Pesquisas para Políticas Culturais Comparadas e Artes (ERICArts) [...] Na obra *Artes sob Pressão*, analisa as influências determinantes que ocorrem nos bastidores das decisões relativas às culturas espalhadas pelo mundo, principalmente no ramo das artes. O livro também questiona que tipo de vida artística local existe na era da globalização e por que essa é uma questão que precisa ser levantada e discutida na sociedade atual (JOOST..., 2020).

²⁵ Nascido em 19 de junho de 1898, em Berlim, na Alemanha, Herbert Marcuse foi um dos filósofos e sociólogos de maior destaque do século XX. Obteve nos anos 1960 uma popularidade para além do meio acadêmico. Participou do Instituto de Pesquisas Sociais, conhecido como Escola de Frankfurt, colaborando para o projeto da teoria crítica da sociedade junto com Max Horkheimer e Theodor Adorno (A FILOSOFIA..., 2020).

percebiam a vida como algo “belo”, por meio da propagação de sonhos paradisíacos materialistas. Cenários de um grande espetáculo. O interior das vitrines molda-se ao que o exterior anuncia, assim, ampliando ainda mais o lado fascinante dos ambientes. E, para contribuir com mais força à sociedade de consumo, as lojas de departamentos não passaram existir somente para vender produtos, mas disseminaram a quimera do consumo, fazendo ascender o consumo e o engenho de uma vida burguesa. Com isso, a loja de departamentos se impôs como uma ordem em matéria de vestuário, de mobiliário, de lazer, assim contribuindo para a criação desses comportamentos modernos que são a compra e o namoro de vitrines (LIPOVETSKY; SERROY, 2015), como estratégias de sedução, em uma relação venda/consumo/lucro.

Além disso, a Nova Iorque Hegemônica é uma área com seus cenários (SILVA, 2001) estilizados, como se o cotidiano dos nova-iorquinos economicamente privilegiados fosse uma série norte-americana – pode-se oferecer como exemplo *Sex and the City* (1998-2004), premiada série de televisão norte-americana, depois série de filmes, ambas baseadas no livro de mesmo nome de Candace Bushnell, que tem como cenário a cidade de Nova Iorque e na qual são retratadas personagens de mulheres nova-iorquinas brancas, bem-sucedidas e preocupadas com a aparência, o glamour e o consumismo.

Essa região da cidade, que estimula o luxo, o consumismo e a apreciação da “alta cultura” (SANTOS, 2008, p. 102) e da cultura canônica – cânone é um conjunto de obras artísticas no Mundo Ocidental que, em um específico período da história, intelectuais, críticos e instituições hegemônicas ou dominantes consideram ser representativas da cultura oficial (SANTOS, 2008) – fica localizada a partir de *Midtown Manhattan*, onde os guias do turismo e do circuito hegemônicos vendem a imagem glamourizada da cidade, indicando e traçando onde consumir, se divertir, comprar e o que fazer, com isso invadindo a vida das pessoas, que é previamente traçada, organizada e culturalizada (BAUDRILLARD, 1995).

Assim, nesta Cidade, como pôde resistir a esses apelos glamourosos uma organização como a *Movement Research*, com um perfil discreto e de pouco apelo para o turismo hegemônico, que visa o lucro e o consumo, e que traça aos indivíduos o quê e onde consumir, onde e com o que se entreter, e o que fazer e como fazer?

É bem conhecido esse fenômeno do turismo que é acionado e organizado em função do lucro e do consumismo, que amplia o capital, com isso motivando a força laboral e a exploração do trabalhador (ADORNO, 2002). E, nessa dinâmica consumista, o que está em jogo não são as necessidades ou os gostos dos consumidores, mas da indústria do consumo, que impõe o que consumir, de que forma consumir e quem irá consumir. E a proliferação dos

produtos estandardizados sujeita-se aos sistemas do capital, às ofertas de riquezas e ao incentivo publicitário. Os indivíduos não decidem o que consumir, mas são seduzidos e induzidos a comprar aquilo que não é necessário (CANCLINI, 1999).

Midtown e *Uptown* têm seus espaços construídos, cenários, como num filme: empréstimos de arquitetos da estética de *Hollywood* (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). Um dos exemplos mais emblemáticos é o *Times Square*²⁶: um lugar cheio de luzes, congestionado de turistas do mundo inteiro, cercado de restaurantes, cinemas, telões de néon, teatros e fachadas coloridas. Quando se está nesse ambiente – que remete aos filmes *Metropolis* (1927), de Fritz Lang (1890-1976, Alemanha), e *Blade Runner, o Caçador de Androides* (1982), de Ridley Scott (1937, Reino Unido) –, tem-se a sensação de estar num lugar artificial. Fora do cinema, após terminada a sessão, o público sente como se o mundo fosse um prolongamento do que acabou de ser visto na tela (ADORNO, 2002): luzes, carros, transeuntes multirraciais, cores-luz néons explosivas, enfim, uma solidez que reforça a ideia de que tudo que envolve o entorno do *Times Square* parece sólido, mas desmancha no ar, pois está no ritmo do capitalismo, com isso corroborando para a efemeridade das coisas.

De acordo com Berman (2006, p. 15-24), autor do emblemático livro *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: a Aventura da Modernidade, Times Square*

tem sido um ambiente notável. Com suas imensas multidões, múltiplas massas de luz, camadas de enormes letreiros, esse lugar é excepcional. O bairro [...] foi sempre uma grande fonte de cenas primordiais, cenas de muitos gêneros culturais que concentram as nossas mentes em questões esmagadoras sobre quem são as pessoas e como podem viver juntas. Muitas dessas cenas da primeira metade do século XX ajudaram a criar um tipo de tradição cultural de *Times Square*; essa tradição passou por toda sorte de desenvolvimentos, paródias e inversões na segunda metade do século. Essas cenas estão todas ligadas, não só com as múltiplas formas de show business e cultura popular da *Square*, mas com o *show business* como uma série de metáforas complexas e conflitantes para a vida moderna.

Ou seja, a cadência capitalista de consumo – o capitalismo não tem alma – transforma tudo o tempo todo, num ritmo frenético, como é o ritmo *Times Square*. Enquanto que, pelas propostas, ações e atividades da Organização *Movement Research*, que serão vistas adiante, estabelece-se um movimento mais conectado com a inter-relação mente/corpo/espírito/alma. Isto é, um ritmo que não visa produzir objetos e coisas passageiras e de fácil consumo, mas processuais.

Além do emblemático bairro *Times Square*, a Nova Iorque Hegemônica possui lugares artísticos culturais icônicos que estão preponderantemente inseridos nos roteiros turísticos e nos

²⁶ Região em que se encontram alguns dos principais teatros da *Broadway*, como por exemplo o teatro Minskoff, no qual está em cartaz há anos o musical *O Rei Leão* (TIMES..., 2018).

cartões-postais dessa cidade, como a *Broadway*, uma das maiores indústrias de entretenimento mundial. A *Broadway* é nome de uma avenida que vai desde o *Times Square* até o Distrito do *Bronx*, onde, ao redor do século XVIII, abrigaram-se e começaram a funcionar vários teatros²⁷. A cidade cresceu, e com isso surgiu um grande número de teatros. Mas, o nome da avenida passou a indicar a área de *Manhattan* dedicada às artes cênicas de entretenimento.

A indústria de entretenimento que se tornou a *Broadway* surge com a criação de uma companhia de teatro que apresentava óperas e peças de Shakespeare, e nesse momento aconteceu o primeiro movimento dos musicais, com apresentações de *vaudeville*²⁸ – um estilo teatral que envolve música, dança, comédia e o burlesco. A partir daí, surgiu o selo *Broadway* de qualidade.

No início do século XIX, a maioria dos grandes e famosos teatros eram localizados somente na *Broadway Avenue*; contudo, a partir do século XX, muitos se mudaram para a região do entorno dessa avenida. Há três modalidades de teatros nessa indústria do entretenimento: *Broadway* (ficam no *Times Square*), *Off-Broadway* e *Off-off-Broadway* (além e fora do entorno do *Times Square*). Os teatros *Broadway* têm cerca de 500 assentos, apresentando superproduções, como por exemplo *O Fantasma da Ópera* (em cartaz desde 1986), *Miss Saigon* (em cartaz desde 1989), *Les Misérables* (desde 1987 em cartaz na *Broadway*; a primeira versão foi em Paris, em 1980) e *O Rei Leão* (em cartaz na *Broadway* desde 1997), entre outros, com ingressos que custam cerca de duzentos a trezentos dólares. Alguns desses musicais ficam em cartaz por décadas, a exemplo dos citados acima, todos em cartaz na *Broadway* há mais de 30 anos. Com isso, obtendo o maior sucesso em toda a história do teatro musical.

Os teatros *Off-Broadway* têm entre 99 e 499 assentos, enquanto que os teatros *Off-Off-Broadway* pouco mais de 99 assentos. Mas, todas as três modalidades de teatro apresentam espetáculos profissionais e muito bem elaborados. Um espetáculo *Off-Broadway*, como também um espetáculo *Off-Off-Broadway*, pode chegar a ser apresentado na *Broadway*, dependendo da receptividade do público e da crítica. Os preços dos espetáculos nos teatros *Off-Broadway* e *Off-Off-Broadway* variam em torno de cem dólares.

²⁷ Disponível em: <http://broadwayscene.com/vaudeville-americas-vibrant-art-form-with-a-short-lifetime/>. Acesso em: 20 mar. 2019.

²⁸ Em *Dicionário de Teatro*, o pesquisador Patrice Pavis relata que a origem do *vaudeville* está na França do século XV: um espetáculo de canções, acrobacias e monólogos. A partir do século XVIII, despontam os espetáculos para o teatro de feira, de rua, que usam música e dança (VAUDEVILLE..., 2006). Nos EUA, o *vaudeville* teve início no século XIX e terminou na década de 1930. Cantores, dançarinos, mágicos, atores, músicos, comediantes, shows de cachorro e outros eram bem-vindos (VAUDEVILLE, 2018).

Milhões de dólares²⁹ são investidos para a produção, manutenção e continuidade de um espetáculo da *Broadway*. Com isso, as montagens são realizadas com um pensamento atrelado ao capital financeiro, ao lucro e à arte como entretenimento. A intenção dos empresários é produzir obras cênicas que emocionem o espectador, como também que ele se identifique com os conteúdos encenados e com as músicas, e para que essa identificação ocorra, a indústria *Broadway* de entretenimento oferece o que interessa ao seu público (TORO, 2017).

As qualidades técnicas e artísticas das megaproduções com o selo *Broadway* são inquestionáveis, mas o foco de interesse dos produtores é na arte como um produto acabado e lucrativo, e não no processo artístico – experiência criativa num estado de contínua transformações, e não algo acabado, pois o processo criativo é um estar em movimento (SALLES, 2011) –, na experimentação ou no risco artístico.

Outro ponto de referência muito incluído nos roteiros turísticos da Nova Iorque Hegemônica é o *Central Park*. Na segunda metade do século XIX, no meio da principal cidade dos EUA, onde o capitalismo se introduzia vorazmente, estabeleceu-se uma proposta urbana conceitualizada e planejada com princípios socialistas, objetivando o encontro de diferentes camadas sociais. Ao se considerar o local e o período de tal acontecimento, foi um empreendimento surpreendente. O parque tornou-se ícone de Nova Iorque, assim, parte essencial da imagem da cidade (MEDEIROS, 2017): “*Landscape built entirely by the hands of man, occupying a large part of the surface of Manhattan*”³⁰ (KOOLHAAS, 1994, p. 9).

O parque foi inaugurado em 1858, no meio de *Manhattan*, pois no começo do século XIX iniciou-se o processo de expansão da cidade de Nova Iorque. A criação do parque teve como justificativa o fato do aumento significativo da população nova-iorquina nesse período. Além disso, a cidade tinha o desejo de ter um parque que rivalizasse com as grandes capitais da Europa. Um dos seus criadores, Frederick Law Olmsted (1822-1903, EUA), pensou no parque como um lugar onde as pessoas de diversas classes sociais pudessem se encontrar e aprendessem umas com as outras. Atualmente, o entorno do Central Park é onde se encontram tanto um dos museus mais importantes dos Estados Unidos quanto edifícios icônicos do início do século XX, como o *Fifth Avenue Bank of New York*, de 1915 (MEDEIROS, 2017).

²⁹ Segundo o produtor e empresário cultural José Toro, atualmente “a *Broadway*, além de ser responsável por diversas peças, pelo desenvolvimento de tecnologias para peças de teatro e por gerar empregos, torna-se um marco turístico para a cidade de *New York* e referência de qualidade artística e técnica para o mercado mundial” (2017).

³⁰ “Paisagem totalmente construída pelas mãos do homem, ocupando uma grande parte da superfície de *Manhattan*” (tradução nossa).

O projeto escolhido para a criação do parque foi o de Olmsted e Calvert Vaux (1824-1895, Inglaterra), arquitetos que se tornaram então os responsáveis pelo design e pela expansão da imensa área verde. Além do contato com a natureza, há atrações teatrais e musicais de excelência artística, como o *Shakespeare in the Park* e o *Central Park Summerstage Festival*³¹. No entorno do parque encontra-se o famoso Edifício Dakota³², onde residia o casal John Lennon (1940-1980, Inglaterra) e Yoko Ono (1933, Japão). Nesse prédio foi filmado o premiado filme *Rosemary's Baby* (1969), de Roman Polanski (1933, França).

Após a implantação do *Central Park*, a *5th Avenue* (Quinta Avenida), localizada nessa área nobre de *Manhattan*, muito frequentada por turistas, adquiriu importância e valorização imobiliária; segundo Rosenzweig e Blackmar (1992), isso lhe valeu o apelido de Fileira de Milionários, pelo fato de ali viverem os milionários Vanderbilts, Fricks, Rockfellers, Morgans e outras celebridades do mundo das finanças, que disputavam ter o imóvel mais faustoso e imponente do entorno, com arquiteturas extravagantes e díspares no gênero e na aparência. Dentre elas, apenas as grandes mansões de Frick e de Stuyvesant sobreviveram às pressões e às especulações imobiliárias do século XX, sendo transformadas em museus. A Quinta Avenida ficou com grande parte dos museus da cidade, como o *Metropolitan Museum of Art* (MET); o *Museo Del Barrio*; o *Museum of the City of New York*; o *Jewish Museum*; o *Cooper-Hewitt Museum*; o *Guggenheim Museum*; a *Frick Collection*; e com grandes condomínios de luxo (MEDEIROS, 2017).

Nesse entorno da Quinta Avenida e *Madison Avenue*, os turistas se deparam com vitrines de marcas famosas – algumas feitas de cristais Swarovski³³ –, que remetem aos ambientes das instalações visuais contemporâneas. Inclusive, certas vitrines são criadas por artistas visuais famosos, a exemplo da lendária artista japonesa Yayoi Kusama (1929, Japão). A artista de vanguarda foi para Nova Iorque em 1957, e começou a produzir pinturas e esculturas, e a organizar *happenings* e instalações; retornou para o Japão em 1973. Ela criou, em 2012, uma vitrine para a *Maison Louis Vuitton*³⁴ (Figura 6), localizada na *5th Avenue*:

³¹ É um dos maiores festivais de artes cênicas, gratuito e ao ar livre, na Cidade de Nova Iorque (SUMMERSTAGE, 2019).

³² O Edifício Dakota, conhecido em inglês como *Dakota Apartments*, foi construído entre 25 de outubro de 1880 e 27 de outubro de 1884, situado na esquina da *72nd Street* e *Central Park West*, em *Manhattan* (EDIFÍCIO..., 2019).

³³ É uma empresa controlada pela companhia Swarovski AG, a detentora da marca, e que está situada em Wattens, na Áustria. Foi também patrocinadora oficial do filme *O Fantasma da Ópera* (2004) (SWAROVSKI, 2019).

³⁴ A marca pode ser encontrada em várias cidades do mundo. Em 4 de outubro de 2017, a Louis Vuitton inaugurou a *Maison Louis Vuitton Vendôme*, no número 2 da *Place Vendôme*, recém-criada e reinstalada pelo arquiteto Peter Marino. A *Maison* está situada em dois *hôtels particuliers*, residências parisienses clássicas (INSIDE..., 2019).

“Exposto num espaço comercial, rodeado de um cenário inusitado, o produto entra no mundo dos consumidores, que enquanto observadores, investem nele determinados valores (DEMETRESCO, 2001, p. 14).

Figura 6 – Vitrine e fachada da Maison Louis Vuitton. Criação da artista Yayoi Kusama



Fonte: Glamurama³⁵

Dessa forma, agregando o nome da marca ao da artista e atraindo um público maior, unem-se produto/arte/consumo, uma vez que, como bem apresentam Lipovetsky e Serroy (2015, p. 101),

O objetivo dessas novidades artísticas é suscitar sensações e emoções, criar um clima de incitação, seduzir para melhor vender e atrair a clientela. Aliás, pode-se notar que a estratégia comercial que consiste em utilizar o poder emocional do sentimento estético a fim de pô-lo a serviço de outra coisa que a fruição artística não é nova: a política de reconquista das almas empreendida nos séculos XVI e XVII pela Igreja para atrair os fiéis tentados pelo desvio da Reforma, preconizando para tanto a utilização de todos os recursos da arte, é uma das ilustrações mais célebres disso. [...] Na era do capitalismo triunfante, é de fato uma espécie de nova “religião” que se instala, da qual a loja [...] é o templo.

Além desses dois autores refletirem sobre esse tópico arte/consumo, um dos mais importantes geógrafos brasileiros, Milton Santos, também já refletia sobre essa relação artista/indústria do consumo, no livro *O Espaço da Cidade* (2000): a inventividade e imaginação criativa dos artistas são atrativos para essa indústria do consumo, pois eles

³⁵ Disponível em: <https://glamurama.uol.com.br/direto-de-ny-a-vitrine-da-louis-vuitton-com-colaboracao-de-yayoi-kusama>. Acesso em: 12 abr. 2019.

propõem sensorialidades e visualidades impactantes, com isso atraindo a clientela e estimulando o consumismo, pois a glória do consumo acompanha o diminuir gradativo de outras sensibilidades, como por exemplo a individualidade, que é uma das bases da cidadania.

Dessa forma, as lojas, com suas vitrines sofisticadamente elaboradas sob o olhar, o conceito e a execução do artista, beneficiam-se dos procedimentos da arte, pois artistas como Kusama transformam as fachadas e interiores desses empreendimentos em ambientes artísticos. E, para corroborar Santos, Smiers (2006, p. 193) acentua que “[...] artistas são responsáveis pelas inovações estéticas e experimentações”. Contudo, ironicamente, a exposição não é de obras artísticas, e sim de produtos industrializados para ser vendidos. Não se entra nesses espaços para fruição de pinturas, desenhos, esculturas e instalações, mas para comprar objetos industrializados, como sapatos, roupas, perfumes, bolsas, joias e outros, que seduzem e atraem um público não somente ávido pela experiência estética, mas desejoso de consumir – “cocaína do capitalismo” (GOMPertz, 2013, p. 304-309). Isto é, as indústrias alimentam nos consumidores essa dependência, concebendo em massa produtos cheios de sedução, que envolvem a afetividade e a sensibilidade dos mesmos.

Portanto, a indústria cultural se atrela à arte e ao artista, tendo como objetivo não só a experiência estética do consumidor/público, mas principalmente o lucro, num contexto repleto de apelos visuais e imagéticos, que servem de terapia de escape consumista para os indivíduos, principalmente os que frequentam e vivem nesta Nova Iorque, com sua cena artística hegemônica.

2.3.1 Nova Iorque: cena artística hegemônica

*In business as in dance, having the right partner means everything.*³⁶
Do site do New York City Ballet (NYCB)

Os espaços artísticos culturais e as criações artísticas hegemônicas e canônicas da Nova Iorque Hegemônica têm subsídios de grandes empresas que fazem parte do capital financeiro estadunidense, com isso dando ênfase e enfoque mais às razões econômicas e ao produto artístico acabado – isto é, a obra como uma forma final e definitiva (SALLES, 1998) –, que atraia o grande público nova-iorquino, norte-americano e internacional, mas não às criações de risco e experimentação e às obras inacabadas e processuais: processos cênicos que são considerados obras que o espectador pode fruir e nas quais pode verificar a origem da

³⁶ “Nos negócios, como na dança, ter o parceiro certo significa tudo” (tradução nossa).

construção criativa. E os processos apresentados ao público são as obras: “O processo é tomado como obra” (SALLES, 2006, p. 158). E muitas vezes acontece de os processos serem tão ou mais interessantes do que os produtos artísticos finalizados (SALLES, 2006). Salles tem toda uma pesquisa voltada para processos artísticos inacabados, que considera o próprio processo como obra, dessa forma dialogando com os conceitos e a filosofia da Organização *Movement Research*, que desde os anos 1970 já vem estimulando apresentações de processos como espetáculos para serem fruídos pelo público novaiorquino.

Segundo o diretor, crítico cultural e escritor indiano Rustom Bharucha (1993, p. 52),

Existe muito teatro morto no mundo hoje, particularmente nas sociedades capitalistas como os Estados Unidos, cujos teatros regionais são como fábricas onde as peças são manufaturadas em menos de seis semanas, e apresentadas por um grupo de atores que permanecem estranhos uns aos outros e à plateia também.

O dado apontado por esse pesquisador indiano dos Estudos do Teatro e da Performance é um diagnóstico de como a arte nos Estados Unidos é realmente vista: como uma indústria lucrativa e de entretenimento a serviço de grupos corporativos. Mas, esse dado pode ser conectado com a forte influência do capitalismo industrial no contexto artístico norte-americano, desde o século XIX. Um sistema econômico que carregara consigo uma estética atrelada ao consumo. Prova dessa dinâmica de tratar a arte como entretenimento e negócio lucrativo pode ser observada nas grandes coleções de arte nos Estados Unidos, originadas por grandes figuras do empresariado industrial. Assim, arte, como também a cultura, sob a tutela do progresso, passou a ser gestada como empresa, em que tudo e todos se transformavam em investimento: artista, coleções particulares e acervos de museus. É, por exemplo, o caso da colecionadora e mecenas, a milionária norte-americana Peggy Guggenheim (1898-1979, EUA), no mercado das artes após a Segunda Guerra Mundial, que buscava atrair um grande número de fruidores de arte moderna e incentivar novos talentos como Jackson Pollock (1912-1956, EUA), Mark Rothko (1903-1970, Letônia) e Hans Hofmann (1880-1966, Alemanha) (CASTILLO, 2008).

De fato, entre 1942 e 1947, as exposições vanguardistas realizadas na galeria *Art of this Century*, de Peggy Guggenheim, proporcionaram um poderoso impulso para a arte norte-americana, principalmente a moderna [...] o tino comercial de Peggy e sua capacidade empresarial [...] Encontramos a prova disso no requinte de apelo público da montagem inaugural da sala de exposições (...): incorporou-se a calçada como extensão da galeria, nela montando obras de Klee [...] No interior podia-se ver a *Boîte-en-valise*, de Marcel Duchamp (CASTILLO, 2008, p. 104-106).

E essa visão de arte/capitalismo/negócio é bem clara quando se navega no site de uma das iniciativas artísticas culturais mais canônicas na cena artística da cidade hegemônica, o

New York City Ballet (patrocinado pela *Ford Foundation*, *Mastercard*, *Travelers Global Sponsor*, entre outras fundações e corporações), em que há a declaração:

Corporate Entertainment. In business as in dance, having the right partner means everything. [...] *New York City Ballet's* Corporate Partners enjoy the exclusive privilege of entertaining in the David H. Koch Theater, located in the heart of the cultural capital of the world. [...] In addition, the Koch Theater's elegant Patron Lounge is a perfect backdrop for smaller, more intimate dinners, receptions, and meetings. [...] For more information, please contact Fredrick Wodin in the Corporate Relations Department.³⁷

É evidente que esse estudo não tem o objetivo de discutir sobre a qualidade da poética e do repertório coreográfico desenvolvido no contexto do *New York City Ballet* – criado em 1948 pelo coreógrafo George Balanchine e pelo empresário Lincoln Kirstein –, pois é sabido que Balanchine é um gênio na arte de coreografar, mas, sim, de evidenciar quão importante é nesse ambiente artístico cultural a ênfase na arte como um produto acabado e corporativo, que serve para entreter e gerar lucro.

Contudo, apesar dessa lógica no ambiente artístico cultural norte-americano, no Núcleo de Pesquisas e Publicações (NPP) da Fundação Getúlio Vargas, há um interessante estudo do ano 2000 sobre política e administração pública cultural nos Estados Unidos, que trata do financiamento das artes pelo Estado, traçando um histórico da relação entre artes, política e administração nesse país, desde 1945, apontando os impasses enfrentados no contexto atual neoliberal e globalizado. Segundo esse relatório:

[...] de 1965 até 1985 [...] nessa fase que se começam a perceber e denunciar as pretensões hegemônicas das políticas baseadas unicamente na cultura de elite e se afirma a promoção do multiculturalismo como o objetivo da ação de fomento do estado. Quer dizer, passa-se a postular o primado da igualdade de todas as culturas no interior de uma mesma sociedade nacional e o dever do estado de assegurar livre manifestação a todas elas. Ou seja, transita-se de uma hierarquia monocultural para uma posição de relativismo ou de pluralismo. É fácil ver que essa mudança de perspectiva muito deveu aos movimentos sociais de afirmação das minorias que perpassam os países de capitalismo avançado, em especial os EUA, durante as décadas de 1960 e 1970. (DURAND, 2000, p. 54)

Nesse sentido, conforme o estudo, apesar dessas denúncias acerca das políticas culturais focadas na cultura de elite, há uma corrosão mercadológica nas políticas culturais do Estado Norte-Americano – país de governança central fraca, onde foi formada uma estrutura que conecta nacionalmente associações de profissionais, de organizações, de fundações e corporações privadas com habilidades de obtenção de lucro através das artes; e no cume

³⁷ “Entretenimento corporativo. Nos negócios, como na dança, ter o parceiro certo significa tudo. [...] Os Parceiros Corporativos do *New York City Ballet* desfrutam do privilégio exclusivo de entretenimento no Teatro David H. Koch, localizado no coração da capital cultural do mundo. [...] Além disso, o elegante *Patron Lounge* do *Koch Theatre* é o cenário perfeito para jantares, recepções e reuniões menores e mais íntimos. [...] Para mais informações, entre em contato [...] no Departamento de Relações Corporativas” (CORPORATE..., 2019, tradução nossa).

estavam as universidades, que tinham autorização para formar e expandir os cânones da “alta” cultura –, onde o discurso e a lógica dominante são mercadológicos, em que o público é visto somente como consumidores e a arte só como entretenimento, e o governo tende a se associar à iniciativa privada, que dita e impõe o que deve ou não ser circulado e ofertado no mercado, e como isso afetará o crescimento econômico do país.

É importante apresentar como funciona o financiamento às artes, de modo geral, nos Estados Unidos:

[...] o financiamento às artes e ao patrimônio é feito por diversas fontes, dentro de um padrão de pluralismo administrativo. Em nível federal não existe nada semelhante a um Ministério da Cultura, mas, ao contrário, vigora uma multiplicidade de agências, que são fiscalizadas por diferentes comitês do legislativo, e que respondem a uma variedade de interesses e de orientações de política referidos a segmentos específicos de públicos e de eleitorado. No centro dessa multiplicidade de agências está o *National Endowment for the Arts/NEA*.³⁸ (DURAND, 2000, p. 68)

Assim, esse breve panorama acerca de como funciona o financiamento das artes e cultura nos Estados Unidos apresenta quão importante é o papel do apoio das fundações e agências norte-americanas na área artístico-cultural. E elas são inúmeras e tão diferentes, no que se refere a fundos, profissionais especializados, abrangência regional, perfil e finalidades, que é necessário se ter um olhar cuidadoso em relação aos mecanismos de financiamento nesse país e qual o modo de operação acerca das políticas para as artes. Pois, nos Estados Unidos e nessa geografia da Cidade de Nova Iorque Hegemônica, o ambiente artístico cultural está muito “[...] a serviço das corporações” (SMIERS, 2006, p. 189), e esta área como um todo é um apelo visual contidos nas vitrines, nos outdoors e nas esquinas da região – ou seja, um convite ao consumo:

Em *Land of Desire* (Terra do Desejo), William Leach descreve como após 1880 o empresariado americano começou a criar uma nova estratégia de sedução comercial – uma estética comercial – para movimentar e vender mercadorias em volume. Oferecer uma imagem da boa vida e do paraíso era a estética principal da cultura capitalista americana. Esta estética era vista nas vitrines, nos néons [...] e outdoors, assim como em serviços gratuitos e ambientes suntuosos de consumo [...] Estas intervenções estéticas ensinaram os americanos a relaxar um pouco mais e a ter um prazer com coisas sensuais e bonitas. [...] processo educacional iniciado no final do século XIX [...] Os responsáveis pelas exposições das mercadorias assistiam frequentemente às produções teatrais par ver o que estava acontecendo (SMIERS, 2000, p. 198-190).

Além desses ambientes, espaços e circuitos de luxo, de glamour e do consumo exorbitante na Nova Iorque Hegemônica – planejados de forma a atrair consumidores nova-

³⁸ O *National Endowment for the Arts* é uma agência independente do governo federal dos Estados Unidos que oferece apoio e financiamento para projetos que exibem excelência artística. Foi criado por um ato do Congresso dos EUA em 1965 como uma agência independente do governo federal. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/National_Endowment_for_the_Arts. Acesso em: 15 abr. 2019.

iorquinos e/ou estrangeiros, ávidos por novidades –, há também um circuito de consumo artístico-cultural consagrado, hegemônico e canônico, “estilo cinco estrelas” (SMIERS, 2006, p. 25) – “O mundo da arte em NY é de fato excepcional [...] Dos grandes museus repletos de obras de Renoir e Monet aos muros do *Brooklyn* – pintados por artistas de rua consagrados, como Shepard Fairey e JR – passando pelas galerias exibindo Andy Warhol e Damien Hirst” (ANDRADE, 2013, p. 39). Esse circuito também faz parte do roteiro dos guias turísticos convencionais, incluindo, por exemplo, o *Metropolitan Museum of Arts*, o *Guggenheim Museum* e o *Museum of Modern Art (MoMA)*, além do *Lincoln Center for the Performing Arts*, que abriga companhias e instituições culturais como *The Chamber Music Society of Lincoln Center*, *Juilliard School*, *Lincoln Center Theater*, *Metropolitan Opera*, *New York City Ballet*, *New York City Opera* e *New York Philharmonic*, entre outras.

Dessa forma, a cena artística cultural da Nova Iorque Hegemônica, em geral, é roteirizada com os mesmos conteúdos e dicas dados pelos roteiros turísticos, como por exemplo *O Melhor Guia de Nova York*, de Pedro Andrade, para brasileiros, que reconhece e indica o que é visibilizado, glamourizado e consagrado, no que se refere ao quesito Arte:

Vou começar por um dos meus lugares prediletos não só de Nova York, mas do mundo: o *Metropolitan Museum* [...] Estatisticamente falando, sete em dez americanos associam a cidade de Nova York aos musicais da *Broadway* (ANDRADE, 2013, p. 39-51)

Ou seja, o apelo em relação aos aspectos artísticos e culturais sobre a Cidade de Nova Iorque é sempre o estabelecido e imposto pela indústria cultural, pelo mercado das artes e pelo turismo cultural convencional, com foco no mercado e na concentração de lucros (BRANDÃO; CORIOLANO, 2016, p. 102), assim visando e atraindo mais fluxos de capital. Isto é: “[...] no turismo tudo está à venda: as pessoas, os, costumes, as cerimônias (SMIERS, 2000, p. 193).

É importante enfatizar que, com essa abordagem panorâmica das várias cidades dentro da Cidade de Nova Iorque, como uma *Matryoshka* – boneca russa que contém várias bonecas, umas dentro das outras –, o objetivo é explicitar que, na aparência desta cidade, o que se vê é o que a mídia hegemônica e os interesses corporativos culturais investem, em tudo que é acabado e sem um mínimo de risco – apesar de que, em si, fazer arte é correr riscos e um mistério, pois não há uma fórmula de sucesso. O mercado, porém, cria tendências e mecanismos atrativos que, de certa forma, manipulam, atraem e fazem reféns certos artistas e manifestações culturais.

Assim, o perfil dos espetáculos apresentados e fomentados na Nova Iorque Hegemônica claramente não apresenta ao público espetáculos de risco estético e em estado de

inacabamento e processo, como obra artística a ser fruída pelo espectador. Certamente que há o envolvimento de processos de criação nesses ambientes canônicos, mas o conceito de que o “processo é a obra” (SALLES, 2006, p. 158) não é relevante, mas ocultado nesse ambiente. A relevância é a obra acabada, e não a trajetória de criação, com seus procedimentos, tentativas, erros e dúvidas surgidas durante o ato criativo, como nas obras experimentais do músico John Cage (1912-1992, EUA) com o coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009, EUA), que introduziram o acaso nas partituras de seus processos composicionais (SALLES, 2006). Neste caso, o importante é a experiência do fenômeno performático, e não o resultado estético da obra acabada. Portanto, esses dois artistas fazem do processo a obra.

Em suas criações, a coreografia, a música e os cenários não são criados simultaneamente, mas em separado. E os performers somente saberão, na maioria das vezes, qual música e qual figurino serão usados no espetáculo minutos antes deste começar, pois o que o espectador irá fruir é uma experiência artística de natureza processual e não terminada, ou seja, uma abertura nos seus aspectos estruturais. Como bem manifesta o filósofo italiano Umberto Eco (1932-2016) (1991, p. 41-89),

[...] o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se a “abertura” como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível. [...] a abertura e a condição de toda fruição estética, e toda forma fruível como dotada de valor estético é “aberta”. É “aberta”, como já vimos, mesmo quando o artista visa a uma comunicação unívoca e não ambígua. Contudo, a pesquisa sobre as obras abertas realizada contemporaneamente revelou, em certas poéticas, uma intenção de abertura explícita e levada até o limite extremo: uma abertura que não se baseia exclusivamente na natureza característica do resultado estético, mas nos elementos mesmos que se compõem em resultado estético.

Outro exemplo em que o processo é a obra são os espetáculos da Artista-Mestra colaboradora da *Movement Research*, Yvonne Meier (1955, Suíça)³⁹, com quem o autor deste texto teve aulas e um contato muito próximo na Cidade de Nova Iorque. Os espetáculos de Meier são todos baseados em partituras cênicas de improvisação. O performer⁴⁰ entra no jogo

³⁹ Yvonne Meier vive e trabalha em Nova Iorque, e oferece aulas e workshops regularmente na *Movement Research*. A artista explora improvisação como arte cênica performativa. Ensina sua técnica de improvisação *Scores* (Partituras), na Cidade de Nova Iorque e em várias cidades norte-americanas, como também na companhia de dança Rosas (Bélgica), de Anne Teresa De Keersmaeker, e na companhia europeia/norte-americana de Meg Stuart, *Damaged Goods*, entre outras. Yvonne recebeu três prêmios *Bessies* (um dos mais importantes dos EUA) e o Prêmio *American Masterpiece do National Endowment for the Arts*. Disponível em: <https://movementresearch.org/people/yvonne-meier>. Acesso em: 20 abr. 2019.

⁴⁰ Performer pode ser um artista visual, ator, cantor, músico, bailarino e pessoa que apresenta o corpo performativamente e não representa personagem, mas “[...] fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa), e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem [...] O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel do outro” (PAVIS, 1999, p. 284, *apud* SCHULZ, 2010, p. 70).

performático tendo somente como base uma partitura entregue a ele pela artista. O que importa é vivenciar o estado e o jogo cênico. A ênfase não é num espetáculo com uma narrativa aristotélica, com começo, meio e fim⁴¹, e com o performer representando personagens, como nas tragédias gregas, mas apresenta ações, tarefas – Anna Halprin introduziu em 1957 a noção de *task* (tarefa), assim definindo um dos elementos principais da dança pós-moderna norte-americana; um termo usado pela primeira vez pela coreógrafa Yvonne Rainer, pertencente ao movimento *Judson Dance Theater* (Nova Iorque, 1962-1964); dessa forma, os gestos do cotidiano adentram a linguagem da dança; a improvisação como um campo aberto e amplo; e a tarefa, como uma modalidade de improvisação ou, pode-se dizer também, estratégias para improvisação: conceitos que propõem uma reflexão sobre questões do corpo, da performance e da arte (ROSSINI, 2011) –, sensações e as vozes políticas e reflexivas de si mesmo. Esse gênero de narrativa das artes cênicas contemporâneas pode ser inserido no conceito de “narrativas enviesadas”, desenvolvido por Katia Canton (2009, p. 15), que “contam histórias, mas de modo não linear. No lugar do começo-meio-fim tradicional, elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram, porém não necessariamente resolvem as próprias tramas”.

Nos espetáculos de Yvonne Meier, o que se espera é a ousadia, o risco e a experimentação. O público não irá ao teatro para ver um produto finalizado, mas o processo é a obra, em que o que importa são o acaso, as dúvidas do performer quanto a resolver tarefas e problemas sugeridos na partitura. O aqui e agora do jogo performativo é o que se propõe.

Seguindo o pensamento de Salles sobre artistas que fazem do processo a obra, podemos citar Jérôme Bel (1964), coreógrafo francês, com sua criação *Le Dernier Spectacle* (1998), uma palestra-espetáculo, no fim da qual o público sai do teatro com a sensação de que presenciou um relato do processo criativo, ao invés de um “espetáculo” (2006). Certamente há artistas brasileiros e de outros países que fazem do processo a obra, entre os quais se inclui o autor desse texto, com alguns espetáculos que realizam um diálogo com os estudos dessa autora sobre o processo como obra e processos artísticos com naturezas inacabadas. Podemos citar, por exemplo: *Pó*, apresentada no *The Kitchen Art Center*, no ano de 2000; *Reservoir*, selecionada e apresentada na mostra *Movement Research* na *Judson Church*, em 2002; e mais

⁴¹ Tragédia é a imitação de uma ação completa, constituindo um todo de certa grandeza. “Todo” é aquilo que tem princípio, meio e fim. Articulação necessária de princípio, meio e fim. Beleza é a ordem e grandeza de um objeto que possa ser apreciado em sua unidade e totalidade. A grandeza ou extensão da tragédia se dá desde que se possa apreender o conjunto. Há unidade de ação quando há a conexão entre os acontecimentos sucessivos, que não podem ser suprimidos ou deslocados, sem que se confunda ou mude a ordem do todo. http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/A02_Poética_Aristóteles.pdf. Acesso em: 21 de abril. 2019.

recentemente *BloCorpo* (2009/2010), subsidiada pelo Programa Rumos Itaú Cultural Dança 2009/2010, entre outras.

Bem diferente do trabalho dos coreógrafos canônicos e do universo hegemônico artístico nova-iorquino. Por exemplo, Balanchine – que, desde a década de 1940 até sua morte, em 1983, coreografou inúmeros balés que se tornaram canônicos para o *New York City Ballet*, a exemplo de *Apollo* (1928, com estreia em 1951 para esta companhia de repertório), com música de Stravinsky – não permitia nenhum tipo de acidente e nem o acaso em seus espetáculos: bailarinos, coreografia, música, cenário e figurino fazem parte de um sistema de movimento e cênico, altamente conectado e ensaiado, em que o erro e o acaso não são permitidos. E sobretudo, vale ressaltar, o público que aprecia os espetáculos do *New York City Ballet*, geralmente composto de pessoas brancas economicamente privilegiadas, sai de sua casa sabendo o que irá apreciar: obras coreográficas que fazem parte do cânone artístico cultural mundial, em que todo seu mecanismo tem que funcionar totalmente, sem erros, dúvidas e improvisação. Como uma relíquia canônica das artes cênicas, para encenar uma obra de Balanchine é necessária a aprovação do *The George Balanchine Trust*⁴², pois todo o repertório coreográfico do artista é protegido:

The George Balanchine Trust, established in 1987 with the mission of preserving and protecting Balanchine’s creative works, is the center from which the business operations relating to the licensing of George Balanchine’s creative output emanate. At its core, the Trust has the responsibility of disseminating and protecting the integrity and the copyrights of George Balanchine’s work in the present and for the future. [...] All licensed ballets require a Balanchine approved repetiteur to stage the work in rehearsals and get the work on stage for the premiere. Repetiteurs are contracted separately from the Trust license.⁴³

Esse mundo artístico cultural nova-iorquino, da “cultura corporativa” (SMIERS, 2009, p. 233), investe nas suntuosas produções de teatro, de música, de dança e de ópera em Nova Iorque, com apoio cultural e patrocínio de grandes corporações, como *Mastercard*; *Bloomberg Philanthropies*; *The Neubauer Family Foundation*; *Rolex*; *Toll Brothers, Inc.*; *Bamco, Inc.*; *Bank of America*; *Deutsche Bank*; *Yamaha Corporation of America*; e outros.

Como exemplo, dos conglomerados artísticos culturais emblemáticos da arte tradicional e canônica pertencentes à Nova Iorque Hegemônica, podemos citar:

⁴² Uma relação de confiança (*trust*) é uma ferramenta legalmente estabelecida para proteger os direitos autorais e financeiros de uma pessoa ou organização.

⁴³ “O *George Balanchine Trust* foi criado em 1987 com a missão de preservar e proteger as criações de Balanchine. É o centro do qual emanam as operações comerciais relacionadas ao licenciamento da produção criativa de George Balanchine. No fundo, o *Trust* tem a responsabilidade de disseminar e proteger a integridade e os direitos autorais do trabalho de George Balanchine no presente e no futuro. [...] Todos os balés licenciados exigem um repetidor aprovado pelo *Trust*, para encenar o trabalho nos ensaios e colocar o trabalho no palco para a estreia. Os repetidores são contratados separadamente da licença” (do original em língua inglesa, tradução nossa). Disponível em: <http://balanchine.com/the-trust/>. Acesso em: 23 abr. 2019.

- a) o Distrito artístico cultural *Broadway*: nessa área da Nova Iorque Artística Hegemônica localizam-se hotéis, restaurantes e teatros para todos os gostos, desejos e consumo: arte e cultura oferecida a nova-iorquinos, norte-americanos e turistas internacionais ávidos por entretenimento. Nesse distrito, há intensamente um rodízio de espetáculos (ANDRADE, p. 213):

[...] Em 1870, a grande maioria das peças acontecia na praça que hoje é conhecida como *Union Square*, e só chegou à *42nd Street* [Rua Quadragésima Segunda] no começo do século XX. [...] a *Broadway* ainda move cerca de 1 bilhão de dólares anualmente com a venda de ingressos. [...] Hoje, ao lançar um musical na *Broadway*, boa parte dos diretores reza para que o próximo passo sejam as salas de cinema. [...] O processo contrário também virou moda [...] Grandes filmes estendem seus legados (lucros) indo para o Distrito Teatral de Nova York. [...]: *Ghost (Ghost: Do Outro Lado da Vida)* [...], *Legally Blonde (Legalmente Loira)*. (ANDRADE, 2013, p. 51)

- b) o Metropolitan Opera (Met):

founded in 1883 [...] on Broadway and 39th Street by a group of wealthy businessmen who wanted their own theater. [...] moving in 1996 Lincoln Center for the Performing Arts. [...] In the early years everything was staged in Italian, [...] later in German. [...] the most important artists of the operatic world performed in this hegemonic and canonical artistic place of singing: Christine Nilsson, Marcella Sembrich, Enrico Caruso and Lawrence Tibbett, among others. [...] Met discovers and prepares talented artists through its National Auditing Council and the Lindemann Young Artist Development Program. [...] Many of the great regents led the Met [...] Anton Seidl [...] Arturo Toscanini, [...] Gustav Mahler [...] James Levine [...]. Each season of the year, Met performs over 200 operas in New York. Over 800,000 people honor Met's performances during seasons [...] The Metropolitan Opera works closely with corporations to understand their business objectives and determine with them the best fit of corporate partnership to meet specific partnership goals. [...] The Metropolitan Opera acknowledges with great appreciation its Global Sponsors: [...] Rolex [...] Bank of America [...] Yamaha Corporation of America.⁴⁴

- c) o New York City Ballet (NYCB, Figura 7):

In 1933, Balanchine accepted Kirstein's invitation to come to America to start the school which was to serve as the incubator of their American ballet. [...] Among its many international engagements, New York City Ballet has made numerous appearances in the capitals of Europe. The Company has also appeared in Australia, China, Brazil, Japan, Italy, South Korea and Taiwan and has made three historic

⁴⁴ “fundado em 1883 [...] na *Broadway* e *39th Street* por um grupo de ricos homens de negócios que queriam seus próprios teatros. [...] mudou-se em 1996 para o *Lincoln Center for the Performing Arts*. [...] Nos primeiros anos tudo era encenado em italiano, [...] depois em alemão. [...] os mais importantes artistas do mundo operístico se apresentaram nesse lugar artístico hegemônico e canônico do canto: Christine Nilsson, Marcella Sembrich, Enrico Caruso e Lawrence Tibbett, entre outros. [...] O Met descobre e prepara artistas talentosos através do seu Conselho Nacional de Audições e do Programa Lindemann de Desenvolvimento de Jovem Artista. [...] Muitos dos grandes maestros regeram no *Met* [...] Anton Seidl [...] Arturo Toscanini, [...] Gustav Mahler [...] James Levine [...]. Cada temporada do ano, o *Met* realiza a montagem de mais de 200 óperas em Nova Iorque. Mais de 800.000 pessoas prestigiam as performances no *Met* durante as temporadas. [...] O *Metropolitan Opera* trabalha em estreita colaboração com as empresas para entender seus objetivos de negócios e determinar com elas o melhor ajuste da parceria corporativa para atender a metas específicas. [...] O *Metropolitan Opera* reconhece com grande satisfação seus Patrocinadores Globais: [...] *Rolex* [...] *Bank of America* [...] *Yamaha Corporation of America*” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.metopera.org/about/the-met/>. Acesso em: 25 abr. 2019.

trips to Russia as well as visits to many of the major cities of the United States and Canada. [...] Currently, the Company has approximately 90 dancers, making it the largest dance organization in America. It has an active repertory of over 150 works, principally choreographed by Balanchine and Robbins.⁴⁵

Figura 7 – Apollo (1928), de George Balanchine



Fonte: *New York City Ballet*⁴⁶

d) a New York Philharmonic (NYPHIL):

Founded in 1842, the New York Philharmonic Orchestra is the oldest orchestra in the United States and one of the oldest in the world. Continuously acting over two-thirds of its country's history, it has played a major role in American musical life. During the 35 weeks of its annual subscription season, NYPHIL performs about 150 concerts, most of them at Avery Fisher Hall at Lincoln Center. [...] Composers and conductors leading NYPHIL: Masur Mehta, Boulez, Bernstein, Rubinstein, Tchaikovsky, Dvorák, Weingartner, Mahler, Rachmaninoff, Strauss, Mengelberg, Furtwängler, Toscanini, Stravinsky. Stravinsky held the first North American auditions of various symphonic repertoire masterpieces at NYPHIL.⁴⁷

⁴⁵ “Em 1933, Balanchine aceitou o convite de Kirstein para vir aos Estados Unidos para começar a escola, que serviria como incubadora de seu balé americano. [...] Entre seus muitos compromissos internacionais, o *New York City Ballet* fez inúmeras aparições nas capitais da Europa. A companhia também apareceu na Austrália, China, Brasil, Japão, Itália, Coreia do Sul e Taiwan e fez três viagens históricas à Rússia, além de visitas a muitas das principais cidades dos Estados Unidos e Canadá. [...] Atualmente a Companhia possui aproximadamente 90 bailarinos, tornando-a a maior organização de dança da América. Possui um repertório ativo de mais de 150 obras, principalmente coreografadas por Balanchine e Robbins” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.nycballet.com/Discover/Our-History.aspx>. Acesso em: 25 abr. 2019.

⁴⁶ Disponível em: <https://www.nycballet.com/ballets/a/apollo.aspx>. Acesso em: 24 abr. 2019.

⁴⁷ “Fundada em 1842, a Orquestra Filarmônica de Nova Iorque é a mais antiga orquestra dos Estados Unidos e uma das mais antigas do mundo. Atuando continuamente ao longo de dois terços da história de seu país, tem desempenhado papel de grande destaque na vida musical norte-americana. Durante as 35 semanas de sua temporada anual de assinaturas, a *NYPHIL* realiza cerca de 150 concertos, a maioria deles no Avery Fisher Hall, no Lincoln Center. [...] Compositores e regentes que conduziram a *NYPHIL*: Masur Mehta, Boulez, Bernstein, Rubinstein, Tchaikovsky, Dvorák, Weingartner, Mahler, Rachmaninoff, Strauss, Mengelberg,

e) o American Ballet Theatre (ABT):

American Ballet Theatre is an internationally celebrated cultural institution. [...] America's National Ballet Company [...] dedicated to preserving and extending the great legacy of classical dancing. [...] The American Ballet Theatre [...] provide the highest quality education in classical dance. [...] Our Mission: To create, to present, to preserve and to extend the great repertoire of classical dancing. [...] our mission calls us to extend the canon of great classical dancing. [...] American Ballet Theatre is considered one of the greatest dance companies in the world, revered as a living national treasure since its founding in 1939. Few ballet companies rival ABT in size, scope, and outreach. Though located in New York City, ABT annually tours the United States – performing for 300,000 people annually. [...] Corporate Partners [...] American Airlines [...] Otis Entertainment [...] First Republic Bank [...] ⁴⁸

Essas iniciativas artísticas culturais contam com o patrocínio de fundações privadas e parceiros governamentais, como por exemplo *The Harknesse Foundation for Dance*, *Bloomberg Philantropies*, *National Endowment for the Arts*, New York State Council on the Arts, entre outros, mas um forte atrelamento econômico às corporações, tais como *Rolex*, *Bank of America*, *Yamaha Corporation of America*, *American Airlines*, *Otis Entertainment*, *First Republic Bank*, entre outras.

Portanto, nessa região da Cidade de Nova Iorque, a arte está totalmente vinculada à lógica do entretenimento corporativo. As companhias e iniciativas artísticas são administradas como empresas e negócios lucrativos, dando ênfase e enfoque mais no produto artístico acabado, que entretenha um grande público nova-iorquino, assim atraindo mais publicidade e patrocínio de parceiros corporativos. Além disso, as obras cênicas são criações em que há um total controle sob a forma, ou seja, não há a possibilidade de diálogo da obra com o acaso, o risco, o descontrole e o incerto, pois, além da criação, existe uma lógica do resultado da obra como produto artístico terminado e não do processo como obra, e um envolvimento e comprometimento muito grande com corporações patrocinadoras.

Mas, há a possibilidade de uma de Nova Iorque alternativa, com sua cena artística alternativa? É o que discutiremos adiante.

Furtwängler, Toscanini, Stravinsky. Stravinsky realizou as primeiras apresentações norte-americanas de várias obras-primas do seu repertório sinfônico na NYPHIL” (tradução nossa). Disponível em: <https://nyphil.org/>. Acesso em: 24 abr. 2019.

⁴⁸ “O *American Ballet Theatre* é uma instituição cultural celebrada internacionalmente. [...] A Companhia [...] se dedica a preservar e estender o grande legado da dança clássica. [...] O *American Ballet Theatre* [...] oferece educação da mais alta qualidade em dança clássica. [...] Nossa Missão: Criar, apresentar, preservar e ampliar o grande repertório da dança clássica. [...] nossa missão nos chama a estender o cânon da grande dança clássica. [...] O *American Ballet Theatre* é considerado uma das maiores companhias de dança do mundo, reverenciado como um tesouro nacional vivo desde a sua fundação em 1939. Poucas companhias de balé rivalizam com o *ABT* em tamanho, escopo e alcance. Embora localizado na cidade de Nova Iorque, o *ABT* percorre anualmente os Estados Unidos – apresentando-se para 300.000 pessoas anualmente. [...] Parceiros Corporativos [...] *American Airlines* [...] *Otis Entertainment* [...] *First Republic Bank* [...]” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.abt.org/the-company/about/#history>. Acesso em: 25 abr. 2019.

2.4 NOVA IORQUE ALTERNATIVA

Quando as pessoas vivem cotidianamente no ambiente da cultura corporativa e são de certa maneira moldadas por ele, quando são raramente confrontadas com questões complicadas, como elas podem saber da existência de outros temas além daqueles que veem, leem ou escutam diariamente nos casos da cultura corporativa? E quais são as alternativas possíveis?
Joost Smiers

*On his best walks, he was able to feel that he was nowhere. And this, finally, was all he ever asked of things: to be nowhere. New York was the nowhere.*⁴⁹
Paul Auster / *The New York Trilogy*

Usar o termo “alternativa” para qualificar uma região da Cidade de Nova Iorque é provocar a reflexão de que Nova Iorque não é somente a das áreas luxuosas e glamourosas de *Midtown* e *Uptown Manhattan*, pois a cidade não é só o que aparenta ser na superficialidade e obviedade. De fato, há oxigênio e pulsações contra-hegemônicas nessa cidade, fora dos roteiros do turismo convencional dominante – atrelado ao imaginário da indústria cultural, visando o lucro e o consumo de seus produtos padronizados. Mas, ao mesmo tempo, usar o termo, neste estudo, é ressignificá-lo na perspectiva de reflexão proposta pelo sociólogo Boaventura de Souza Santos: considerar existirem outras racionalidades alternativas, ou seja, provocar uma reflexão, mas que seja alternativa, e de construção de um pensamento alternativo de alternativas (SANTOS, 2008). Isto é, um espaço-tempo (nova-iorquino) de possibilidades democráticas. Além disso, nessa geografia alternativa há vários ecossistemas culturais e artísticos que criaram, e continuam criando, mecanismos de gestão e continuidade de suas ações, carreiras e artes de modos alternativos aos mecanismos de padrões dos centros e iniciativas artísticos culturais da Nova Iorque Hegemônica (*Uptown*); procedimentos alternativos praticados desde as décadas de 1950 a 1970, que reverberam até hoje em pensar no uso do termo “alternativo” de forma ressignificada para o contexto contemporâneo. A respeito, Sally Banes (1995, p. xi) diz:

The choreographers of the Judson Dance Theater radically questioned dance aesthetics [...] They also discovered a cooperative method for producing dance concerts. For young artists who did not want to be judged by older authorities in the field, or who wanted the freedom to experiment in a familiar space that was easily accessible, this was an alternative to uptown juried concerts. [...] Judson Dance Theater affected the entire community and flourished as a popular center of experimentation.⁵⁰

⁴⁹ “Em suas melhores caminhadas, chegava a sentir que não estava em parte alguma. E isso, afinal, era tudo o que sempre pedia das coisas: não estar em lugar nenhum. Nova Iorque era o lugar nenhum” (tradução nossa).

⁵⁰ “Os coreógrafos do *Judson Dance Theater* questionaram radicalmente a estética da dança [...] Eles também descobriram um método cooperativo para produzir mostras de dança. Para jovens artistas que não queriam ser

Ou seja, a comunidade da cena artística *Downtown* de Nova Iorque cria modos de atuação e lógicas alternativas aos padrões da cena *Uptown*; os termos “alternativo”, “hegemônico” e “canônico” serão discutidos mais com mais ênfase no Capítulo 2.

Assim, Nova Iorque proporciona alternativas que dificilmente entrariam num itinerário do turismo convencional: lugares de *Downtown Manhattan* (Figura 8), região localizada antes de *Midtown*, abaixo da Rua 14 até a Rua Canal, nos arredores dos bairros *Chinatown*, *SoHo*, *Little Italy*, *East Village* e *Greenwich Village*. Nesses bairros se encontram cinemas de arte, teatros *Off-off-Broadway*, galerias de artes contemporâneas e espaços alternativos intimistas, fora dos padrões *Broadway* de qualidade e da mentalidade mercadológica. Ali, há existências e resistências variadas de agrupamentos artísticos que propõem modos de produção baseados na cooperação, centros comunitários, organizações sem fins lucrativos, microiniciativas, empreendimentos autogerados, economia solidária e criativa e iniciativas coletivas. Um ambiente que estimula empreendimentos que fomentam a inventividade, o experimentalismo e o risco artístico, como por exemplo a Organização *Movement Research*.

Figura 8 – Mapa: *Uptown*, *Midtown* e *Downtown* em Nova Iorque



Fonte: Pinterest⁵¹

julgados pelas autoridades mais antigas do campo, ou que queriam a liberdade de experimentar em um espaço familiar que fosse facilmente acessível, essa era uma alternativa às mostras selecionadas da parte alta da cidade de Nova Iorque (*Uptown*). [...] O *Judson Dance Theater* afetou toda a comunidade e floresceu como um popular centro de experimentação” (tradução nossa).

⁵¹ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/53022856114054885>. Acesso em: 28 abr. 2019

De acordo com a artista e arte-educadora Michele Louise Schiocchet, na sua tese *Performance Arte como Forma de Resistência: dos espaços alternativos de Nova Iorque à superidentificação* (2015),

Os espaços alternativos em Nova Iorque têm uma longa pré-história, com cooperativas organizadas por artistas em espaços que eram muitas vezes apartamentos, centros comunitários [...] dentre os espaços pioneiros estão o *Sculpture Center* e o *Judson Memorial Church*⁵² [...] primeiro espaço da vanguarda americana, [...] que mostra em 1960 os *happenings*⁵³ de Allan Kaprow⁵⁴. [...] neste ano surge o *Judson Poets Theater* [...] que se tornaria o circuito *off-off-Broadway* [...] e em 1962 também abre o *Judson Dance Theater*. [...] Outro espaço, *St. Marks Church*⁵⁵ [...] com apresentações de Sam Sheppard⁵⁶ [...] Isadora Duncan⁵⁷ e Martha Graham⁵⁸.

É importante mencionar que, nos *happenings* de Allan Kaprow, eram utilizados materiais de diversas naturezas e estruturas (não lineares) improvisacionais, com o objetivo de aproximar o público presente, tornando-o participante da proposta cênica (público e acontecimento dividem o mesmo espaço, e os “atuantes” não eram atores profissionais, mas artistas visuais e pessoas), ou seja, de certa forma, cocriador do evento-acontecimento, no qual o acaso e a espontaneidade fazem parte da partitura cênica. E, geralmente, os eventos-acontecimentos ocorriam nas ruas de Nova Iorque, em lofts, em construções abandonadas e

⁵² A Judson Memorial Church está localizada no bairro de *Greenwich Village*, em Nova Iorque. *Downtown Manhattan*. É afiliado com a American Baptist Churches USA e com a United Church of Christ. Berço do Movimento Judson Dance Theater.

⁵³ O termo “*happening*” foi criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>. Acesso em: 28 abr. 2019.

⁵⁴ “Allan Kaprow foi uma figura fundamental na mudança da arte dos anos 60. Seus ‘*happenings*’, uma forma de ações espontâneas e não lineares, revolucionaram a prática da *performance art*” (do original em inglês, tradução nossa). Disponível em: <https://www.theartstory.org/artist-kaprow-allan.htm>. Acesso em: 29 abr. 2019.

⁵⁵ O autor desse estudo se apresentou e mostrou seus trabalhos cênicos inúmeras vezes nesse espaço cultural. Há mais de 40 anos, a Igreja é sede do *Danspace Project*, que tem patrocinado e apoiado, de maneira vital, artistas na comunidade de dança contemporânea de Nova Iorque. Disponível em: <http://stmarksbowery.org/welcome/wp-content/uploads/2016/05/PARISH-PROFILE.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2019.

⁵⁶ “Sam Sheppard (1946-2017, EUA) foi um dos mais celebrados dramaturgos da América do Norte. [...] suas peças foram montadas em teatros e cafés do bairro *Greenwich Village*, em Nova Iorque, e na *Broadway*. Durante sua carreira, ele ganhou numerosos prêmios como a Palma de Ouro de Cannes e o Prêmio Pulitzer” (do original em inglês, tradução nossa). Disponível em: <http://www.sam-sheppard.com/aboutsam.html>. Acesso em: 29 abr. 2019.

⁵⁷ Isadora Duncan (1877-1927) foi uma bailarina norte-americana, uma pioneira da dança moderna. Criou uma dança livre das técnicas do balé clássico e se apresentava com trajes esvoaçantes, cabelos soltos e pés descalços. Disponível em: https://www.ebiografia.com/isadora_duncan/. Acesso em: 01 jun. 2019.

⁵⁸ “Martha Graham foi um dos grandes nomes da dança moderna norte-americana. Bailarina, coreógrafa e professora, ela rompeu com as rígidas convenções do balé e desenvolveu uma técnica que compreendia uma profunda relação entre respiração e movimento – extensão e relaxamento [...], gestos amplos e contato com o chão, abandonando, desta forma, alguns dos princípios básicos da dança tradicional” (GONÇALVES, 2009, p. 9). Nascida em Allgheny, Pensilvânia, em 1894. [...] Martha morreu em 1991 com 96 anos de idade. Disponível em: http://wikidanca.net/wiki/index.php/Martha_Graham. Acesso em: 29 abr. 2019.

outros locais; e com uma narrativa não aristotélica, mas repleta de sonoridades, vocalizações e oralidades nonsense.

Isso contribui para se compreender a dinâmica cultural da cidade, confirmando que na Nova Iorque Alternativa há uma vida pulsante, com espaços de artes alternativos, onde é possível prestigiar criações que, de modo expressivo, são importantes para o desenvolvimento artístico cultural da cidade, pois, são tentativas de romper com a lógica e a hegemonia do circuito cultural dos grandes teatros, galerias de artes e museus da região de *Midtown* e *Uptown*, como, por exemplo, emblemático e modelo de museu, o *MoMA*⁵⁹ (*The Museum of Modern Art* – Museu de Arte Moderna):

[...] a história da arte narrada pelo *MoMA* tornar-se-ia a história do Modernismo oficial. [...] para alguns críticos, o *MoMA* encena um certo discurso hegemônico de caráter oficial [...] Duncan e Wallach, num artigo intitulado “O Museu de Arte Moderna como ritual do capitalismo recente: uma análise iconográfica”, a glorificação do Expressionismo Abstrato⁶⁰ veiculada pelo *MoMA* significava a valorização material do individualismo – como liberdade subjetiva, independência estética, ausência de conteúdo –, característico da pintura norte-americana, [...] significava a valorização capital de qualidades formais. [...] sinônimo de supremacia capitalista, tenha sido alimentada. [...] o espírito empresarial que envolveu o contexto artístico e, [...] o sistema de valores e representações que se assentou nos museus de arte em favor do consumo cultural, podemos reconhecer que não faltaram motivos para o *MoMA* se transformar num modelo [...] o narrador oficial (CASTILLO, 2008, p. 122-124).

Já na década de 1950, porém, havia galerias alternativas a museus como o *MoMA* – nesse período, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque era o narrador oficial sobre arte e quem era quem no mundo das artes – e às conservadoras e seletivas galerias comerciais da Nova Iorque Hegemônica, propondo um modo de atuação cooperativa e administradas pelos artistas, como por exemplo as galerias Tanager e Hansa⁶¹ – da qual, entre outros nomes da arte, era membro Allan Kaprow (SCHIOCCHE, 2015).

⁵⁹ “No final da década de 1920, três patronos progressistas e influentes das artes, Miss Lillie P. Bliss, Cornelius J. Sullivan e John D. Rockefeller Jr., perceberam a necessidade de desafiar as políticas conservadoras dos museus tradicionais e estabelecer uma instituição dedicada exclusivamente à arte moderna. [...] Eles [...] criaram o Museu de Arte Moderna em 1929. Seu diretor fundador, Alfred H. Barr Jr., pretendia que o Museu se dedicasse a ajudar as pessoas a entender e apreciar as artes visuais de nosso tempo, e fornecer a Nova Iorque ‘o maior museu de arte moderna do mundo’” (do original em inglês, tradução nossa). Disponível em: <https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history>. Acesso em: 02 jun. 2019.

⁶⁰ A noção de expressionismo abstrato, utilizada pela primeira vez em 1952 pelo crítico H. Rosenberg, refere-se a um movimento artístico que tem lugar em Nova Iorque, no período imediatamente após a Segunda Guerra Mundial. Trata-se do primeiro estilo pictórico norte-americano a obter reconhecimento internacional. Os Estados Unidos surgem como nova potência mundial e centro artístico emergente. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3785/expressionismo-abstrato>. Acesso em: 02 jun. 2019.

⁶¹ Em outubro de 1959, Allan Kaprow inaugurou a Galeria Reuben em Nova Iorque, após o fechamento da *Hansa Gallery*, que havia sido entre 1957 e 1959 palco de trabalhos experimentais dos alunos de Cage. Kaprow aceitou o convite de Renné Miller e Anita Reuben para ser consultor da programação da galeria, que nascia com a vocação de ser um “centro de energia” – mais que uma galeria de arte. A inauguração da galeria

Nesses espaços artísticos alternativos pertencentes à cena *Downtown Manhattan*, há por parte dos artistas e da comunidade artística uma postura política, reflexiva e combativa de como a arte não deve se submeter à lógica do mercado e do capitalismo financeiro, que promove relações individualistas, competitivas e o investimento no lucro. Pois, “ali onde o dinheiro se torna a medida de tudo, a economização da vida social impõe uma competitividade e um selvagismo crescentes” (SANTOS, 2000, p. 16).

E essa filosofia que congrega vida e arte, dos artistas e dos espaços alternativos, desde os anos 1950, com reverberações até nos dias atuais, já encorajava produções experimentais que não tinham um apelo de produto feito para ser vendido no mercado. Dessa forma, esses artistas propunham uma forma de antiarte e, com sua postura de rebeldia, suas criações artísticas até os anos 1970 não eram bem-vindas e aceitas pelas instituições tradicionais (SCHIOCCHET, 2015).

Na década de 1950 – e até nos dias atuais –, o *Village*, bairro boêmio de Nova Iorque, geograficamente dividido entre *Greenwich Village* e *East Village*, e localizado na área de *Downtown Manhattan*, era muito frequentado por artistas, como recorda o escritor norte-americano pertencente à Geração Beat (1940-50, EUA), Jack Kerouac⁶² (1922-1969, EUA):

[...] velha e querida *Manhattan* [...] Percorri as ruas, as pontes [...], cafés, o cais, visitei todos os meus amigos poetas beatniks e perambulei com eles, tive casos com garotas do *Village* e fiz tudo isso com aquela imensa e louca alegria que se sente quando se retorna a Nova York. Tenho escutado grandes cantores negros a chamarem de “A Maçã”! [...] O *Five Spot*, na *5th Street* com a *Bowery*, às vezes apresenta Thelonious Monk no piano [...] Os clubes noturnos do *Greenwich Village* conhecidos por *Half Note*, *Village Vanguard*, *Café Bohemia* e *Village Gate* também apresentam jazz (Lee Konitz, J. J. Johnson, Miles Davis) [...] Há uma grande festa no loft de um pintor qualquer [...] AH, VAMOS VOLTAR PARA O *VILLAGE* [...] E essa é a vida beat na noite de Nova York (2012, p. 6-15).

Importante mencionar que, apesar da disseminação na Cidade de Nova Iorque, desde os anos 1970, do capitalismo financeiro e do neoliberalismo, que destroem microiniciativas artísticas e culturais, continuam a existir espaços como, por exemplo, o *Village Vanguard*, citado por Kerouac: um clube de jazz renomado em *Manhattan*, fundado na década de 1930, onde grandes nomes do jazz americano e internacional se apresentam.

foi também o nascimento do *happening*, com a série que veio a ser considerada a mais famosa de Kaprow: *18 Happenings in 6 Parts*. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/336>. Acesso em: 04 jun. 2019.

⁶² “[...] responsável por obras como ‘*Os Subterrâneos*’, ‘*Os Vagabundos Iluminados*’ e ‘*Pé na Estrada*’. Esse último livro é o mais famoso trabalho do autor, conhecido por muitos como ‘a bíblia Hippie’. Kerouac foi um dos líderes do movimento literário que ficou conhecido como Geração Beat. Os artistas do movimento levavam uma vida itinerante, nômade, ou fundavam as próprias comunidades. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/morte-de-jack-kerouac-completa-50-anos-em-outubro>. Acesso em: 15 ago. 2020.

Os espaços alternativos nesse período, das décadas de 1950 a 1970, tinham foco na experimentação, a vivência e as interrelações entre conceitos, ações, materiais e lugares, indo assim contra o “cubo branco” das galerias de arte e contra os critérios e valores da arte comercial – é interessante observar, como aponta Castillo, que o conceito de “cubo branco” foi “Ideia de espaço ideal para exposições, herdada das vanguardas históricas” (2008, p. 115). Além disso, nesse período os artistas investiam na rebelião e na transgressão do corpo (SCHIOCCHET, 2015).

Assim, nesse ambiente que busca resistir às demandas do turismo convencional, que enfatiza nos seus guias turísticos uma Nova Iorque consumista e de prazeres e desejos efêmeros, o artista e os espaços alternativos buscavam, e continuam buscando, um modo de operação completamente fora dos padrões e da lógica do mercado das artes e das instituições artísticas culturais de *Midtown* e *Uptown*. Pois,

[...] segundo Apple e Lippard, a história do movimento dos espaços alternativos em Nova Iorque desde a década de 60 [...] na sua maioria buscavam uma independência das instituições baseadas no mercado, se opondo diretamente ao modo de funcionamento dos museus que subordinavam as estéticas a razões econômicas [...] defendiam os direitos dos artistas, se posicionavam politicamente em oposição à guerra, ao racismo, sexismo, imperialismo e outras formas de opressão (SCHIOCCHET, 2015, p.68).

Assim, artistas e espaços alternativos, tanto da Cidade de Nova Iorque quanto de outras cidades dos Estados Unidos e de outros países, até hoje são muito influenciados pelos modos de operação dos artistas das décadas de 1950 a 1970, que consideravam lugares e espaços como uma rua, uma igreja, uma praça, uma sala de estar e outros como ambientes possíveis e interessantes para apresentar suas performances, shows, peças e exposições: até os anos 1970, “a *performance art*⁶³ ocorria em lugares alternativos aos círculos oficiais das instituições (museus e galerias), como os estúdios dos artistas ou no espaço urbano das ruas” (SCHIOCCHET, 2015). Com isso, fazia uma séria crítica ao pensamento hegemônico e canônico das instituições estabelecidas e do sistema econômico regulamentado por normas e regras do mercado, que pensa que espaço cênico é somente o que tem coxias, proscênio, refletores e outros mecânicas e técnicas de ilusão cênica.

Em outras palavras, artistas e espaços alternativos criavam, e continuam criando, mecanismos de resistência e existência dentro dessa cidade tão favorável ao consumo e à

⁶³ Os termos “performance” e “*performance art*” somente se tornaram amplamente usados nos anos 1970, mas a história da performance nas artes visuais é frequentemente associada às produções futuristas e aos cabarés dada da primeira década do século XX. No decorrer deste século, a performance arte foi vista como uma maneira de não fazer uma arte tradicional. Movimentos físicos e impermanência ofereceram alternativas a pinturas e esculturas estáticas. Agora, é aceita no mundo das artes visuais. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>. Acesso em: 05 jun. 2019.

distração. Mecanismos esses que encorajam práticas e procedimentos comunitários e coletivos, como um modo de existência possível na Cidade de Nova Iorque, tão exaustivamente acanhada de informações e distrações ofertadas pela indústria cultural (ADORNO, 2002).

Em 1978, nesse ambiente da Nova Iorque Artística Alternativa, foi criada a Organização *Movement Research* por um coletivo de artistas. A organização abriga nomes de diferentes nacionalidades e linguagens artísticas, oferecendo programas voltados para as artes cênicas contemporâneas, dentre aulas, *workshops*, laboratórios, seminários, fóruns, residências e intercâmbios artísticos, além da publicação de periódicos sobre arte e de parcerias com escolas públicas de Nova Iorque em programas de arte-educação. A *Movement Research* foi e continua sendo muito influenciada pelo coletivo artístico *Judson Dance Theater* (1962-1964, Nova Iorque), tendo no seu corpo de diretores nomes como Yvonne Rainer, Steve Paxton, Deborah Hay e Simone Forti, membros originais desse coletivo.

O termo *Judson Dance Theater* se refere ao coletivo de artistas que fizeram parte das aulas de criação cênica coreográfica mediadas pelo músico Robert Dunn, entre 1962 e 1964, assim como aos espetáculos produzidos por eles na Igreja Judson. Este movimento foi vital para artistas em vários campos. Uma atenção foi dada para processos e métodos que metaforicamente estimulavam democracia, como por exemplo a improvisação, o uso de movimentos e ações cotidianas ou movimento “natural”. Aqui é importante lembrar que as pioneiras da dança moderna norte-americana, Loie Fuller e Isadora Duncan, tinham outra noção de movimento “natural”: para Fuller, o termo era uma referência a gestos que imitavam ou representavam formas na natureza, como flores e borboletas; e, para Duncan, os movimentos das ondas e das árvores. Já para Martha Graham e Doris Humphrey, nos decênios de 1920 e 1930, o movimento “natural” tinha como base a respiração, que elevava a expressividade, o tom psicológico e social, através da tensão corporal.

Para os coreógrafos do movimento *Judson Dance Theater*, “natural” era algo bem diferente: significava ação não distorcida para se ter uma eficácia teatral, sem cobertura emocional, referência literária ou tempo manipulado. Um salto, queda, corrida ou caminhada é executado sem levar em conta graça, apelo visual ou habilidade técnica (BANES, 1995). Mais adiante nos aprofundaremos sobre esse movimento artístico.

Para a crítica de dança do *The New York Times*, Gia Kourlas (2005),

Movement Research is a gem of the contemporary-dance scene, but its worth is impossible to measure in terms of product. While the organization’s existence may lead indirectly to creation of a groundbreaking work, immediate results are not the point. Like a laboratory devoted to the science of dance, Movement Research is so

important that without it, much of contemporary dance in New York would be left without a pulse⁶⁴.

A *Movement Research* foi fortemente influenciada pelo modo de resistir e existir dos artistas dos anos 1950-1960. Sua sede fica localizada no boêmio e artístico bairro *East Village*, vizinho ao *SoHo* – um bairro que, nos anos 1960 e 1970, era ocupado por artistas que não tinham condições de viver em Nova Iorque. Foi quando o fenômeno dos *lofts* (sótãos) tomou o *SoHo* e possibilitou encontros informais para exibir experiências estéticas (LAGNADO, 2006). Os artistas ocupavam esses *lofts* abandonados, que antes eram fábricas, para fazer de estúdio e moradia. Muitos artistas, hoje alguns famosos e ricos, ocuparam tais *lofts* nessas duas décadas passadas, como por exemplo Trisha Brown (1936-2017, EUA). A importância desta artista para a linguagem da dança se mostra em incontáveis aspectos: modos de tratar a técnica de dança; a relação espaço-tempo; a experiência perceptual do movimento; dança/tecnologia; o conteúdo/forma; o diálogo entre dança e outras linguagens artísticas, como as artes visuais e a ópera; e a ideia de representação (BANANA, 2012).

Brown foi uma coreógrafa e bailarina norte-americana, uma das fundadoras do movimento *Judson Dance Theater* e parte integrante do movimento de dança pós-moderna em Nova Iorque. Ela criou em 1970 a Trisha Brown Company; fez experimentações no topo de prédios, em parques e calçadas de *Downtown Manhattan*, como por exemplo as performances *Roof Piece* (1971, Figura 9) e *Spiral* (1974, Figura 10). Ou seja, a arquitetura da cidade dialoga com os corpos dos performers: lugar propício para especulações performativas.

⁶⁴ “A *Movement Research* é uma joia da cena da dança contemporânea, mas seu valor é impossível de se medir em termos de produto. Enquanto a existência da organização deve conduzir indiretamente à criação de um trabalho inovador, resultados imediatos não são o ponto. Como um laboratório devotado à ciência da dança, a *Movement Research* é tão importante que, sem ela, muito da dança contemporânea em Nova Iorque ficaria sem pulsação” (tradução nossa).

Figura 9 – *Roof Piece* (1971), de Trisha Brown



Fonte: *Trisha Brown Company*⁶⁵

Figura 10 – *Spiral* (1974), de Trisha Brown



Fonte: *Trisha Brown Company*⁶⁶

⁶⁵ Disponível em: <http://www.trishabrowncompany.org/repertory/roof-piece.html>. Acesso em: 05 jun. 2019.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.trishabrowncompany.org/repertory/spiral.html>. Acesso em: 07 jun. 2019

Segundo Banana⁶⁷ (2012, p. 38),

Em *Roof Piece* (1971), doze dançarinos estão posicionados, numa área de dez quarteirões, em diferentes telhados daqueles prédios localizados no bairro do *Soho*, ao sul da cidade de Nova York, onde aparecem enormes caixas d'água, típicas dessa vizinhança. Distanciados uns dos outros por um quarteirão, um dançarino inicia o primeiro movimento que será copiado pelo dançarino mais próximo e assim sucessivamente. [...] (como na brincadeira do telefone sem fio) [...] Nos *Early Works*, dançarinos desciam, paralelos ao chão, por paredes de prédios [...] ou por escadas [...]. Troncos de árvores, carros, ruas, telhados de prédios, parques e estacionamentos também fizeram parte de suas locações.

De acordo com Beavers (2019), “*In the 1970s most artistic activities took place in SoHo, not at East Village*”⁶⁸. Desse modo, nos anos 1980, o mundo das artes se mudou do *SoHo* para o *East Village*, em busca de abrigo de baixo custo. Hoje em dia, o *SoHo* tem uma vibração mais convencional, com lojas de rede e restaurantes comportados, e continua sendo um importante lugar, com uma vida pulsante, porém com um custo muito alto, desde que se transformou, nos anos 1980 e 1990, numa área elitista da cidade. O que antes era um lugar propício para moradia desses artistas autônomos e estúdios de artes, no momento passou a ser um espaço de pessoas economicamente privilegiadas. Ou seja, houve uma gentrificação⁶⁹ desse espaço, com isso, a especulação imobiliária tomou conta do lugar.

Segundo Mark Russell (1997, p. 8) – que foi, de 1983 a 2004, o diretor artístico do *Performance Space 122 (PS122)*, no *East Village*, atualmente um dos mais renomados espaços culturais dedicados às artes experimentais –, no livro *Out of Character: Rants, Raves, and Monologues from Today's Top Performance Artists* (Fora do Personagem: Discursos, Elogios e Monólogos dos Melhores Artistas da Performance Hoje), “*The off-off-Broadway theatre movement was supplanted by a ragtag spate of bar, living room, storefront, gas station, abandoned schoolroom makeshift cultural center*”⁷⁰, para apresentar obras performativas no *East Village* e nos bairros do centro de Nova Iorque. Mas, pouco a pouco, a cidade foi se transformando devido à especulação imobiliária e à expansão do mercado imobiliário e do capital financeiro.

⁶⁷ Artista da dança mineira, Adriana Banana realizou seu aperfeiçoamento artístico na *Trisha Brown Company*, com a Bolsas APartes da Capes/MEC, em Nova Iorque, em 2001.

⁶⁸ “Nos anos 1970, a maioria das atividades artísticas acontecia no *SoHo*, não no *East Village*” (tradução nossa).

⁶⁹ Termo usado pela primeira vez em 1964 por Ruth Glass em London: *Aspects of Change*, obra de 1964 que provoca a discussão sobre o que ocorre numa área residencial da classe trabalhadora ou numa área urbana pobre, quando estas se tornam atraentes para certos grupos, que passam a ocupar a área aos poucos, deslocando os antigos moradores e pobres. Disponível em: <http://www.urban-hub.com/pt-br/urbanization/gentrificacao-pros-e-contras/>. Acesso em: 09 jun. 2019.

⁷⁰ “O movimento teatral fora da *Broadway* foi suplantado por uma onda desordenada de bares, salas de estar, lojas, posto de gasolina, sala de aula abandonada, centro cultural improvisado” (tradução nossa).

Então, na década de 1980, quando os Estados Unidos foram governados pelos republicanos Ronald Reagan (1911-2004, EUA; presidente de 1981 a 1989) e George Herbert Walker Bush (1924-2018, EUA; presidente de 1989-1994) – este um dos jovens *yuppies* nova-iorquinos, que ficaram ricos com o investimento no mercado financeiro de *Wall Street* –, houve uma substituição das experiências de comunidade artística dos anos 1960 e 1970 pelo aumento do consumismo e pelo fascínio pela riqueza, como mostrado, por exemplo, nas séries de televisão norte-americanas *Dallas* (1978-1991) e *Dinastia* (1981-1989). Nesse período, o estribilho era “Mais é mais”, em substituição ao “Menos é mais” (CANTO, 2009).

Isso significa que, a partir dos anos 1980, os jovens norte-americanos passaram da fase de questionamentos, rebeliões e rebeldias das duas décadas anteriores a uma vida *yuppie*. O termo é explicado pela *Encyclopedia.com*:

The stereotypical American in the 1980s was the “yuppie” – “young urban professional” – a person between twenty-five and thirty-nine years old whose job in management or a profession gave them an income of more than \$40,000 a year. The term yuppie described more than an age and an income level; it described a lifestyle as well. Yuppies spent money freely. They sought out material goods as a way of demonstrating to their world that they had made it. Yuppies drove BMW [...] wore Ralph Lauren clothes and Rolex watches, and they drank Perrier water. If they lived in the city and thought that laws did not apply to them, they may have snorted cocaine, the drug of choice among the well-to-do. [...] Although yuppies attracted a great deal of attention in the press as symbols of the rising economy promoted by the Reagan administration (1981-89), they were not a majority. [...] The 1980s was a decade of social extremes. Yuppies, Christians, and skinheads all laid claim to media attention, and all had a great influence on American popular culture.⁷¹ (THE WAY..., 2018)

Portanto, os tentáculos do neoliberalismo, estimulando uma vida focada no consumismo, no “ser empresário de si”, no lucro, na competição e no individualismo, tomaram conta da maneira de viver dos norte-americanos, e expandindo seu campo de atuação na Cidade de Nova Iorque, após 1970. Porém, a partir das décadas de 1960 e 1970, artistas criaram outras possibilidades, práticas e sistemas de atuação antagônicos a esse movimento neoliberal que aterrissou com força nos Estados Unidos nessa última década, e assim desenvolveram suas iniciativas criativas na região central de Nova Iorque (*Downtown*

⁷¹ “O estereótipo do norte-americano na década de 1980 era o ‘yuppie’ – ‘jovem profissional urbano’ – uma pessoa entre 25 e 29 anos cujo trabalho em administração ou profissão lhes dava uma renda superior a 40.000 dólares por ano. O termo *yuppie* descrevia mais do que uma idade e um nível de renda; descrevia um estilo de vida também. *Yuppies* gastavam dinheiro livremente. Eles procuravam bens materiais como forma de demonstrar ao mundo que haviam conseguido o sucesso. *Yuppies* dirigiam carros BMW [...] usavam roupas Ralph Lauren e relógios Rolex e bebiam água Perrier. Se eles moravam na cidade e pensavam que as leis não se aplicavam a eles, eles podiam cheirar cocaína, a droga de escolha entre os ricos. [...] Embora os *yuppies* tenham atraído muita atenção na imprensa como símbolos da economia crescente promovida pelo governo Reagan (1981-89), eles não eram maioria. [...] A década de 1980 foi uma década de extremos sociais. *Yuppies*, cristãos e *skinheads* reivindicaram a atenção da mídia e todos tiveram uma grande influência na cultura popular americana” (do original em inglês, tradução nossa). Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/history/culture-magazines/1980s-way-we-lived>. Acesso em: 15 jun. 2019.

New York), em espaços alternativos, como sótãos, galpões abandonados e garagens, entre outros lugares fora dos padrões das instituições, museus, galerias de arte e espaços culturais da Nova Iorque Hegemônica. Esta discussão será feita a seguir.

2.4.1 Nova Iorque: cena artística alternativa

[...] sistemas alternativos de produção [...], empresas autogeridas, economia solidária etc., que a ortodoxia produtivista capitalista ocultou ou descredibilizou.

Boaventura de Souza Santos

A Cidade de Nova Iorque possui uma cena artística alternativa e um movimento de espaços alternativos, gerados e administrados por artistas, desde os anos 1960: uma contraposição à lógica neoliberal que tomou conta dos EUA desde os anos 1970, e coletivos artísticos como a Organização *Movement Research*, a partir desta década e da de 1980, foram se tornando organizações sem fins lucrativos (*non-profit*), com isso,

mencionando tensões entre eventuais fusões entre alternativos e *mainstream* [...] os principais aspectos do movimento dos espaços alternativos eram: promover acessibilidade, portabilidade, produções de baixo custo e estratégias alternativas para a produção artística e distribuição desta arte. (SCHIOCCHET, 2015, p. 64)

Numa cidade como Nova Iorque, criar esse tipo de estratégias alternativas perante um contexto artístico cultural tão competitivo era fundamental para que a cena alternativa sobrevivesse, existisse e resistisse, não ficando assim refém da mentalidade do mercado das artes, dado que “os espaços alternativos encorajam produções experimentais que não resultam em um produto artístico vendável, baseando-se em geral em princípios conceituais e estéticos” (SCHIOCCHET, 2015, p. 64).

Essas iniciativas e estratégias fora da lógica mercadológica foram muito utilizadas por artistas da dança e das artes visuais contemporâneas nos anos 1960, a exemplo de Gordon Matta-Clark⁷² (1943-1978, EUA), entre outros. Naquela que foi a

década da guerra dos Estados Unidos contra o Vietnã⁷³, quando o fenômeno dos *lofts* tomava o *SoHo* e possibilitava encontros informais para exibir experiências estéticas

⁷² Foi um artista estadunidense mais conhecido por seus trabalhos de arte em locais específicos, na década de 1970. É famoso por seu “*building cuts*”, ou “cortes em edifícios”, uma série de trabalhos em edifícios abandonados, em Nova Iorque, nos quais ele meticulosamente removia partes do piso, teto e paredes dos andares (GORDON..., 2019).

⁷³ A Guerra do Vietnã foi um conflito entre o Vietnã do Norte e o Vietnã do Sul, no período de 1959 a 1975. Esse conflito foi motivado por questões ideológicas e contou com a intensa participação do exército americano de 1965 a 1973. Os protestos pelo fim da participação americana na Guerra do Vietnã aconteceram principalmente com os movimentos de contracultura, que estavam em alta na época. O cessar-fogo deu fim à

em paralelo ao surgimento da dança contemporânea [...] os artistas não estavam interessados em trabalhar para uma estrutura oficial (LAGNADO, 2006, p. 228)

Matta-Clark, por exemplo, criou o *Food Restaurant* no *SoHo*, onde “os artistas cozinhavam, limpavam e comiam. Podiam trabalhar e ganhar o suficiente para fazer uma exposição, pedir demissão e voltar a trabalhar depois que a exposição chegasse ao fim” (CRAWFORD, 2008, p. 236).

Naquele período dos anos 1960, a Cidade de Nova Iorque estava em uma grande crise econômica, de modo que esses artistas ocupavam armazéns vazios, transformando-os em estúdios de dança e de arte. As coreógrafas Trisha Brown e Simone Forti, desde os anos 1970 até a primeira metade dos anos 2000, mantinham esses estúdios ativos, servindo de abrigo para algumas atividades da Organização *Movement Research* e de artistas autônomos.

No período de 1996 a 1998, a Organização realizava suas aulas, *workshops*, eventos, processos criativos, atividades, programas e performances em vários espaços alternativos no entorno dos bairros de *Downtown Manhattan* – o que veremos mais detidamente a seguir –, como por exemplo *122 Community Center (122CC)*, *Eden’s Expressway*, *Judson Memorial Church*, *Danspace Project at Saint Mark’s Church*.

O autor desse estudo participou, de 1996 a 2006, de várias aulas, *workshops*, eventos e performances nesses lugares emblemáticos da cena alternativa artística nova-iorquina, que oferecem um ambiente propício para realização de suas atividades e processos criativos. Além de apresentar suas obras e processos cênicos nesses espaços, o autor foi convidado para participar de espetáculos e processos artísticos de artistas dessa cena, entre eles Donna Uchizono (EUA), Patricia Hoffbauer (Brasil/EUA), Sara Pearson/Patrik Widrig (Suíça/EUA) e Sondra Loring (EUA). Dessa forma, essas vivências e experiências são referências práticas de como são os modos de atuação nesse universo da Nova Iorque Alternativa.

Foi muito importante transitar artisticamente nesses lugares da Nova Iorque Alternativa, pois essas vivências do autor provocaram reflexões sobre os modos de atuar desses espaços culturais e, ao mesmo tempo, permitiram apreender muito sobre as múltiplas possibilidades de gestão cultural, a partir de espaços que, em geral, são gerenciados por artistas, curadores e produtores culturais. Assim, foi possível vislumbrar formas de resistir, viver e atuar como artista numa cidade tão capitalista.

Nesses espaços elencados, artistas alugam estúdios de criação a um custo muito abaixo da média, se comparados aos valores de locação dos estúdios da Nova Iorque Hegemônica.

participação americana na guerra em 27 de janeiro de 1973. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/guerra-vietna.htm>. Acesso em: 17 jun. 2019.

Vale enfatizar que, nessa cidade, muito estimulada pela lógica do capital financeiro, todas as iniciativas de quem vive e atua em Nova Iorque têm um custo alto. Todavia, esses espaços descritos acima, e outros, oferecem oportunidades de editais para bolsas de pesquisa, de residências, de montagem, de criação e de outros mecanismos que possibilitam acesso a verbas, dessa maneira estimulando a manutenção da Nova Iorque Alternativa.

Para entender como se deu o florescimento da cena alternativa de Nova Iorque, a documentarista Jane Crawford (2006, p. 233), diz que no final dos anos 1960 e início dos 1970, com o advento do neoliberalismo,

Em Nova Iorque, a economia havia mudado para pior. Empresas [...] deixavam a cidade em direção à periferia. [...] A cidade recolhia menos impostos, e, assim não tinha como cuidar de seus desabrigados ou como [...] reformar [...] muitos prédios em precário estado de conservação. [...] numa tentativa de reverter a situação, uma organização oficial, a *NYC Housing Authority* [...] decidiu [...] permitir que os artistas usassem armazéns vazios como estúdios [...] no *SoHo*. [...] Leis do Artista em Residência.

Um dos espaços alternativos importantes para esse momento e contexto foi o “*122 Greene Street*”⁷⁴, criado por Matta-Clark e Jeffrey Lew, que se tornaria um dos locais mais importantes de experimentação em *performance art*, instalação e arte conceitual” (SCHIOCCHET, 2015, p. 82).

Para se ter uma ideia, a cena alternativa em Nova Iorque foi muito beneficiada nos anos 1970, pois viver e ter estúdio de arte em bairros como o *SoHo*, por exemplo, era economicamente muito viável. Durante essa década, houve uma grande proliferação de espaços alternativos, beneficiada por uma confluência de motivos que envolviam a disponibilidade de financiamentos públicos do *National Endowment for the Arts (NEA)*. No ano de 1971, o *NEA* criou subsídios para esses espaços alternativos, enquanto o *Creative Artists Public Service* do Conselho de Artes de Nova Iorque, entre 1970 e 1980, além de apoiar os espaços, também apoiava os artistas de forma individual. No bairro *East Village*, por exemplo, artistas tinham a chance de alugar um espaço por menos de oitenta dólares por mês (SCHIOCCHET, 2015).

Nesse período é um momento que surgem várias iniciativas nesse bairro, como a *Movement Research*, tanto quanto

diversas iniciativas feministas também surgem. Em 1971, Steina e Woody Vasulka abrem o *The Kitchen*, que inicia a viabilizar a apresentação de vídeo, *performance*

⁷⁴ Um dos primeiros espaços alternativos em Nova Iorque, nos anos 1960. Era uma alternativa para os artistas que não tinham acesso às galerias de arte consagradas. O espaço era administrado por artistas e totalmente livre do circuito das galerias. Disponível em: <https://www.domusweb.it/en/interviews/2011/01/21/gordon-matta-clark-at-112-greene-street.html>. Acesso em: 20 jul. 2019.

art, música experimental, *sound art* e literatura [...] primeiro espaço alternativo [...] bem-sucedido e ativo até os dias de hoje (SCHIOCCHET, 2015, p. 92).

Portanto, na Nova Iorque Alternativa, há uma forma de oxigenação perante as dificuldades de fomento, circulação e realização de atividades e ações dos artistas; contudo, espaços como *PS122*, *Judson Memorial Church*, *Saint Mark's Church/DanSpace Project*, *La Mama*, *The Kitchen*, *The Here Arts Center*, *Dixon Place*⁷⁵, entre outros, foram abrigo, e continuam sendo, desde as décadas de 1960 e 1970, para artistas que não eram internacionalmente famosos, a exemplo de Yoko Ono⁷⁶, Laurie Anderson⁷⁷, Trisha Brown, Yvonne Rainer⁷⁸ (1934, EUA), Simone Forti (1935, Itália), Lou Reed⁷⁹ (1942-2013, EUA), Philip Glass⁸⁰ (1937, EUA), Spalding Gray⁸¹ (1941-2004, EUA), Whoopi Goldberg⁸² (1955, EUA), entre outros.

2.4.1.1 Espaços emblemáticos para a cena alternativa artística nova-iorquina

The downtown dance world has by now established its own institutions for showing new dance. [...] There are at least six centers for post-modern dance in New York: The Kitchen (formerly in Soho, now in Chelsea), Dance Theater Workshop (in Chelsea), Danspace at St. Mark's Church, P.S. 122 (both on the Lower East Side) [...] P.S. 122, the newest of the venues, often produces very young, little-known choreographers (as well as group programs mixing dance and performance, older and younger artists), whereas The Kitchen produces seasons [...] Dance Theater Workshop presents modern as well as post-modern choreographers. These places are institutions with curators, rather than

⁷⁵ O autor deste texto apresentou suas criações cênicas no PS122, Judson Memorial Church, Saint Mark's Church/Danspace Project, The Kitchen, The Here Arts Center, Dixon Place.

⁷⁶ Cantora, compositora, cineasta e artista plástica vanguardista japonesa, viúva de seu terceiro marido, John Lennon. Vive na cidade de Nova Iorque. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Yoko_Ono. Acesso em: 02 jul. 2019.

⁷⁷ Artista experimental norte-americana, conhecida por suas performances multimídia e por numerosos álbuns musicais que realizou. Foi casada com o cantor Lou Reed. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Laurie_Anderson. Acesso em: 02 jul. 2019.

⁷⁸ Dançarina, coreógrafa e cineasta americana, cujo trabalho nessas disciplinas é considerado desafiador e experimental. Seu trabalho é às vezes classificado como arte minimalista. Rainer atualmente vive e trabalha em Nova Iorque. Fez parte do Movimento *Judson Dance Theater*, nos anos 1960. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Yvonne_Rainer. Acesso em: 02 jul. 2019.

⁷⁹ Nascido em Nova Iorque, foi um cantor, guitarrista e compositor norte-americano. Foi um dos vocais do *The Velvet Underground*, influenciando Iggy Pop, *New York Dolls* e David Bowie. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lou_Reed. Acesso em: 04 jul. 2019.

⁸⁰ Philip Morris Glass é um compositor estadunidense. Sua música é normalmente chamada de minimalista, embora ele não aprecie esta expressão. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Philip_Glass. Acesso em: 04 jul. 2019.

⁸¹ Foi um ator e escritor americano. Ele é mais conhecido pelos monólogos autobiográficos que escreveu e interpretou para o teatro nas décadas de 1980 e 1990, bem como por suas adaptações cinematográficas desses trabalhos, a partir de 1987. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Spalding_Gray. Acesso em: 04 jul. 2019.

⁸² Whoopi Goldberg, nome artístico de Caryn Elaine Johnson, é uma atriz e comedianta de teatro, cinema e televisão, além de cantora e apresentadora americana. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Whoopi_Goldberg. Acesso em: 06 jul. 2019.

convenient places to show work (as, for instance, Judson Church had been). [...] But besides these “alternative” institutions, post-modern dance is performed at countless lofts, a few churches, and universities, as well as the more recent club or cabaret⁸³.

Sally Banes

A cena alternativa artística da Cidade de Nova Iorque tem muitos espaços culturais onde se realizam oficinas, processos de criação, ensaios, residências artísticas, performances e encontros, mas nesse estudo focaremos nos que realizaram importantes conexões com a *Movement Research* no período de 1996 a 1998 (alguns continuam realizando parcerias com a Organização de forma regular). Mas, como a própria cidade é dinâmica e mutável, mudanças ocorreram nessa rede de conexões que a Organização fomentava junto a esses espaços emblemáticos da Nova Iorque Alternativa. Emblemáticos em razão do que representam, como a emergência da necessidade de se acolher produções pautadas na importância dos processos de criação acima de qualquer resultado e (ou) como de manutenção destas produções e de fomento à pesquisa, ao ensino de práticas alternativas e experimentais das linguagens cênicas e visuais, entre outros aspectos. E, ainda, pelo fato de suas propostas e iniciativas serem um terreno fértil para se criar um contexto e um ambiente artístico onde os artistas se sentem apoiados e estimulados a dar continuidade às suas iniciativas artísticas.

Assim, esses espaços alternativos e os artistas das décadas de 1950, 1960 e 1970 criaram um ambiente prolífico na cena alternativa nova-iorquina, estimulando a criação de novos espaços e contribuindo para o florescimento de outros artistas, bem como de uma geração posterior que muito se espelhou nesses artistas pioneiros e que continua sendo influenciada por eles e pelos modos de gestão desses espaços alternativos, que serão descritos adiante.

Ademais, nessa cidade onde tudo é efêmero e competitivo, a Nova Iorque Alternativa se retroalimenta com esses espaços, que dão um sentido de continuidade às trajetórias de artistas de várias gerações, pois servem de abrigo para suas ações, iniciativas, atividades e performances.

⁸³ “O mundo da dança do Centro de Nova Iorque já estabeleceu suas próprias instituições para mostrar novas danças. [...] Existem pelo menos seis centros de dança pós-moderna em Nova Iorque: *The Kitchen* (anteriormente em *Soho*, agora em *Chelsea*), *Dance Theatre Workshop* (em *Chelsea*), *Danspace* na Igreja de São Marcos, *P.S.122* (ambos no *Lower East Side*) [...] *P.S.122*, o mais novo desses locais, muitas vezes produz coreógrafos muito jovens e pouco conhecidos (bem como programas de grupo que misturam dança e performance, artistas mais velhos e mais jovens), enquanto *The Kitchen* produz temporadas [...] O *Dance Theater Workshop* apresenta tanto moderno como coreógrafos pós-modernos. Esses lugares são instituições com curadores, em vez de locais convenientes para mostrar o trabalho (como, por exemplo, *Judson Church* tinha sido). [...] Mas, além dessas instituições ‘alternativas’, a dança pós-moderna é realizada em inúmeros *lofts*, algumas igrejas e universidades, bem como no mais recente clube ou cabaré” (tradução nossa).

É importante salientar que na Cidade de Nova Iorque há também uma cena artística além do distrito de *Manhattan*, especialmente no distrito do *Brooklyn*, com vários espaços culturais, galerias de arte, bares e restaurantes. Todavia, neste estudo focamos na região central de *Manhattan*, pois é onde se localiza a Organização *Movement Research*, sujeito deste estudo.

Portanto, são espaços com conceitos e personalidades marcantes, que escapam do padrão de “qualidade” da Nova Iorque Hegemônica, pois ressignificam o conceito de espaço para as artes e democratizam o acesso dos artistas experimentais e autônomos a um público ávido por uma arte não convencional e processual:

- a) *Performance Space New York (Public School 122, ou PS122)*: hoje sediado no *122 Community Center (122CC)*, o antigo *PS122* é um local onde se apresentavam e continuam se apresentando artistas com linguagens artísticas híbridas entre dança, teatro, poesia, ritual, cinema, música e tecnologia. Entre eles, Karen Finley, Spalding Gray, John Kelly, John Leguizamo, Tim Miller e outros. O prédio de uma antiga escola pública no *East Village* foi transformado em um espaço de performances por vários artistas da cena alternativa nova-iorquina dos anos 1980, passando a ser um dos centros culturais mais respeitados na cena artística experimental de Nova Iorque. E, em 1979, foi o lugar onde foi inteiramente filmado o longa-metragem *Fama* (1980), de Alan Parker, premiado diretor inglês. Mark Russell (1997, p. 11), diretor artístico do *PS122* de 1983 a 2004, falando sobre espaços alternativos como o *Performance Space New York*, em Nova Iorque, assinala que “*Performances exist best in this environment. Intimate, specific, boundaries broken one evening can be replaced for the next. [...] The audience is there to participate, to be challenged*”⁸⁴. O *122 Community Center (122CC)* é um centro comunitário residência da *Movement Research, Positive Change, Mabou Mines, Painting Space 122* e *Performance Space New York*⁸⁵;
- b) *Judson Memorial Church* (Igreja Judson, 1890): está localizada no bairro de *Greenwich Village*, em Nova Iorque, *Downtown Manhattan*. É afiliada à *American Baptist Churches USA* e à *United Church of Christ*. Foi berço do movimento *Judson Dance Theater* e lugar que abrigou e continua abrigando

⁸⁴ “As performances existem melhor neste ambiente. Intimista, específico, limites quebrados em uma noite podem ser substituídos na próxima. [...] O público está lá para participar, para ser desafiado” (tradução nossa).

⁸⁵ Disponível em: <https://performancespacenewyork.org/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

vários movimentos sociais, políticos, educacionais e artísticos desde a década de 1950, dando apoio às suas iniciativas e ações⁸⁶;

- c) *Saint Mark's Church* (Igreja de São Marcos, 1799): é uma igreja episcopal onde ocorrem espetáculos e performances de dança, teatro e poesia de artistas, grupos e companhias dos Estados Unidos e do exterior. As artistas da dança Isadora Duncan, Ruth Saint Denis e Martha Graham se apresentaram nessa igreja, nas primeiras décadas do século XX. Localizada no *East Village*, por mais de 40 anos vem fomentando, produzindo e divulgando a comunidade de dança contemporânea da Nova Iorque Alternativa. Nas dependências na igreja são realizados: *Danspace Project* (1975), projeto dedicado à dança contemporânea norte-americana e internacional; *Poetry Project* (1966); e *Ontological-Hysterical Theater* (1992), grupo teatral de vanguarda dirigido por Richard Foreman⁸⁷;
- d) *The Kitchen*: centro multidisciplinar para arte, vídeo, música, dança, performance, cinema e literatura, conta com galeria de arte e espaço cênico para espetáculos dos Estados Unidos e do exterior. Foi criado em 1971, por um coletivo de artistas. Yoko Ono, Lou Reed, Vito Acconci, Laurie Anderson, Charles Atlas, Lucinda Childs, Bill T. Jones, Robert Longo, Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman, Kiki Smith, Elizabeth Streb e outros artistas se apresentaram nesse espaço, que antes era uma fábrica de gelo⁸⁸;
- e) *Dance Theater Workshop*: coloquialmente conhecido como *DTW*, era um espaço de performances em Nova Iorque e uma organização que fomentava companhias de dança, de 1965 a 2011. Após uma fusão, tornou-se conhecido como *New York Live Arts*. Localizado no bairro *Chelsea*, em *Manhattan*, o *DTW* se tornou um dos mais influentes centros de artes cênicas contemporâneas e incubadoras de artistas nos Estados Unidos e no exterior, responsável por nutrir alguns dos mais importantes artistas de dança e de outras linguagens de nosso tempo, incluindo Bill T. Jones, Mark Morris, Susan Marshall, Whoopi Goldberg, Bill Irwin, Guillermo Gomez-Pena, Anne Teresa de Keersmaeker, Annie-B Parson e Paul Lazar, Donald Byrd, John Jasperse e outros. Em 2011, a *DTW* se fundiu com a Bill T. Jones/Arnie Zane

⁸⁶ Disponível em: <https://www.judson.org/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

⁸⁷ Disponível em: <https://danspaceproject.org/tag/st-marks-church/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

⁸⁸ Disponível em: <https://thekitchen.org/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Dance Company para se tornar o New York Live Arts. A mudança surgiu da necessidade de maior estabilidade financeira para ambas as organizações⁸⁹;

- f) Organização *Movement Research*: existe e resiste há mais de 40 anos em Nova Iorque, como um lugar que tem o foco na pesquisa do corpo não padronizado e canônico, através de procedimentos somáticos que consideram mente/corpo/alma/espírito integrados na sua totalidade. Comunidade que valoriza o processo artístico e não o produto acabado, e propõe discussões sobre corpo, arte, política, estética, ecologia, racismo, ética, questões de gêneros e outros tópicos que fazem parte da pauta no mundo contemporâneo. Mais adiante será apresentada sua história, suas aulas, suas ações, seus programas e suas atividades.

Enfim, Nova Iorque nem sempre é focada no glamour, no consumismo e na indústria cultural, mas é feita de pessoas e artistas, como também é um centro de diminutas curiosidades. Por exemplo, é dito que às cinco da madrugada a Cidade de Nova Iorque é um lugar de trompetistas e de garçons caminhando para casa; nova-iorquinos gostam de caminhar na chuva, mas ficam felizes ao ver o sol brilhando; a Cidade de Nova Iorque tem grandes falcões, que aterrissam para pegar pombos no *Central Park* e *Wall Street*; cidade onde existe um psicólogo de gatos e pombos que têm pernas de pau; urbe de trabalhos esquisitos e dos olvidados (TALESE, 2004).

Portanto, esta escrita realizada pelo artista pesquisador terá como foco analisar como esse lugar contra-hegemônico chamado *Movement Research* existe numa cidade tão glamourizada e associada ao entretenimento, à indústria cultural e ao mercado das artes hegemônicas e canônicas, numa cidade que abriga símbolos do capitalismo, como é *Wall Street*, e do consumismo, a exemplo das grandes lojas de departamento. Assim, abordaremos a seguir a Organização *Movement Research* como “sujeito” de estudos e não “objeto”, contribuindo dessa forma para uma história mais viva.

⁸⁹ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Dance_Theater_Workshop. Acesso em: 27 ago. 2020.

3 ORGANIZAÇÃO MOVEMENT RESEARCH: MODOS (ALTERNATIVOS) DE ATUAR

Sabemos hoje que tudo que a antiga física concebia como elemento simples é organização. O átomo é organização; a molécula é organização; o astro é organização; a vida é organização; a sociedade é organização. Mas ignoramos tudo do sentido deste termo: organização.
Edgar Morin / *O Método I*

3.1 ORGANIZAÇÃO: RÍGIDA/FLEXÍVEL

O corpo humano é uma organização flexível e arquitetonicamente móvel no tempo e espaço. Seus elementos estão conectados nos aspectos mais sutis e imperceptíveis, como por exemplo os sistemas celular, sanguíneo e nervoso, entre outros. Um sensível *organon* – palavra grega que significa “ferramenta” ou “instrumento”. Mas, o que nos interessa neste estudo é apresentar o corpo como um sistema processual, e não uma máquina ou produto (GREINER, 2008).

O vocábulo “organização” deriva dessa palavra. Nesse sentido, as organizações podem ser entendidas como instrumentos utilizados pelo homem para desenvolver determinadas tarefas, que não poderiam ser realizadas por apenas um indivíduo (DIAS, 2012). Assim, o corpo, como um *organon*, em constante mutação, realiza ações, tarefas e potencialidades artísticas ao se presentificar nas linguagens cênicas: dança, teatro, circo, performance e ópera. Isto é, em si mesmo, um sistema organizacional; coletivo de/com pele, ossos, músculos, órgãos, sistemas, espírito e alma. Um organismo vivo que, afetado e construído por questões biológicas, sociais, políticas, culturais e econômicas, sofre transformações contínuas, pois é processual.

E na contemporaneidade, ao se pensar em organizações humanas como, por exemplo, os coletivos – no campo das artes, coletivo não é algo novo; podemos ver esse tipo de comunidade desde o fim do século IX e no decorrer do século XX, como os Futuristas, os Dadaístas, o Fluxus, o *Living Theater*, e no Brasil, por exemplo, o Movimento Antropofágico, os Neoconcretistas e o Grupo Rex, todos afluentes da *Performance Art*, do *Happening*, da *Body Art* (MARTINS, 2015) –, a Organização *Movement Research* se situa nesses outros modos alternativos de atuação na sociedade, que contribuem para a formação do sujeito, artista trabalhador cidadão.

Assim, essa Organização pode ser reconhecida como um lugar alternativo de formação e de educação dos artistas cênicos, além do cânone de produção cultural, artística e capitalista (SANTOS, 2002), com um conceito que nutre a conectividade entre os sujeitos – como o proposto pelos pesquisadores Fritjof Capra e Pier Luisi no livro *A Visão Sistêmica da Vida: uma concepção unificada e suas implicações filosóficas, políticas, sociais e econômicas* (2014), em que eles discutem a emancipação dos indivíduos a partir de relações de redes autogeradoras, isto é, organizações em que cada componente contribui para a parte constituinte de um todo.

Ou seja, trata-se de acreditar na possibilidade emancipatória de alternativas que apresentam diferentes modos de organização, embasadas na igualdade e na solidariedade (SANTOS, 2002), e não num modelo de produção mecanicista, que gera mais produtos convertidos em capital; embasadas em processos relacionais humanos, que beneficiem uma coletividade, e não somente os donos dos meios de produção (CAPRA; LUISI, 2014).

Essa visão mecanicista das organizações humanas foi hegemônica ao longo do século XIX, com o objetivo de promover formas mecânicas organizacionais. Contudo, somente no início do século XX se desenvolveram teorias compreensíveis sobre a organização. E um dos primeiros foi o cientista social Max Weber (1864-1920, Alemanha), que criticou veementemente essa forma mecanicista de organização, paralela à das máquinas reais, com suas eficiências e precisões. Outra crítica que Weber fazia à proliferação desse tipo de organização era quanto à sua extrema burocratização e como isso negativamente causava efeitos psicológicos e sociais: a automatização da vida humana e a degradação do espírito humano (CAPRA; LUISI, 2014).

Mas, o que é organização?

Um sistema de cooperação que possui uma complexidade de componentes físicos, biológicos e sociais – com duas ou mais pessoas que têm em comum determinados objetivos – pode ser considerado como “organização”, ou seja, um sistema cooperativo composto de indivíduos com visões parecidas (BARNARD, 1966). Enquanto que, para Capra e Luisi (2014, p. 39), “Organizações são comunidades de pessoas que interagem umas com as outras para construir relacionamentos [...] e tornar suas atividades diárias significativas a um nível pessoal”.

A Organização *Movement Research*, na sua origem, foi criada por um pequeno grupo de artistas com as mesmas expectativas e desejos, embasada na igualdade e na solidariedade entre seus membros. De acordo com Wendell Beavers (2019), um dos artistas fundadores da Organização, em entrevista ao autor dessa pesquisa:

We were seven [...] we created Movement Research because we wanted to be a collective, to support each other, really to support each other. We supported each other. And in many classes there were no students, only ourselves (laugh). [...] Another important thing was artists running an organization. We didn't depend on producers, we wanted to make decisions for ourselves. And definitely the creation of the organization was to support differences and diversities.⁹⁰

Nesse sentido, a *Movement Research*, enquanto organização formada por um coletivo de artistas, com o objetivo de fomentar suas experimentações, ideias, investigações e seus processos criativos, foi uma centelha no contexto da Cidade de Nova Iorque nos anos 1970, e continua sendo até hoje, pois não quis ficar refém da lógica de organização rígida e mecanicista dos produtores e do mercado das artes, e do próprio sistema norte-americano de financiamento público, como o *National Endowment for the Arts (NEA)*, dessa forma criando mecanismos e procedimentos de autogestão, que serão discutidos adiante neste texto, e contribuem para que a Organização exista e resista há mais de 40 anos, em Nova Iorque.

Por meio do aprendizado dos seres humanos de que sozinhos não teriam a chance de sobreviver perante as forças da natureza foi que se originaram as organizações. Com isso, *a posteriori*, os seres humanos assimilaram que dividir o trabalho em coletivo os capacitava potencialmente e com mais eficiência (DIAS, 2012). Assim dizendo, em uma cidade como Nova Iorque, o artista, ao ter a percepção e a intuição de que tomar iniciativas de modo solitário é muito mais difícil e duro do que de modo coletivo e organizacional – como foi o caso dos artistas criadores da *Movement Research*, que desde sua fundação em 1978 intuíram que a Organização poderia servir de base para os artistas que queriam experimentar e se arriscar artisticamente –, certamente intervirá no seu cotidiano laboral com muito mais potência perante as vicissitudes, os desafios e as dificuldades sociais, políticas e econômicas do mercado das artes nova-iorquino.

Na origem, afirma Beavers, “*Movement Research’s collective invention by a group of people deeply committed to following their intuitions [...] has produced an organization [...] that continues to be collectively invented*”⁹¹ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1998/1999, p. 4). Com esta declaração, fica implícito que organizações com o perfil da *Movement Research* se utilizam da intuição – “instrumento da invenção, segundo

⁹⁰ “Nós éramos sete [...] criamos a *Movement Research* porque queríamos ser um coletivo, para apoiar um ao outro, realmente para apoiar um ao outro. Nós nos apoiávamos. E em muitas aulas não havia alunos, somente nós mesmos (riso). [...] Outra coisa importante eram artistas administrando uma organização. Não dependíamos de produtores, nós queríamos tomar decisões por nós mesmos. E definitivamente a criação da organização era para apoiar as diferenças e as diversidades” (tradução nossa).

⁹¹ “A invenção coletiva da *Movement Research* por um grupo de pessoas profundamente compromissadas em seguir suas intuições [...] produziu uma organização [...] que continua sendo coletivamente inventada” (tradução nossa).

Poincaré” (DUROZOI; ROUSSEL, 1993, p. 262) – para a gestão de suas iniciativas e para construções de conhecimentos. Ao assumir isso, Beavers propõe uma relação contra-hegemônica aos modelos e princípios de organizações que seguem a mentalidade mecanicista do capital financeiro e da indústria cultural, em que não há espaço para a intuição, mas para a racionalidade dos indicadores e das tendências do mercado, e que têm como meta sua expansão e foco na produção, e não no processo. Ou seja, os fundadores da *Movement Research* certamente pensam a intuição como um dos elementos importantes para o princípio processual de gestão organizacional.

No que tange à estrutura das organizações, há duas formas importantes a serem mencionadas: 1) estruturas rígidas, que têm um formato hierárquico, com tarefas, deveres e responsabilidades bem definidas e contextos estáveis e um grau de previsibilidade almejado, como por exemplo as igrejas, as organizações militares, os bancos e outros; e 2) organizações com estrutura flexível, em que as responsabilidades são estabelecidas de modo flexível e estão num processo constante de mutação, redefinição e imprevisibilidade (DIAS, 2012).

Nesse modo flexível de atuação é que se insere a Organização *Movement Research*, num sistema permanente de transformação, em que prevalece uma menor burocratização no seu modo de operação. Assim, diferencia-se das grandes organizações que almejam sua expansão, têm em vista a produção, e não o processo, e visam metas precisas, como por exemplo a obtenção de dinheiro e lucro para seus membros e a divisão do poder político (CAPRA; LUISI, 2014).

Ainda em contraste com as grandes organizações estruturalmente rígidas, ao se criar a *Movement Research*, os modos de atuação, no que tange à relação entre seus membros, não são rígidos e hierárquicos, como nas organizações rígidas. Como aponta Beavers (2019), em depoimento ao autor:

We were seven, but there was no direction. We asked Cynthia (Cynthia Hedstrom, one of the Organization’s founding artists) to be the administrator because she has administrative things to do. But not something like the “boss” (laugh). But it was more to see if things were being done, if teachers were being paid. I did that too. But things have changed. [...] And so we became an organization. [...] The thing was that we wanted to support the artists. And it continues.⁹²

⁹² “Nós éramos sete, mas não havia uma direção. Nós pedimos à Cynthia (Cynthia Hedstrom, uma das artistas fundadoras da Organização) para ser a administradora pelo fato de ter coisas administrativas para fazer. Mas não algo como o ‘patrão’ (riso). Mas era mais para ver se as coisas estavam sendo feitas, se os professores estavam sendo pagos. Eu fiz isso também. Mas as coisas mudaram. [...] E assim nos tornamos uma organização. [...] A coisa era que queríamos apoiar os artistas. E isso continua” (tradução nossa).

Desse modo, podemos perceber que, desde sua criação, a Organização continua mantendo uma relação horizontal nas tomadas de decisões e com uma atuação mais voltada para o benefício do coletivo:

I think the collectivity did a lot of that. We didn't want to compete with each other, but are talking to each other. [...] We agreed or not and did two or three different things (laugh). It was like improvising. [...] Chance was part, because we never knew what it would be. [...] for at least five years Cynthia Hedstrom was the administrator. We decided that she would be the director for the collective. She stayed for two or three years, and I was the director after her until 1983. And then we decided that we would pay someone. Before, nobody was paid. We paid the artists with the tuition money and also to make the flyers to publicize the classes and workshops.⁹³ (BEAVERS, 2019)

Em depoimento ao autor desse estudo em 2019, via e-mail, Amanda Loulaki, artista de origem grega e diretora de programação da *Movement Research* desde 1998, menciona que a filosofia e o conceito de pequena organização são importantes para a manutenção dessa forma de gerenciar, com o mínimo de burocratização, mais improvisada e com ênfase na comunidade de artistas e no processo artístico. Para Loulaki (2019),

The concept of [...] community has existed and continues, and is constantly taken up by the Organization. It is very important that Movement Research remains connected with the community. [...] The role of the MR is to serve the artistic community. One way is to provide space for artists to try ideas without the pressure to produce a work. Artist needs a place that works as a laboratory for new ideas [...]. MR is vital to the health and advancement of our art. We value the process of trying, testing, thinking and pushing the boundaries without thinking about what will be.⁹⁴

Esse empenho na manutenção do modo alternativo de atuação da *Movement Research* como pequena organização – não competitiva, improvisada, processual – tem uma lógica por trás que vai contra a mentalidade dos grandes empreendimentos organizacionais, que crescem e se tornam mais complexos, mais rápidos e mais eficientes, com isso sendo capazes de manipular grandes volumes de produtos e serviços e de lidar com muitos clientes e fornecedores. Além de tudo, neste perfil de organização ocorre a burocratização: processo gradativo de formalização das inter-relações, hierarquização institucional, diminuição da

⁹³ “Eu acho que a coletividade fez grande parte disso. Não queríamos competir entre nós, mas estar em conversa um com o outro. [...] Concordávamos ou não e fazíamos duas ou três coisas diferentes (riso). Era como improvisar. [...] O acaso fazia parte, pois nunca sabíamos o que seria. [...] ao menos por cinco anos Cynthia Hedstrom foi a administradora. Nós decidimos que ela seria a diretora para o coletivo. Ela ficou por dois ou três anos, e eu fui o diretor depois dela até 1983. E aí nós decidimos que pagaríamos alguém. Antes, ninguém era pago. Pagávamos os artistas com o dinheiro das aulas e também para fazer os *flyers* de divulgação das aulas e *workshops*” (tradução nossa).

⁹⁴ “O conceito de [...] comunidade tem existido e continua, e constantemente é retomado pela Organização. É muito importante que a *Movement Research* permaneça conectada com a comunidade. [...] O papel da *MR* é servir a comunidade artística. Uma maneira é fornecer espaço para os artistas tentarem ideias sem a pressão de produzir uma obra. O artista necessita de um lugar que funcione como um laboratório de novas ideias [...]. A *MR* é vital para a saúde e avanço de nossa arte. Nós damos valor ao processo de tentar, testar, pensar e empurrar os limites sem pensar no que virá a ser” (tradução nossa).

improvisação no modo de operação, sujeição de todos os membros às mesmas regras e normas; o trabalho se torna mais especializado e seus membros, através dessa dinâmica burocratizante, são mais controlados (DIAS, 2012).

Historicamente esse processo de burocratização das organizações foi motivado pelo avanço do capitalismo, no século XX, sobre a Europa e os Estados Unidos da América, onde a economia mercantil estimulou o predomínio das grandes iniciativas organizacionais, empresariais e do Estado. Quanto maior a organização e sua dinâmica burocrática, mais rígida será a sua estrutura; quanto menor, mais diminuição de relações hierárquicas, mais incentivo à multifuncionalidade dos seus membros e às mudanças nos modos de proceder e na sua rotina (DIAS, 2012).

Como foi verificado acima, no discurso da artista Amanda Loulaki, para que essas flexibilidades existam é necessário que o ambiente e o contexto sejam contemplados e nutridos de ideias e práticas a favor da comunidade e de seus sujeitos artistas. Mas isso somente ocorre se houver uma comunicação menos rígida e verticalizada, pois, para que exista uma organização num contínuo processo desierarquizante, são necessários procedimentos e práticas interacionais onde ocorram os encontros e onde o fervilhar esteja presente – *organ*: ferver de ardor (MORIN, 2013).

Esse fervilhar que estimula modos de nutrir estruturas artísticas coletivas e a diversidade de práticas, saberes e conhecimentos artísticos é perceptível na descrição do que era a *Movement Research*, antes mesmo de ser uma organização não governamental (ONG), sem fins lucrativos – organizações encontradas no terceiro setor, não governamentais e filantrópicas, fundações etc. (DIAS, 2012) –, na sua linha do tempo:

1978: The School for Movement Research & Construction is founded with a collective structure [...] Statement of Purpose: The School for Movement Research & Construction is conceived as a center for new ideas in movement training & composition. The School originates from a group of dancers & artists who teach & perform independently in New York & who have decided to pool their efforts. We all know & support each other's work, but more important, sense an underlying spirit. Although there is diversity in our backgrounds, we all work directly with the experience of physical sensation, & with improvisation both as exploration & as performance. The goal is to create an environment that will allow students & faculty to focus deeply on their study & develop their own resources through consistent feedback & exchange.⁹⁵

⁹⁵ “1978: A *School for Movement Research & Construction* é fundada com uma estrutura coletiva [...] Declaração de Propósito: A *School for Movement Research & Construction* é concebida como um centro para novas ideias em treinamento e composição de movimento. A Escola se origina de um grupo de dançarinos e artistas que ensinam e se apresentam de maneira independente em Nova Iorque, que decidiram unir seus esforços. Todos nós sabemos e apoiamos o trabalho um do outro, mas mais importante, sentimos um espírito subjacente. Embora haja diversidade em nossas origens, todos trabalhamos diretamente com a experiência da sensação física e com a improvisação, tanto como exploração quanto como performance. O objetivo é criar

Assim, nessa organização laboratório artístico, onde a experiência e a sensação corporal são pesquisadas, e a improvisação é investigada de forma exploratória e também performativamente, um dos primeiros impactos para quem participa das aulas-experiências é que os Artistas-Mestres não utilizam o espelho. Nas aulas tradicionais de dança, comumente se usam espelhos como amparo para que o bailarino se visualize, se “conserte” e “corrija” os “erros” da postura corporal, como também para verificar as suas linhas e formas corporais, assim já se criando uma relação hierárquica entre o bailarino e o espelho, em que este tem um domínio sobre a imagem daquele.

Les danseurs et les chorégraphes occidentaux ont traditionnellement besoin de miroirs pour travailler, et rares sont les classes de ballet qui n'en sont pas équipées. Disons tout de suite qu'il existe de nombreuses pratiques et traditions de la danse qui ne mobilisent pas de miroir. Laban lui-même a écrit: "Our body is the mirror through which we become aware of ever circling motions in the universe with the polygonal rhythms" (page 26 de *The Language of Movement. A guidebook to choreutics*). Mais dans l'imagerie classique du ballet, le reflet du miroir n'est jamais bien loin.⁹⁶ (ROUSSEAUX, 2005, p. 2)

Assim, na *Movement Research* o participante é estimulado a se concentrar internamente na sensação e na estrutura corporal, e a ter uma cosmopercepção (OYĚWÙMÍ, 2002), e não uma visão de si através do espelho, para visualizar o corpo de forma especulativamente negativa.

In all the techniques, an emphasis on internal focus contrasted with the attention to the specular image of line, shape and extension, visible in classical studio mirrors. The process of refining the look of set movement made no sense in techniques that proposed indeterminate movement possibilities arise through connecting with the cosmos. Like 1960s task-based dances, 1970s Somatics insisted upon the unintentional nature of the aesthetic effects. Dancers followed sensation, believing that they were unifying body and mind, [...] as a means to escape from the visual focus of dance.⁹⁷ (GILBERT, 2014, p. 97).

um ambiente que permita que alunos e professores se concentrem profundamente em seus estudos e desenvolvam seus próprios recursos através de comentários e intercâmbio” (tradução nossa). Disponível em: <https://s3-us-west-2.amazonaws.com/movementresearch/about/Movement-Research-30th-Anniversary-Timeline-History.pdf?mtime=20180108164753>. Acesso em: 19 jul. 2019.

⁹⁶ “Dançarinos e coreógrafos ocidentais tradicionalmente precisam de espelhos para trabalhar, e poucas aulas de balé não os têm. Mas, existem muitas práticas e tradições de dança que não usam um espelho. O próprio Laban escreveu: ‘Nosso corpo é o espelho através do qual tomamos consciência de movimentos sempre em círculo no universo com os ritmos poligonais’ (página 26 de *The Language of Movement. Um guia de coreografia*). Mas, nas imagens clássicas de balé, o reflexo do espelho nunca está longe” (tradução nossa). Disponível em: <http://www.francisrousseau.fr/pdf/papiers/danseurBalletFaceMiroir.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2019.

⁹⁷ “Em todas as técnicas [os Estudos Somáticos], a ênfase no foco interno contrastava com a atenção à imagem especulativa de linha, forma e extensão corporal, visível nos espelhos do estúdio das aulas de dança clássica. O processo de refinar a aparência do movimento coreografado não fazia sentido nos Estudos Somáticos, que propunham possibilidades indeterminadas de movimento surgindo através da conexão com o cosmos. Como as danças baseadas em tarefas dos anos 1960, o Estudo Somático dos anos 1970 insistia na natureza não intencional dos efeitos estéticos. Os bailarinos seguiram a sensação, acreditando que estavam unificando corpo e mente [...] como um meio de escapar do foco visual da dança” (tradução nossa).

Dessa forma, ao não usar o espelho, o bailarino irá experienciar seu espelho interior (experiência cinesiológica), visualizando sua arquitetura esquelética e os sistemas corporais sem a necessidade desse suporte, pois essa visualização ocorrerá de forma interna, via sensorial e imaginativa.

Nessa Organização com um modo flexível de atuação, que é a *Movement Research*, outro dado importante sobre o qual refletir quanto a esse primeiro contato com as aulas-experiências de técnica de dança contemporânea é que geralmente, mas não como uma regra ou norma a ser seguida, a maioria das aulas se inicia no chão, utilizando a *Constructive Rest Position* (CRP: Posição de Descanso Construtivo, Figura 11) – procedimento originário dos Estudos Somáticos (tópico a ser discutido mais adiante), de Mabel Todd (1880-1956, EUA), na década de 1930, que permite que o corpo, na posição horizontal, não use demasiado tônus muscular, pois está a favor da força gravitacional e que, acima de tudo, propicia à pessoa uma maior consciência e percepção da sua arquitetura corporal, de forma mais relaxada do que se estivesse na posição vertical.

The student must start working in a position where it is not necessary to deal with gravity at all, much less fight it. The obvious position is lying down. [...] In this position the person is lying on the back with arms at ease and legs bent so that the feet stand onto the floor while the knees point to the ceiling. [...] The reason for assuming this position rather than on which the legs are extended out along the floor is that in the latter position the pelvis is tipped downward in front while the lumbar spine is hyperextended because of the pull of the tight ileofemoral ligament that crosses the front of the hip joint. In the CRP the lower back is slightly off the floor, just enough so that you can slip the palm of your hand in the space between it and the floor. Flattening the back completely against the floor is just as much of a distortion as overarching it.⁹⁸ (DOWD, 1995, p. 6-7)

⁹⁸ “O aluno deve começar a trabalhar em uma posição em que não seja necessário lidar de forma alguma com a gravidade, muito menos combatê-la. A posição óbvia é deitada. [...] Nesta posição a pessoa fica deitada de costas com os braços à vontade e as pernas dobradas de forma que os pés fiquem no chão, enquanto os joelhos apontam para o teto. [...] A razão para assumir esta posição, em vez das pernas estendidas ao longo do chão, é que nessa posição a pelve é inclinada para baixo na frente, enquanto a coluna lombar está hiperestendida devido à tração do ligamento iliofemoral tenso que cruza a frente da articulação do quadril. Na CRP, a região lombar fica um pouco fora do chão, apenas o suficiente para que você possa deslizar a palma da mão no espaço entre ela e o chão. Achatar as costas completamente contra o chão é uma distorção, tanto quanto arqueá-la” (tradução nossa).

Figura 11 – Imersão/Laboratório



Fonte: Acervo do autor

Na horizontalidade, a organização do sistema corporal se dá de forma mais orgânica e não hierárquica, pois nessa posição o corpo-organização tem um fluxo de energia que viaja igualmente dos dedos dos pés até o topo da cabeça, não havendo assim uma relação de dominador/dominado entre os sistemas e as partes. Além disso, o praticante não faz uso de movimentos voluntários, mas do estímulo de movimento imaginado e gerado pela respiração, ou seja, há o uso constante da imagem e da ideia do movimento enquanto se está na *CRP*, servindo o procedimento dessa forma como meio para melhorar os padrões musculares.

Esse procedimento teve origem na *Ideokinesis*:

The label ideokinesis was coined by the American piano teacher Bonpensiere, who was popular in the 1920s and 1930s. Bonpensiere, who used imagery in his piano teaching, invented the word ideokinesis from two Greek words, *ideo* (idea or thought) and *kinesis* (movement) to describe his teaching method. Ideokinesis can be translated roughly as “the image or thought as facilitator of movement”. Ideokinesis began to be used as a label for the work after the publication in 1974 of Sweigard’s book, *Human Movement Potential*, in which she used the word. [...] What has come to be known as Ideokinesis is a discipline that employs the use of images as a means of improving muscle patterns. It is on the oldest mind-body training techniques. The work was developed by Mabel E. Todd, a voice teacher from upstate New York who taught voice improvement in Boston near the time of the First World War. [...] While working in *CRP* the student must not engage in voluntary movement; instead, the student focuses on the given imagined movement(s). This process takes about twenty to thirty minutes [...]”⁹⁹ (BERNARD; STEINMULLER; STRICKER, 2006, p. 3-7).

⁹⁹ “O rótulo *ideokinesis* foi cogitado pelo professor norte-americano de piano [Luigi] Bonpensiere, que era popular nas décadas de 1920 e 1930. Bonpensiere, que usou imagens em seus ensinamentos de piano, inventou a palavra *ideokinesis* a partir de duas palavras gregas, *ideo* (ideia ou pensamento) e *kinesis* (movimento), para descrever seu método de ensino. A *ideokinesis* pode ser traduzida aproximadamente como

O pesquisador Duncan G. Gilbert (1969-2017, Inglaterra), em sua tese de doutorado *A Conceit of the Natural Body: The Universal-Individual in Somatic Dance Training*, provoca uma importante reflexão sobre como hoje em dia é muito comum a utilização desses procedimentos oriundos dos estudos somáticos nas aulas de técnica de dança clássica, moderna e contemporânea, seja nos estúdios e companhias de dança, seja nos cursos de dança das universidades brasileiras e de outros países: “*The widespread institutionalization of Somatics, beginning in the 1990s, reflected a new face of capitalismo*”¹⁰⁰ (GILBERT, 2014, p. 29). Dessa forma, pouco a pouco foi se tornando uma tendência e, ao mesmo tempo, uma forma de dialogar com o mercado das artes cênicas contemporâneas, em que o capitalismo coopta as iniciativas que antes eram alternativas e vivenciadas em pequenas iniciativas artísticas comunitárias e coletivas pois,

[...] by the end of the 20th century, the training had found its way in the world’s most venerable dance education programs. A handful of choreographers, who initially experimented with Somatics in a small community, ultimately ascended within a transnational circuit of large concert houses [...] ¹⁰¹ (GILBERT, 2014, p. ii-31).

Mas, nos primeiros anos da década de 1990, em São Paulo e no Brasil em geral, nas aulas de técnica de dança clássica, moderna ou contemporânea com Artistas-Mestres, como por exemplo Ismael Guiser (1927-2008, Argentina), Susana Yamauch (1957, São Paulo), Ivonice Satie (1950-2008, São Paulo), Penha de Souza (1935, Rio de Janeiro), Marilena Ansaldi (1934, São Paulo) e Liliane Benevento (São Paulo), não há registro dessa maneira de se abordar o início das aulas com o uso desses procedimentos provindos dos Estudos Somáticos, como a *CRP*. Isto não significa um demérito ou desqualificação do trabalho técnico e artístico desses Artistas-Mestres, mas uma forma de contextualizar alguns Estudos Somáticos investigados na *Movement Research* que, naquele momento, não tinham sido abordados no Brasil sistematicamente, como por exemplo o *Body-Mind Centering*.

‘a imagem ou o pensamento como facilitador do movimento’. A *ideokinesis* começou a ser usada como rótulo para essa investigação após a publicação, em 1974, do livro de Sweirgard, *Human Movement Potential* (Potencial do Movimento Humano), no qual ela usava a palavra. O que veio a ser conhecido como *Ideokinesis* é uma disciplina que inclui o uso de imagens como um meio de melhorar os padrões musculares. É uma das mais antigas técnicas de treinamento mente-corpo. O trabalho foi desenvolvido por Mabel E. Todd, professora de voz do interior de Nova Iorque que ensinava a melhorar a voz, em Boston, perto da Primeira Guerra Mundial. [...] Enquanto trabalha no *CRP*, o aluno não deve se envolver em movimentos voluntários; em vez disso, o aluno se concentra no(s) movimento(s) imaginado(s). Esse processo leva cerca de vinte a trinta minutos [...]” (tradução nossa).

¹⁰⁰ “A institucionalização generalizada dos Estudos Somáticos, a partir dos anos 1990, refletiu uma nova face do capitalismo” (tradução nossa).

¹⁰¹ “[...] até o final do século XX, o treinamento em Estudos Somáticos tinha encontrado seu caminho nos programas de educação de dança mais respeitados do mundo. Um punhado de coreógrafos, que inicialmente experimentara Estudos Somáticos em uma pequena comunidade, ascendeu finalmente a um circuito transnacional de grandes casas de espetáculos [...]” (tradução nossa).

Em geral, nessas aulas de técnicas de danças, que o autor deste estudo frequentou no período em que viveu em São Paulo, de 1990 a 1996, o chão era utilizado para o bailarino aquecer, alongar a musculatura e para consciência do alinhamento corporal; naquele momento, era muito difundido no universo da dança a *Floor-Barre Technique*¹⁰², de Zena Rommett (1920-2010, Itália), especialmente entre os bailarinos clássicos, que geralmente aprendem a alinhar seus corpos, alongar seus músculos e fortalecer suas articulações utilizando o chão, para depois irem para a barra (suporte fixado nas paredes dos estúdios de dança para servir de apoio durante os primeiros 30 a 40 minutos da sessão e, sequencialmente, irem ao centro do espaço para fazer sequências de movimentos sem o apoio das mesmas). Em entrevista ao autor deste estudo, a coreógrafa e bailarina Célia Gouvêa¹⁰³, que fez aulas com Rommett em Nova Iorque, fala que a *Floor-Barre Technique* é “um rigoroso trabalho no chão seguido de barra” (2019).

No caso das técnicas de dança moderna, por exemplo a *Graham Technique*, desenvolvida em 1926 – em 1986, o bailarino argentino Omar Claudio, que iniciou a carreira na escola de dança do Teatro Colón, de Buenos Aires, ministrou por seis meses aulas da Técnica de Graham para o extinto Grupo Experimental de Dança do Teatro Amazonas (XAVIER, 2002), do qual o autor deste estudo fez parte naquele período –, no início das aulas se utiliza o piso, com a coluna vertebral fora do chão, para o uso da contração, liberação e movimento da espinha em espiral, tendo o chão como apoio e base para a pélvis (Figura 12).

[...] Graham’s technique utilizes the contraction/release and spiral to achieve movement impetus. [...] Historic interviews of company members such as Martha Hill, Helen McGehee, Donald McKayle, and Jane Dudley describe how the technique ‘evolved’ as Ms. Graham choreographed new ballets (Tracy, 1997). Early technique classes incorporated the barre, which is not generally taught today (Helfern, 1994; Tracy, 1997). The original floorwork was developed when the Graham Company was all women. Several interviewed dancers from the company (pre-1970’s) reported the floorwork was particularly difficult for the male pelvis because their hips do not open as easily (Tracy, 1997). Others described floorwork as challenging because of stress to the knees [...] Many beginning students, female as well as male, struggle with anterior hip pain during the floorwork that begins the class.¹⁰⁴ (BRONNER; OJOFEITIMI, 2005, p. 3).

¹⁰² Disponível em: <https://floorbarre.org/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

¹⁰³ Célia Gouvêa é doutora no Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Graduada em licenciatura pelo curso de Filosofia da Faculdade de São Bento (2012) e formada pelo Mudra de Maurice Béjart, em Bruxelas/Bélgica, voltado à interação entre as várias linguagens artísticas (1970-1973). Foi cofundadora do Grupo Chandra (Teatro de Pesquisa de Bruxelas). Em 1974, iniciou no Teatro de Dança Galpão, em parceria com Maurice Vaneau, um movimento renovador da dança, através de uma perspectiva multidisciplinar. Disponível em: <https://portalmud.com.br/lab/professor/danca-contemporanea/celia-gouvea>. Acesso em: 20 ago. 2020.

¹⁰⁴ “[...] A técnica de Graham utiliza a contração/liberação e espiral, para alcançar o ímpeto do movimento. [...] Entrevistas históricas de membros da companhia como Martha Hill, Helen McGehee, Donald McKayle e Jane Dudley descrevem como a técnica ‘evoluiu’ enquanto Graham coreografava novos balés (Tracy, 1997).

Figura 12 – Técnica de Graham



Fonte: *Martha Graham School*¹⁰⁵

As aulas dos Artistas-Mestres brasileiros elencados acima, naquele momento, primeira metade dos anos 1990, não se iniciavam como era e continua sendo iniciadas a maioria das aulas de técnica de dança na *Movement Research*, em que o corpo na posição horizontal, a favor da gravidade, embebe-se de imagens e de pensamentos que facilitem a abordagem de um movimento mais “natural” e uma maneira de aliviar tensões e padrões corporais.

Segundo Gilbert (2014, p. 57-58),

[...] while Somatics was certainly marginal to other approaches for most of the late 20th century, it had always embodied styles. It is true the modalities and vocabularies in which Somatics manifested seemed to go through much greater change than modern classical dance. Furthermore, not until later in the 1990s did large theatres and higher education really endorse the styles and pedagogy that emerged through the regimens. In this sense, Somatics had constituted a space distinct from powerful institutions.¹⁰⁶

As primeiras aulas de técnica incorporaram a barra, que geralmente não é ensinada hoje (Helpern, 1994; Tracy, 1997). O piso original foi desenvolvido quando a *Graham Company* era composta apenas por mulheres. Vários dançarinos entrevistados da companhia (antes de 1970) relataram que o trabalho no chão era particularmente difícil para a pélvis masculina porque seus quadris não abriam tão facilmente (Tracy, 1997). Outros descreveram o trabalho no chão como um desafio devido ao estresse nos joelhos [...] Muitos alunos iniciantes, tanto do sexo feminino quanto do masculino, lutam com dores na região anterior do quadril durante o trabalho de chão que inicia a aula” (tradução nossa).

¹⁰⁵ Disponível em: <https://marthagraham.edu>. Acesso em: 22 out.2018.

¹⁰⁶ “[...] embora os Estudos Somáticos tenham sido certamente marginais a outras abordagens na maior parte do final do século XX, eles sempre incorporaram estilos. É verdade que as modalidades e vocabulários em que os Estudos Somáticos se manifestavam pareciam passar por mudanças muito maiores do que a dança clássica moderna. Além disso, somente no final da década de 1990 os grandes teatros e o ensino superior realmente endossaram os estilos e a pedagogia que emergiram através dos métodos. Nesse sentido, os Estudos Somáticos constituíram um espaço distinto de instituições poderosas” (tradução nossa).

Na cidade de São Paulo, no início dos anos 1990, é importante mencionar que Gouvêa já havia tido contato, na Cidade de Nova Iorque, com a *Klein Technique*, estudo somático muito difundido na *Movement Research*, que será discutido mais adiante. O autor deste trabalho estava presente nessas primeiras abordagens em que Gouvêa, nas suas aulas, usava alguns conceitos provindos da *Klein*:

[...] de volta a Nova York, na condição de primeira brasileira a obter, no campo da Dança, uma bolsa da *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*, no início da década de 1990, houve a constatação dos resultados do amálgama entre a dança e as terapias corporais, que resultou em uma nova geração de dançarinos, despojados como um ser pedestre e, ao mesmo tempo, capazes de executar complexas sequências, demonstrando alta assimilação das leis e qualidades do movimento. Houve, primeiro, o contato com o trabalho de Susan Klein, discípula de Irmgard Bartenieff que, por sua vez, estudou com Rudolf Laban, que se radicou nos Estados Unidos em 1936. Susan Klein focou a atenção no processo interno e no reconhecimento da ossatura e músculos profundos que sustentam o esqueleto. O resultado era um menor esforço muscular e uma maior fluidez. A aquisição desses conhecimentos resultou em uma radical modificação em meu modo de me movimentar e compor danças: um modo mais fluido, por meio do emprego de um menor tônus muscular; mais conectado (GOUVÊA, 2019).

Também em São Paulo, o Nova Dança Estúdio de Pesquisa e Criação tinha vários componentes, entre eles Tica Lemos (DF), Adriana Grechi (SP) e Thelma Bonavita (SP), que haviam estudado na *School for the New Dance Development (SNDO) – Opleiding Modern Dance*, escola em Amsterdã, na Holanda, dedicada à *Contact Improvisation*, à Educação Somática e à *New Dance*, na qual vários Artistas-Mestres da *Movement Research* ministraram aulas e *workshops*. Elas já traziam essas informações da Educação Somática em suas aulas de técnica de dança contemporânea, mas naquele momento ainda não era disseminado nas escolas, estúdios, companhias, grupos e cursos de dança no Brasil como é hoje. Mas, mesmo assim, a Educação Somática continua sendo pouco utilizada e disseminada nos cursos de artes cênicas e nos núcleos e grupos de artes cênicas do Brasil – até pelo fato de que o investimento financeiro para se aprofundar nas práticas somáticas é bastante elevado, com isso dificultando enormemente o acesso aos Estudos Somáticos de uma grande parcela de artistas do corpo, economicamente carentes. Isto é, em geral, quem tinha e continua tendo acesso à formação voltada aos Estudos Somáticos eram e são artistas e educadores das artes cênicas economicamente privilegiados.

Um dos pioneiros desses Estudos no Brasil foi Klauss Vianna (1928-1992, MG): professor, coreógrafo, preparador corporal e diretor que desenvolvia essas investigações sob as expressões: “dinâmica corporal, expressão corporal, preparação corporal, direção corpo/espço [...] movimentação corporal” (TAVARES, 2010, p. 16). E foi na cidade de São Paulo que esse pesquisador “estabeleceu seu laboratório/ninho final para a consolidação do

incrível sistema somático *avant la lettre* que desenvolvera ao longo de toda vida” (TAVARES, 2010, p. 17).

Em relação ao contexto de Manaus, onde esta pesquisa de mestrado é realizada, também nos anos 1990 não há registro dessa maneira de se abordar o início das aulas de técnica de danças com o uso de procedimentos provindos dos Estudos Somáticos. Importante acrescentar que o autor deste estudo realizou em 1996 o Conexão Movimento: Abordagens Corporais (Figura 13), na cidade de Manaus, no Centro Cultural Usina Chaminé, logo após ter participado de residência artística no *American Dance Festival* (ADF, na *Duke University*, Carolina do Norte-EUA, 1995), já mencionado anteriormente.

Figura 13 – Folder do Conexão Movimento: Abordagens Corporais. Manaus, 1996

<p>ABORDAGENS CORPORAIS</p> <p>Antônio Roberto Baptista - Prof. Tai Chi Chuan e Kung-fu - Academia Shao Lin do Norte</p> <p>Aracide Feitosa - Acordeon - Grupo Folclórico da ETFAM</p> <p>Cacá Bonates - Mestre de Capocira do Grupo Cativoiro (Vila Olímpica)</p> <p>Dhian Fratesco - Bailarino do GEDAM</p> <p>Ednei Silva - Dançarino do Grupo Folclórico da ETFAM</p> <p>Ernani Dourado - Grupo Mar Azul - Maculê (CAUA)</p> <p>Erick e Carlos Mateus - judô</p> <p>Edival Fonseca - Fisioterapeuta e terapeuta corporal (Moxaterapia, Antiginástica, Shantala, Cristais, Shiatsu e Taoshiatsu) Escola Duas Vidas</p> <p>Eliizer Rabelo - Diretor da Cia. Ballet da Barra - bailarino do GEDAM</p> <p>Geraldo Alves - Grupo Mar Azul - Maculê (CAUA)</p> <p>Hiderson Freitas - Dançarino do Grupo Folclórico da ETFAM</p> <p>Josi Barreto - Bailarina da Cia. Ballet da Barra</p> <p>Jonathas Marti - Capocirista do Grupo Cativoiro</p> <p>Joazinho da Figueira - Prof. de capoeira do Grupo Mar Azul (CAUA)</p> <p>José Gomes Nogueira - Diretor coreógrafo do Grupo Folclórico da ETFAM</p> <p>Kleiton Santana - Figuração</p> <p>Lúcia Matos - Figurinista, prof. de Dança (La Salle)</p> <p>Luis Augusto - Bailarino independente</p> <p>Lirio Dutra - Kung-fu tradicional e contemporâneo, arte do facão com corrente - Academia Shao Lin do Norte</p> <p>Meire Oliveira - Bailarina do GEDAM</p> <p>Santana - Prof. de dança</p> <p>Max Douglas - Bailarino da Cia. Ballet da Barra</p> <p>Miquéias Bahia - Capocirista do Grupo Cativoiro</p> <p>Maurício Lin - Arte da Lança, Kung-fu tradicional contemporâneo - Academia shao Lin do Norte</p> <p>Paulo Torres - Prof. de Ballet Clássico</p> <p>Tânia Moço - Direção do Grupo Habecas Corpus</p> <p>* Trechos coreográficos de autoria de Francisco Rider, elaborados durante a oficina de Dança Moderna (Técnica Orgânica) e Contato Improvisação.</p>	<p>MERCADO GRANDE DO MOVIMENTO: Painelão Da Pluralidade</p> <p>CONEXÃO MOVIMENTO - Abordagens corporais é uma sinfonia de sons e imagens onde há um diálogo físico com outro, ou um outro terceiro.</p> <p>Concerto para corpos que não frequentam clubes, corpos que não precisam serem sócios de "balneários corporais". O corpo vem antes, o corpo servirá de uma e outra coisa quando lhe interessar. A dança buscará apoio em outras abordagens corporais. Dança de indivíduos, movimentos não estandarizados, em conexão com outras manifestações corporais.</p> <p>Recheiar o "momento" fazendo alusão à poesia da história: Do arcaico Kung-fu ao Pós-Moderno "contact improvisation". Neste painelão de pluralidade, o registro poético do tempo e espaço deste evento, torna-se arte. Não há uma estação assegurada, o "inverno" de Vivaldi acontece na chegada do verão amazônico.</p> <p>Conexão Movimento, convergência para o norte e nordeste num barco solto pelos rios da Amazônia: contradição, vitalidade, paganismo, labirinto de corpos, o branco no preto, Zen-Budismo, situação insólita, experiência poética, situação mítica.</p> <p>Work in Progress, uma aventura contra a burocracia cultural local, destruidora das aventuras poéticas.</p> <p style="text-align: right;"><i>Francisco Rider</i></p> <p>* O movimento - Pós-Moderno na dança foi desencadeado nos anos 60 no Judson Memorial Church em New York por nomes como Trisha Brown, Lucinda Childs, Meredith Monk e Steven Paxton, criador do Contact Improvisation: Diálogo físico entre dois corpos.</p>	<p>FRANCISCO RIDER</p> <p>Coreógrafo e intérprete Corporal Independente, frequentou a Escola Estadual de Dança "Maria Olenewa" - RJ, MASTER DANÇA I (Secretaria da Cultura de São Paulo), bolsista da Fundação "Vital" na área de dança - SP -1993, coreógrafo residente no American Dance Festival - EUA. Co-participante nos seguintes trabalhos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Trago - de Célia Gouveia, Prêmio Bolsa Vitae de Pesquisa em Dança - SP - Grito das Flores - de Tatiana Cobetti - SP - Untahid - A Origem das Águas, de Sílvia Bittencourt Prêmio Vitae de Pesquisa em Dança - SP - Convidado pela Fundação Teatro Guaiaira para ópera Aida de Verdi - direção do artista belga Maurice Vanneau. - Convidado pela Cia. Terceira Dança para o espetáculo "Vista Ainda" - SP <p>COREOGRAFIAS DE SUA AUTORIA:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Náufrago - Prêmio Movimentos de Dança SESC - SP - 1993. - Pegamater - Prêmio Movimentos de Dança SESC - SP - 1994, Festival <i>Nova Dança</i> - Lima/Perú - 1996 - Gera - Prêmio Movimentos de Dança SESC - SP - 1995 - O Abissal - de César Volpi. Direção e concepção Cênica de Francisco Rider - premiado no Festival de Dança - USP - EDITORA ABRIL - 1994. <p>MARTA MARTI</p> <p>Prof. de Ed. Física, Pós-Graduada em Administração de Projetos Culturais (ISAE - FGV), Pós-Graduada em Dança (Universidade Gama Filho - RJ), Prof. de Dança da SELDUC e SEMED - AM.</p> <p>FICHA TÉCNICA</p> <p>CONCEPÇÃO E DIREÇÃO GERAL: Francisco Rider PROD. E COORD.: Marta Marti e Francisco Rider ASSISTENTE DO COREÓGRAFO: Eliizer Rabelo.</p> <p>APOIO CULTURAL</p> <p>SONY DA AMAZÔNIA (Sr. Manoel, Sr. Pedro Paz, Sr. Eduardo Franco, Sr. Sálvio), PAULO FÁRIA - IMÓVELS, Duda M. de Paula, Centro de Artes Chaminé, DJ Shopping.</p> <p>AGRADECIMENTOS</p> <p>Adalto Xavier, Ottoni Mesquita, Santana, Alberto Costa. Aos funcionários do Chaminé, a todos os Mestres, professores e seus discípulos, e especialmente aos bailarinos que viajaram nesta aventura poética.</p>
--	--	---

Fonte: Acervo do autor

Nesse projeto foram abordados alguns aspectos de utilização dos Estudos Somáticos investigados nas aulas de artistas da *Trisha Brown Company*, a exemplo de Shelley Senter, que naquela edição do festival estava ministrando aulas nas quais havia o diálogo entre Educação Somática (*Alexander Technique*) e Técnica de Dança Contemporânea. E, após essa vivência do autor desta pesquisa no ADF, houve o desejo de propor em Manaus a possibilidade da inter-relação entre capoeira, dança contemporânea, artes marciais orientais,

massoterapia e terapias corporais alternativas e Estudos Somáticos; após esse projeto pioneiro em Manaus, o autor foi realizar seu aperfeiçoamento artístico na *Movement Research*.

A professora doutora Ítala Clay, que foi coordenadora do curso de Dança da UEA, criado em 2001, contou, em entrevista ao autor:

Fui coordenadora na UEA nos seis primeiros anos de criação do curso. Um período curto em que a própria noção do que se deveria abordar em um curso superior de dança estava em construção, as dúvidas e incertezas eram muitas em diversas questões, desde a matriz curricular mais adequada, a dificuldade em se compor um corpo docente apropriado, até os embates políticos e culturais com a administração superior para um efetivo reconhecimento da relevância do curso como capital social e cognitivo. Portanto, não tínhamos os estudos somáticos tematizados especificamente e formalizados em nossa vivência acadêmica do ensino, pesquisa e extensão... a não ser, talvez, pela disciplina de Consciência Corporal. No entanto, pode-se dizer que os docentes e discentes sempre mostraram interesse em novas abordagens. A grande questão é que tínhamos pouco acesso à época (2019).

Ou seja, os Estudos Somáticos em Manaus somente começaram a ser acessados com um pouco mais de relevância após os anos 2000; até pelo fato da maioria dos livros e artigos dedicados ao assunto se encontrarem escritos na língua inglesa ou francesa, com isso limitando aos artistas das artes cênicas e ao próprio ambiente acadêmico local o acesso à Educação Somática. De acordo com Fortin (1999, p. 41), esta educação teve três períodos de desenvolvimento:

[...] Michèle Mangione (1993) distinguiu três períodos no desenvolvimento da educação somática: da virada do século aos anos 30, quando os pioneiros desenvolviam seus métodos, geralmente a partir de uma questão de autocura; 1930-1970, período que conheceu uma disseminação dos métodos graças aos estudantes formados por estes pioneiros; e dos anos 70 até hoje, onde vemos diferentes aplicações se integrarem às práticas e estudos terapêuticos, psicológicos, educativos e artísticos.

Esses dados citados acima são importantes, pois vão ao encontro dos conceitos de aulas adotados pelos fundadores da Organização desde sua origem, nos anos 1970, período, como diz Fortin, em que esses Estudos começaram a ser utilizados e disseminados nas práticas e estudos educativos e artísticos. Outro dado relevante que corrobora com a discussão é o relato do artista Daniel Lepkoff (1998, p. 3), um dos fundadores da *Movement Research*, acerca das aulas neste laboratório artístico do corpo:

Before 1970 nobody prepared a dance technique class lying on the floor in a position of constructive neglect; no one had heard of Contact Improvisation or getting warm by rolling on the floor and touching the other or changing the weight with someone else; no one used the patterns of movement development in dance technique classes. These relatively common activities now in Movement Research classes and performances, have become elements of a style, signature of “new dance”.¹⁰⁷

¹⁰⁷ “Antes de 1970 ninguém preparava uma aula de técnica de dança deitando no chão, numa posição de descaso construtivo; ninguém tinha ouvido falar sobre *Contact Improvisation* ou se aquecer rolando no chão

Assim, a Organização, desde seu nascimento em 1978, propõe outro modo de construção de conhecimentos e investigação artística, através do corpo, com o uso dos Estudos Somáticos, pois estes podem atravessar o ensino e a pesquisa nas aulas de técnicas de danças – a criação artística nem sempre é valorizada como criatividade de pesquisa, até porque fazer arte não é obrigatoriamente pesquisa acadêmica. Esta última resulta em nortear uma investigação para constituir conhecimento novo, e isto com certeza acontece na prática artística, mas não necessariamente com esse objetivo, método, formato e contexto (FERNANDES, 2014). Nesse sentido, nas aulas-experiências da Organização, há um estímulo muito grande à criatividade de pesquisa, tendo a corporalidade como foco principal nos processos de conhecimento, de ensino e de aprendizagem.

No que tange à relação Artista-Mestres/praticantes, na Organização, como um sensível *organon* – ferramenta e instrumento –, é alimentada uma troca horizontal. Ou seja, não é simplesmente repassar informações e conduzir a um treinamento tecnicista e a uma educação da reprodução, em que os participantes sejam somente objetos de aprendizagem e imitadores da gestualidade e da corporalidade proposta pelos Artistas-Mestres, mas ofertar procedimentos de facilitação do aprender a aprender e o saber pensar – assim como proposto nos Estudos Somáticos, em que o corpo sempre é um estado dinâmico constante de maturação, reinvenção e porvir: um devir corpo. Com isso, vão se construindo conhecimentos que ajudam a desenvolver um ser artista – sujeito da aprendizagem – autônomo, ativo, crítico, emancipado e criativo: um pesquisador, não somente quando se está num ambiente formal, mas uma postura cotidiana esperada de toda cidadania contemporânea, com cidadãos (artistas) conscientes, informados e participativos no desenvolvimento da sociedade e da cultura (DEMO, 2000).

Dessa forma, ao invés de relações hierárquicas de poder sobre conhecimentos, há no ambiente da Organização a parceria, a cooperação e a abertura para novas propostas e adaptações dessas trocas de conhecimentos. Isto é, uma organização flexível, com uma perspectiva de sistema vivo em constante abertura para transformações dos saberes intercambiados “[...] que crescem continuamente, mudam e se adaptam a novas situações” (CAPRA; LUISI, 2014, p. 391).

e tocando no outro ou trocando o peso com outra pessoa; ninguém usava os padrões de desenvolvimento do movimento nas aulas de técnica de dança. Estas atividades relativamente comuns agora nas aulas e performances da *Movement Research* se tornaram elementos de um estilo, assinatura de ‘nova dança’” (tradução nossa).

Assim, intui-se que ali, na *Movement Research*, aprender é um aprender a aprender e um saber pensar para interferir de modo inovativo, e não somente um treinamento (DEMO, 2000). Pois, de acordo com Loulaki (2019):

When I first entered the building where the former Movement Research headquarters were located, on Avenida A, 28, and went up the stairs, I felt a smile forming on my face, because Movement Research was what I was looking for. And I really liked that there were people from all over the world who were interested in new ways of moving and that information was generously exchanged around. [...] The organization's energy was surprising. I felt at home with American and international artists, who were there for similar reasons: research, discovery, exposure to different modes of movement and a safe place for experimentation, research and discourse.¹⁰⁸

Esta fala de Loulaki evidencia de forma clara que a Organização – num processo constante de redefinição e mutação, pois estruturalmente é flexível – propõe a investigação de outros saberes sobre o corpo, o movimento, a pesquisa e a investigação não canônicos e hegemônicos, onde se vislumbra a formação do artista de modo holístico – ou seja, de modo que mente, corpo e espírito sejam integrados – e os modos de atuação e fazer respeitam, valorizam e estimulam as diversidades de saberes dos Artistas-Mestres que compõem seu corpo docente, com suas abordagens artísticas e investigações próprias. Com isso, atua desenvolvendo e nutrindo, em suas práticas, ações e atividades, uma “ecologia de saberes: [...] conjunto de epistemologias que partem da possibilidade da diversidade e da globalização contra-hegemônicas [...] entendo-a como [...] prática de saberes” (SANTOS, 2008, p. 137). Em outras palavras, ecologia de saberes multifacetados em diálogo com questões e reflexões importantes nas artes contemporâneas, tais como processos de criação, estudos somáticos, corpo, política, ecologia, sexualidades, gêneros, racismo, artista como trabalhador, produção e modos de conhecimentos, entre outros.

O termo ecologia provém do grego *oikos*, que designa habitat: surge com o naturalista alemão Ernst Haeckel, em 1866, estabelecendo uma área nas ciências biológicas, a das inter-relações entre os seres vivos e os meios nos quais habitam. Um “mundo circundante” (“*Umwelt*”), segundo Jakob von Uexküll (MORIN, 2011). Portanto, esse conceito de ecologia de saberes, proposto por Santos, nos conduz ao que Morin (2011, p. 97) cogita como

¹⁰⁸ “Quando entrei pela primeira vez no prédio onde ficava a antiga sede do *Movement Research*, na Avenida A, número 28, e subi as escadas, eu senti um sorriso se formando em meu rosto, pois a *Movement Research* era o que eu estava buscando. E realmente gostei que havia pessoas de todo lugar do mundo que estavam interessadas em novas maneiras de se mover e que as informações eram generosamente trocadas ao redor. [...] A energia da organização era surpreendente. Eu me senti em casa junto com artistas norte-americanos e internacionais, que estavam ali por razões similares: pesquisa, descoberta, exposição para diferentes modos de movimento e um lugar seguro para experimentação, investigação e discurso” (tradução nossa).

“pensamento ecologizado”: “[...] é a introdução do olhar ecológico na descrição e na explicação de tudo aquilo que vive, incluindo a sociedade, o homem, o espírito, as ideias, o conhecimento”.

Nesse sentido, certamente a *Movement Research*, com sua construção de conhecimentos artísticos não hegemônicos, fora da cena da Nova Iorque Hegemônica – com suas escolas de artes, teatros, estúdios de dança e o entorno da *Broadway* e com seus megaespetáculos teatrais e musicais –, faz uma grande diferença na Cidade de Nova Iorque, pois apresenta outras perspectivas no modo de ensino e aprendizagem das artes cênicas, em se tratando da investigação de corporalidades performativas, estudos somáticos, propostas de conceitualizar a improvisação como espetáculo e outros. Ou seja, essas outras perspectivas provocam o reconhecimento de saberes plurais no campo da arte e da educação e fazem emergir a questão: por que são todos os conhecimentos não científicos [...] considerados alternativos ou periféricos? (SANTOS, 2008).

Este capítulo, portanto, sob essas perspectivas, irá desenvolver a análise dos modos (alternativos) de atuar da *Movement Research*, no que se refere a ações, práticas e atividades de formação e educação do artista cênico, especialmente no período de 1996 a 1998, quando o autor deste estudo realizou seu aperfeiçoamento artístico nesta organização. Além disso, pretende apresentar a trajetória da Organização, em que se busca uma produção não na lógica do capitalismo, mas como um sistema alternativo pertencente aos modos de fazer e atuar dos movimentos anticapitalistas (SANTOS, 2002). Isto é, a interpretação das emergências, sob um ponto de vista que traduz de modo abrangente a maneira como as organizações, os movimentos e as comunidades sobrevivem à hegemonia do capitalismo, por meio de práticas econômicas embasadas em lógicas não do capitalismo financeiro (SANTOS, 2002), como veremos adiante.

3.1.1 Algumas estratégias, fundos e recursos alternativos aos modelos de produção e fomento hegemônicos, que contribuem para que a Organização exista e resista há mais de 40 anos, em Nova Iorque

I am awed but not surprised that Movement Research has managed [...]. Awed because Movement Research is a maverick in the field of organizations & therefore difficult to find funding for, requiring by the nature of its objectives great donations of time & energy on the part of the dance community. Not surprised because Movement Research represents a small but necessary voice in support of a new perspective in art, philosophy, science & politics... Because Movement Research is designed to serve a community of artists who believe in non-exclusive art, particularizing the study of the body, non-hierarchical structures in choreography & the connection of movement to the earth, it has an implicit reason to survive.¹⁰⁹

Mary Overlie

Movement Research sempre busca nutrir procedimentos de autossustentabilidade para manter suas aulas, seus *workshops*, seus programas, seus eventos, suas ações e suas publicações, de forma criativa. Desse modo, não se rende aos mecanismos e seduções do capitalismo financeiro, pois o fazer, atuar, agir, praticar, experimentar e tentar outros modos de existência, de forma coletiva, numa cidade tão aberta às seduções do capitalismo, fez parte da Organização em sua origem e continua em vigor. Ou seja, não é nutrido o individualismo, o “se dar bem por si só” e o “empresário de si”, como é muito alimentado pela lógica neoliberal, mas o “fazer juntos e coletivamente”, para, com isso, no mínimo apoiar as iniciativas estéticas e manter a existência e a sobrevivência dos artistas e suas propostas de pesquisas, aulas e processos criativos. Assim, com essa não sujeição à lógica do mercado, a *Movement Research* e outros coletivos artísticos surgiram como proposições e estratégias alternativas aos modos de produção e fomento hegemônicos, que transgridem esses modelos convencionais porque são espaços que nutrem a autonomia, a troca de experiências e a cooperação (MARTINS, 2015).

Portanto, sob a perspectiva dessas proposições, apresentaremos a seguir algumas estratégias alternativas aos modelos de produção e fomento hegemônicos, que contribuem para que a Organização exista e resista há mais de 40 anos, em Nova Iorque. São mecanismos como, por exemplo, doações individuais e de instituições públicas e privadas; apoios individuais e de instituições públicas e privadas; e procedimentos inventivos, como festas e jantares beneficentes e performances, para angariar fundos¹¹⁰ para a Organização *Movement Research*:

¹⁰⁹ “Estou impressionada, mas não surpresa, que a *Movement Research* tenha conseguido [...]. Impressionada porque a *Movement Research* é independente no campo das organizações, e por isso é difícil de encontrar financiamento, exigindo, pela natureza de seus objetivos, grandes doações de tempo e energia por parte da comunidade da dança. Não estou surpresa porque a *Movement Research* representa uma pequena, mas necessária voz em apoio a uma nova perspectiva na arte, filosofia, ciência e política... Porque a *Movement Research* é projetada para servir uma comunidade de artistas que acreditam na arte não exclusiva, particularizando o estudo do corpo, estruturas não hierárquicas na coreografia e a conexão do movimento com a terra, com isso, a Organização tem uma razão implícita para sobreviver” (tradução nossa).

¹¹⁰ Disponível em: <https://movementresearch.org/support>.

Donate (become a friend).

Celebrate artistic practice and process by becoming a Friend of Movement Research. Friendship starts at just \$10! Join a dynamic group of supporters in building the future of Movement Research. 2019 was a truly monumental year for us. We opened our first season in the first long-term home in our organization's 41 year history. In 2020 join us in furthering Movement Research's work as a responsive center for artists, at every stage of their career, in each moment of their trajectory. Movement Research giving levels and perks: \$10, love don't cost a thing: your name featured on the Movement Research website; \$25, is this love?: 2 class card; \$50, can't take my eyes off you: 4 class card; \$75, love me tender: 6 class card; \$100, addicted to love: MRPJ subscription, 8 class card; \$250, you really got me: MRPJ subscription, 10 class card, MR tote bag; \$500, let's get it on: Reserved seats at MR at the Judson Church, MRPJ subscription, MR tote bag, 10 class card; \$1,000 endless love: 4 tickets to MR Festival events, reserved seats at MR at the Judson Church, MRPJ subscription, MR tote bag, 10 class card. Donations at \$25 or higher have the option to receive benefits, ranging from class cards to tote bags to Performance Journals. Or, you always have the option to make your donation 100% tax deductible.¹¹¹

Além dessas estratégias criativas de sustentabilidade, a *Movement Research* recebe apoios e contribuições de entidades públicas, privadas e particulares, como poderá ser visto abaixo. Dessa forma, pode-se ter uma dimensão de como a Organização se articula nesses mais de 40 anos de existência:

PUBLIC SUPPORT: New York City Department of Cultural Affairs in partnership with the City Council as well as City Council Member Carlina Rivera; Manhattan Borough President Gale Brewer's Manhattan Community Award Program; and Materials for the Arts (a program of NYC Department of Cultural Affairs, NYC Department of Sanitation, and NYC Department of Education). The New York State Council on the Arts with the support of Governor Andrew Cuomo and the New York State Legislature the National Endowment for the Arts (a federal agency). Judson Church continues to be a beacon for free spirits in the arts and politics and a leader among progressive faith communities in the city and nation for over 100 years. PRIVATE SUPPORT: The Blanchette Hooker Rockefeller Fund; Dance/NYC's New York City Dance Rehearsal Space Subsidy Program, made possible by The Andrew M. Mellon Foundation; Davis/Dauray Family Fund; Harkness Foundation for Dance; Howard Gilman Foundation; James E. Robison Foundation; Jerome Foundation; Marta Heflin Foundation; Mertz Gilmore Foundation; New York Community Trust; NYU Community Fund; Shelley & Donald Rubin Foundation; Trust for Mutual Understanding; from MRX partners

¹¹¹ “Doe (torne-se um amigo). Celebre a prática e o processo artístico tornando-se um amigo da *Movement Research*. A amizade começa com apenas US\$ 10! Junte-se a um grupo dinâmico de apoiadores na construção do futuro da *Movement Research*. 2019 foi um ano verdadeiramente grandioso para nós. Abrimos nossa primeira temporada na primeira casa permanente nos 41 anos de história da nossa organização. Em 2020, junte-se a nós para promover o trabalho da *Movement Research* como um centro receptivo para artistas, em todas as etapas de suas carreiras, em cada momento de suas trajetórias. Níveis e vantagens em doar para a *Movement Research*: US\$ 10, o amor não custa nada: seu nome aparece no site da *Movement Research*; US\$ 25, isso é amor?: cartão de duas aulas; US\$ 50, não consigo tirar meus olhos de você: cartão de 4 classes; US\$ 75, me ame com ternura: cartão de seis aulas; US\$ 100, viciados em amor: assinatura *MRPJ* [*Movement Research Performance Journal*], cartão de oito classes; US\$ 250, você realmente me conquistou: assinatura *MRPJ*, cartão de 10 aulas, sacola *MR*; US\$ 500, vamos conseguir: assentos reservados no *MR* na Igreja Judson, assinatura do *MRPJ*, sacola do *MR*, cartão de 10 classes; US\$ 1.000, amor infinito: 4 ingressos para eventos do *MR Festival*, assentos reservados no *MR* na Igreja Judson, assinatura do *MRPJ*, sacola do *MR* e cartão de 10 classes. Doações de US\$ 25 ou acima têm a opção de receber benefícios, variando de cartões de aula a sacolas a *Performance Journals*. Ou você sempre tem a opção de tornar sua doação 100% dedutível” (tradução nossa). Disponível em: <https://movementresearch.org/support>. Acesso em: 01 ago. 2019.

Konstnärnämnden/The Swedish Arts Grants Committee and the Seoul Dance Center. Frances Alenikoff (1920-2012), founder of Eden's Expressway. Danspace Project and Gibney Dance Center for their ongoing partnerships. Friends of Movement Research and individual donors.¹¹²

Esses dados acima sugerem modos de gestão alternativa que a Organização realiza para se manter nesses 40 anos de existência; decerto há outros e vários modos de inventividades desenvolvidos na *Movement Research*, que dessa forma não se torna refém de verbas públicas federais providas da dinâmica do mercado cultural e da *National Endowment for the Arts*. Mesmo porque nem sempre a Organização pode ter garantia de que receberá recursos da *NEA*, pois há várias instituições, escolas, artistas, grupos, companhias e outros que inscrevem projetos para obter subsídios dessa Agência¹¹³, tornando com isso muito concorrida a aquisição de verbas através desse mecanismo.

Portanto, nesse perfil de organização flexível e sem fins lucrativos que é o da *Movement Research*, estratégias criativas e imaginativas se fazem necessárias para sua sustentabilidade. Porém, como um organismo vivo e pulsante, certamente a Organização vem num contínuo processo de superação de obstáculos, busca, maturação, articulação e reflexão acerca de sua existência e resistência, em um sistema cooperativo, onde o todo é um com suas peculiaridades, que discutiremos a seguir.

¹¹² “APOIO PÚBLICO: Departamento de Assuntos Culturais da cidade de Nova Iorque, em parceria com o Conselho da Cidade, bem como a membro do Conselho da Cidade, Carlina Rivera; O programa *Manhattan Community Award*, do presidente do Distrito de *Manhattan*, Gale Brewer; e Materiais para as Artes (um programa do Departamento de Assuntos Culturais de Nova Iorque, Departamento de Saneamento de Nova Iorque e Departamento de Educação de Nova Iorque). O Conselho de Estado das Artes de Nova Iorque, com o apoio do governador Andrew Cuomo e do Legislativo do Estado de Nova Iorque, o *National Endowment for the Arts* (uma agência federal). A *Judson Church* continua sendo um farol para os espíritos livres nas artes e na política e líder entre as comunidades de fé progressiva na cidade e na nação, há mais de 100 anos. APOIO PRIVADO: O Fundo Blanchette Hooker Rockefeller; Programa de Subsídios de Espaços para o Dance/New York City em Nova Iorque, possibilitado pela Fundação Andrew M. Mellon; Fundo da Família Davis/Dauray; Fundação Harkness para Dança; Fundação Howard Gilman; Fundação James E. Robison; Fundação Jerome; Fundação Marta Heflin; Fundação Mertz Gilmore; *New York Community Trust*; Fundo Comunitário da NYU [*New York University*]; Fundação Shelley e Donald Rubin; Fundo pelo Entendimento Mútuo; dos parceiros da *MRX Konstnärnämnden/Comitê Sueco de Bolsas de Artes e do Seoul Dance Center*. Frances Alenikoff (1920-2012), fundadora da *Eden's Expressway*. O *Danspace Project* e o *Gibney Dance Center* por suas parcerias contínuas. Amigos da *Movement Research* e doadores individuais” (tradução nossa). Disponível em: <https://movementresearch.org/support>. Acesso em: 01 ago. 2019.

¹¹³ “Subsídios para organizações apoiam projetos exemplares em comunidades de artistas, arte/educação, dança, design, artes folclóricas e tradicionais, artes literárias, agências de artes locais, artes midiáticas, museus, música, teatro musical, ópera, obras de apresentação e multidisciplinares, teatro e artes visuais. Financiamos apenas projetos. Os projetos podem ser grandes ou pequenos, existentes ou novos, e podem ocorrer em qualquer parte dos 50 estados da nação, no Distrito de Columbia e nos territórios dos EUA. Os projetos podem consistir em um ou mais eventos ou atividades específicas. [...] As concessões geralmente variam de US\$ 10.000 a US\$ 100.000” (do original em inglês, tradução nossa). Disponível em: <https://www.arts.gov/grants/apply-grant/grants-organizations>. Acesso em: 01 ago. 2019.

3.1.2 Organograma/Hierarquia: uno-todo

Conforme já visto, a *Movement Research* é nutrida por um sistema cooperativo em que todos os artistas pertencentes ao núcleo ou ao redor da Organização são importantes para a sua manutenção, existência, difusão e fomento. E, numa cidade como Nova Iorque, extremamente voltada para o capital financeiro, o consumismo, o turismo hegemônico e as artes canônicas e hegemônicas de *Middle* e *Uptown Manhattan*, esse modo de atuação comunitária serve como uma espécie de antídoto de resistência.

E a *Movement Research* se caracteriza como organização onde todas e todos que a compõem têm uma relação de pertencimento e atitudes em prol do coletivo, ao invés da lógica do neoliberalismo, do mercado das artes e da indústria cultural, que priorizam e estimulam a competição e o individualismo; em razão dessa mentalidade, o ser integral pouco a pouco se fragmenta, assim não se envolvendo com o outro de forma solidária e ética, mas competitiva. Contudo, indo contra essa lógica perversa de práticas individualistas e competitivas, a proposta da *Movement Research*, enquanto ONG em uma cidade como Nova Iorque, na qual se alimenta essa lógica, é oferecer, além da aulas e *workshops* e da investigação cênica e corporal, ações que provoquem discussões e reflexões sobre esses modos de operação do sistema capitalista, tanto quanto sobre a cultura, a política e a economia. E nessas discussões, que ocorrem dentro do ambiente da organização, incluem-se não somente os artistas, mas a comunidade como um todo.

De acordo com o *Fiscal Year 2016 Annual Report* (Relatório Anual do Ano Fiscal 2016) da Organização, disponibilizado em seu site oficial,

MR is dedicated to the creation and implementation programs that nurture and instigate experimentation.[...] strives to reflect the cultural, political and economic diversity of its community, including artists and audiences alike. encourages and facilitates experimentation in and development of movement-based performance work. [...] accomplishes its mission through a range of programs that annually serve roughly 14,500 program participants, including artists, students, and audience members. Ongoing classes and workshops are taught by artist educators and innovators; creative residencies are offered for choreographers and movement-based artists; semi-annual festivals bring together leaders in the field; and publications and public events provide artists with forums for discourse on a broad range of issues. [...] programs are served by an infrastructure that is ready to adapt and respond to artists' needs [...] Movement Research maintains an ongoing connection with the perspectives of artists in its community.¹¹⁴

¹¹⁴ “A *Movement Research* se dedica a criar e implementar programas que nutrem e instigam a experimentação. [...] esforça-se para refletir a diversidade econômica, política e cultural de sua comunidade, incluindo igualmente os artistas e o público. [...] encoraja e facilita a experimentação e o desenvolvimento de trabalhos cênicos baseados em movimento. [...] realiza seu legado através de um leque de programas, que anualmente atendem aproximadamente 14.500 participantes, incluindo artistas, estudantes e público em geral.

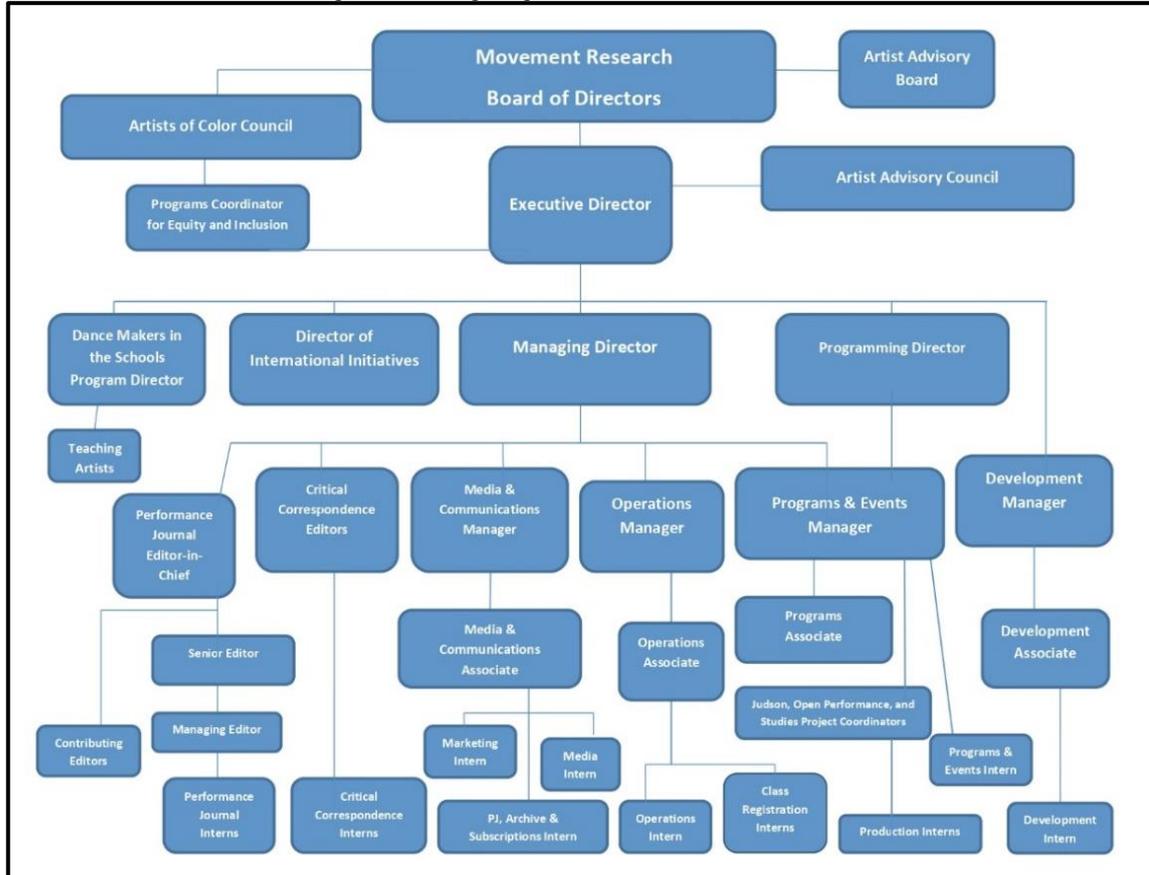
Contudo, nessa perspectiva sistêmica organizacional flexível da *Movement Research* – como um laboratório de investigação e experimentação artística –, imbuída de intenções para se obter determinados objetivos mediante o trabalho, motivações e comunicações entre seus membros (DIAS, 2012), de forma horizontal, não significa que, a organização não tenha uma estrutura interna definida, apesar de existir uma busca por relações mais democráticas e flexíveis. Como pode ser observado no organograma da instituição (Figura 14):

Movement Board of Directors [Corpo de Diretores da *Movement Research*]; *Artists of Color Council* [Conselho de Artistas de Cor/Raça]; *Executive Director* [Diretor Executivo]; *Artist Advisory Board* [Conselho Consultivo de Artistas]; *Programs Coordinator for Equity and Inclusion* [Coordenador de Programas para Igualdade e Inclusão]; *Dance Makers in the Schools Program Director* [Diretor do Programa de Fazedores de Dança nas Escolas]; *Director of International Initiatives* [Diretor de Iniciativas Internacionais]; *Managing Director* [Diretor Administrativo]; *Programming Director* [Diretor de Programação]; *Teaching Artist* [Artista Docente]; *Performance Journal Editor-in-Chief* [Editor-Chefe do *Performance Journal*]; *Critical Correspondence Editors* [Editores do *Critical Correspondence*]; *Media & Communications Manager* [Gerente de Mídia & Comunicações]; *Operations Manager* [Gerente de Operações]; *Programs & Events Manager* [Gerente de Eventos e Programas]; *Development Manager* [Gerente de Desenvolvimento]; *Senior Editor* [Editor Sênior]; *Media & Communications Associate* [Associado de Mídia & Comunicações]; *Operations Associate* [Associado de Operações]; *Programs Associate* [Associado de Programas]; *Development Associate* [Associado de Desenvolvimento]; *Contributing Editors* [Editores Colaboradores]; *Managing Editor* [Editor Administrativo]; *Media Intern* [Estagiário de Mídia]; *Judson, Open Performance, and Studies Project Coordinators* [Coordenadores do Projeto de Estudos, Performance Aberta e Judson]; *Programs & Events Intern* [Estagiário de Eventos e Programas]; *Performance Journal Intern* [Estagiário do *Performance Journal*]; *Critical Correspondence Interns* [Estagiários do *Critical Correspondence*]; *PJ, Archive & Subscription Intern* [Estagiário de Arquivo e Assinaturas do *Performance Journal*]; *Operation Interns* [Estagiários de

Continuamente aulas e workshops são ministrados por artistas educadores e inovadores; residências de criação são oferecidas para coreógrafos e artistas com foco em movimento e corporalidade; festivais semianuais reúnem figuras importantes da área; e publicações, fóruns e eventos públicos fornecem aos artistas vastas discussões sobre diversos assuntos. [...] programas são oferecidos com uma infraestrutura que se adapta às necessidades dos artistas. [...] A *Movement Research* mantém uma contínua conexão com as perspectivas dos artistas em sua comunidade” (tradução nossa). Disponível em: <https://s3-us-west-2.amazonaws.com/movementresearch/about/FY16-Annual-Report-FINAL.pdf?mtime=20180108164755>. Acesso em: 03 ago. 2020.

Operação]; *Class Registration Interns* [Estagiários de Registro de Aulas]; *Production Interns* [Estagiários de Produção]; *Development Intern* [Estagiário de Desenvolvimento].¹¹⁵

Figura 14 – Organograma da *Movement Research*



Fonte: *Movement Research*¹¹⁶

Em 2020, a estrutura da Organização (Figura 15) está assim composta: *Board of Directors* (Corpo de Diretores); *Artist Advisory Council* (Conselho Consultivo de Artistas); *Advisory Board* (Conselho Consultivo):

¹¹⁵ Disponível em: <https://s3-us-west-2.amazonaws.com/movementresearch/about/MR-Organizational-Chart-UPDATED-as-of-Jan-2018.pdf?mtime=20180108164759>. Acesso em: 09 jul. 2019.

¹¹⁶ Disponível em: <https://s3-us-west-2.amazonaws.com/movementresearch/about/MR-Organizational-Chart-UPDATED-as-of-Jan-2018.pdf?mtime=20180108164759>. Acesso em: 09 jul. 2019.

Figura 15 – Estrutura da Organização *Movement Research* em 2020

Board of Directors	Artist Advisory Council	Advisory Board
Ishmael Houston-Jones <i>Chair</i>	Laurie Berg	Wendell Beavers
Kay Takeda <i>Vice Chair</i>	Walter Dundervill	David Dorfman
Edisa Weeks <i>Secretary</i>	Marjani Forté-Saunders	Simone Forti
Stephen Facey <i>Treasurer</i>	Melanie Maar	Cynthia Hedstrom
Barbara Bryan <i>Executive Director</i>	Jennifer Miller	Bill T. Jones
Kevin Beasley	Joe Levasseur	Daniel Lepkoff
Yanira Castro	Mariangela Lopez	Mary Overlie
Adrienne Edwards	Jill Sigman	Steve Paxton
Boo Froebel	Kathy Westwater	Yvonne Rainer
André Lepecki		Jim Staley
Sarah Michelson		

Fonte: Acervo do autor, cortesia da *Movement Research*

Há nesse organograma da *Movement Research* – rede de interações e comunicações entre seus artistas membros, com suas funções específicas –, a princípio, uma forma que pode parecer simplesmente hierárquica. Como se no topo da figura estivessem os dominadores, e na base, os subordinados: relações rígidas entre dominadores/dominados, como num piramidal hierarquizado. Contudo, não podemos reduzir o sentido de hierarquia à relação dicotômica dominação/autoridade e dominação/subordinação, que resulta das competições/concorrências/antagonismos pela obtenção de espaço e de poder, muito peculiar nas organizações rígidas. Mas a leitura de um organograma como algo hierárquico, à primeira vista, seria uma leitura reducionista, pois essa ideia de hierarquia não deve ser discutida como algo pronto e simplório, mas exploratório e complexo (MORIN, 2011):

Neste sentido, [...] a organização hierarquizada não é unicamente a subordinação do baixo ao alto, do especializado ao não especializado, da execução ao comando, mas também um desenvolvimento e um florescimento de emergências de baixo, em cima, de nível em nível. [...] Não é unicamente a subjugação dos seres, é também a produção de seres e de subjetividades cada vez mais ricas, como a constituição dos organismos policelulares revela [...] embora exista subjugação do baixo pelo alto, do micro pelo macro [...] antagonismo [...] entre as duas ordens de subjetividade, o da célula e o do indivíduo policelular, há dupla dependência existencial [...] a hierarquia [...] contribui, à sua maneira, para garantir a unidade recorrente do unotodo. [...] A hierarquia só se torna operacionalmente rica (complexa) se houver flexibilidade e jogo entre os níveis, autonomia dos sujeitados, possibilidade de decisões da base. [...] Em suma, é preciso que haja, na organização hierárquica, um componente anárquico. [...] não é a não organização, é a organização que se efetua a partir das associações-interações sinérgicas entre seres [...] sem que, para tal, haja a

necessidade de comando ou controle emanando dum nível superior. [...] a anarquia que é primeira organização viva [...] é que produz vida. [...] Um organismo autoproduz-se de modo anárquico organizando-se de modo hierárquico (MORIN, 2011, p. 350-353).

E é assim que o organograma da Organização *Movement Research* vislumbra ser analisado, como um sistema interacional onde não há um “líder”, “patrão”, “chefe”, mas pares que contribuem com suas experiências, e em que, por exemplo, os artistas estagiários de registro de aulas (*class registration interns*, situados na base do organograma da Organização, estão nessa função para participar de aulas e *workshops* gratuitos) não são sujeitos subalternos em relação a um artista membro do Corpo de Diretores (*Board of Directors*, localizado no alto do organograma). Pois, todos os artistas certamente têm uma importância, em que se valorizam suas trajetórias, suas habilidades e seus conhecimentos. Mas é relevante refletir que, em geral, certas organizações e instituições se propõem a relações de horizontalidade entre seus membros, porém, na prática, quando se visualizam seus organogramas no papel, ainda há uma relação vertical, como por exemplo: 1 – Presidente; 2 – Vice-Presidente; isto é, organogramas hierarquizantes.

Dessa forma, não se deve reduzir o conceito de hierarquia a algo dicotômico: dominação/autoridade, pelo fato de que toda organização viva comporta dominação por um lado, integração por outro, assim oscilando entre essas polarizações: a organização hierárquica precisa de organização não hierárquica. Todavia, somente se tem hierarquia operacionalmente rica se há relações flexíveis entre os sujeitos, em que os membros que estão na base têm possibilidade de decidir.

Em síntese, em toda organização hierárquica há que se ter um componente anárquico – não no sentido da não existência de organização, mas organização que resulta a partir das interações complexas entre seus membros, sem que seja necessário um comando que provém de um nível superior; ou seja, é necessária uma concepção viva, ou melhor, complexa, da hierarquia (MORIN, 2011).

Mas, como toda iniciativa organizacional, as inter-relações são complexas e os conflitos são inerentes. Segundo a artista Patricia Hoffbauer¹¹⁷, que fez parte do corpo de diretores da Organização nos anos 1990, em entrevista ao autor deste trabalho,

¹¹⁷ Artista educadora brasileira, vive há mais de vinte anos em Nova Iorque. É professora na Universidade de Nova Iorque/Escola Tisch de Artes. Tem apresentando suas performances em Nova Iorque, no *La Mama*, *Dixon Place*, *Judson Church*, *The Kitchen*, *The Yard*, *92nd Street Y*, *Danspace Project's Platform Series* etc. É membro fundadora, junto a Yvonne Rainer, da companhia *The Raindears*, que já realizou apresentações em festivais nos EUA (Museu de Arte Moderna/MoMA), Europa (Louvre, Paris) e América do Sul. Disponível em: <https://tisch.nyu.edu/about/directory/openarts/653687579>. Acesso em: 12 jul. 2019.

É complicado. Mas é uma organização que representa os membros. Se eles acham, em geral, de uma forma a organização tenta representar isso. Na época, George [Emilio Sanchez]¹¹⁸ e eu batalhamos muito por uma diversificação de artistas, e hoje em dia *artists of color and queer artists* estão direcionando a organização. Mas isso levou 20 anos... Mas as coisas mudam... mesmo que não seja naquele momento. (HOFFBAUER, 2019)

No corpo de diretores há artistas, produtores, curadores e no de conselheiros, atualmente, nomes como Wendell Beavers (cofundador da *Movement Research* e criador da *Developmental Technique*TM), Simone Forti (membro fundadora do movimento artístico *Judson Dance Theater*), Daniel Lepkoff (cofundador da *Movement Research*), Mary Overlie (cofundadora da Organização e criadora do método de improvisação cênica *Viewpoints*), Steve Paxton (membro fundador do movimento artístico *Judson Dance Theater* e criador da prática corporal *Contact Improvisation*) e Yvonne Rainer (membro fundadora do movimento artístico *Judson Dance Theater*), entre outros.

Portanto, desde sua origem, em 1978, a Organização *Movement Research*, com seu modo de atuar de forma coletiva e estruturalmente flexível e modos de produção de conhecimentos além dos dominantes e canônicos, apresenta-nos possibilidades alternativas: de formação e educação dos artistas, além da formação e educação tradicional e convencional instituídas nos ambientes oficiais, como escolas e universidades; e de existência do fazer artístico não refém do modo capitalista de produção, da lógica da indústria cultural e do mercado das artes e do capitalismo financeiro. Um *organon* laboratório artístico, vivo, pulsante e fervilhante de propostas, práticas e saberes desenvolvidos comunitariamente por artistas, uno-todo – pois, solitariamente, numa cidade como Nova Iorque, seria mais difícil para o artista autônomo arriscar e vislumbrar a realização de seus processos, investigações e experimentações artísticas autorais.

3.2 ORIGEM: 1978 – *SCHOOL FOR MOVEMENT & CONSTRUCTION* (ESCOLA PARA MOVIMENTO E CONSTRUÇÃO)

A *Movement Research* teve sua origem na atmosfera e no contexto histórico, econômico, social, político e cultural da década de 1970, o que mais tarde será discutido, mas

O autor deste estudo colaborou com Hoffbauer nos espetáculos *Noche de La Mescla* (1999) e *Over My Dead Body* (2001).

¹¹⁸ George Emilio Sanchez foi membro do Corpo de Diretores na *Movement Research* nos anos 1990. É um renomado escritor norte-americano, artista da performance e ativista social. É ainda professor de Performance e Educação de Artes no *College of Staten Island/City University of New York*, sendo presidente do Departamento de Artes Performativas e Criativas da instituição. Disponível em: <https://www.georgeemiliosanchez.com/about>. Acesso em: 12 jul. 2019.

trazendo para si os resquícios e estímulos da década anterior, principalmente com as influências do movimento artístico *Judson Dance Theater* (1962-1964) e o desejo de ir contra a lógica do neoliberalismo, que veio à tona nos anos 1970 e que promovia e estimulava ações empreendedoras individuais, em detrimento das iniciativas em favor de uma coletividade – “[...] *collective structure, and also convey a sense of the shared adventures of its creation*”¹¹⁹ (MARCUS, 1998, p. 324). E a Organização nasceu a partir da necessidade coletiva de jovens artistas que, naquela década, transitavam e atuavam na cena artística de Downtown New York: Beth Goren¹²⁰, Mary Overlie¹²¹, Daniel Lepkoff¹²², Wendell Beavers¹²³, Richard Kerry, Christie Svane¹²⁴ e Cynthia Hedstrom¹²⁵.

Segundo Beavers (2019), em entrevista ao autor deste texto:

Originally the name of the Movement Research Organization was The School for Movement Research & Construction. I think we had different reasons for choosing that name. We were interested in research and also in the process. [...] My interest was school. It wasn't exactly a school, but it was important for us to call it a school. [...] Like the New School for Social Research in New York. I even called it by my interest in the New School. Because it was a school of social research based on critical theory and radical economics. I actually went to New York to study economics there. But I ended up going to dance. It was a game with New School For

¹¹⁹ “[...] estrutura coletiva, e também transmitir um sentido das aventuras compartilhadas de sua criação” (tradução nossa).

¹²⁰ Educadora certificada de *Body-Mind Centering* desde 1982, membro fundadora da *Body-Mind Centering Association* e fundadora e diretora do *Hands-on Elders*. Beth tem apresentado seus trabalhos e dado aulas nos Estados Unidos, Canadá, Europa. Disponível em: <http://www.bethgoren.com>. Acesso em: 20 jul. 2019.

¹²¹ Criou a Teoria e Prática do *Six Viewpoints*, que mudou a filosofia no mundo do teatro e da performance. Concebeu a *Movement Research* e fundou o *Danspace Project*, uma organização de dança em Nova Iorque. Como professora na Universidade de Nova Iorque, estabeleceu o *Experimental Theatre Wing* na Escola Tisch de Artes. Mary é uma coreógrafa e performer com reputação internacional no campo da dança experimental. Após 39 anos dedicados ao ensino de artes, ela se aposentou pelo Departamento de Drama da Universidade de Nova Iorque. Disponível em: <https://sixviewpoints.com/maryoverlie>. Acesso em: 22 jul. 2019.

¹²² Nos anos 1970 e 1980, foi uma figura central no desenvolvimento da *Release Technique*, com Mary Fulkerson, e da *Contact Improvisation*, com Steve Paxton. Nesse período, e até hoje, ele viajou extensivamente para ensinar, apresentar e expor estas novas abordagens corporais ao redor do mundo. Nos anos 1980, em Nova Iorque, foi performer nos trabalhos de Trisha Brown, Mary Overlie e Nancy Topf. Colabora com Lisa Nelson, Steve Paxton, Simone Forti e outros. Disponível em: <https://www.daniellepkoff.com/biographies/daniel>. Acesso em: 20 jul. 2019.

¹²³ Fundou, na Universidade de Naropa, no Colorado (EUA), o Mestrado em Artes: Programa de Performance Contemporânea, em 2004. Foi um dos criadores e diretores do *The Experimental Theatre Wing* da Universidade de Nova Iorque, onde ensinou de 1979 a 2003, e atuou no desenvolvimento da Prática do *Viewpoints*, em colaboração com Mary Overlie. Disponível em: <https://movementresearch.org/people/wendell-beavers>. Acesso em: 21 jul. 2019.

¹²⁴ Colaborou com os coreógrafos Steve Paxton, Lisa Nelson, Daniel Lepkoff, Nancy Stark Smith, David Gordon, Stephen Petronio, Pauline de Groot, entre outros. Dá aulas em festivais e centros de dança na Europa e nos EUA. Foi do corpo docente da *The School for New Dance Development*, em Amsterdã, Holanda. Disponível em: <http://www.valleyartshare.com/profile/LesleyFarlowandChristieSvane>. Acesso em: 22 ago. 2020.

¹²⁵ Produtora da companhia de teatro experimental *The Wooster Group*. Hedstrom foi curadora de dança no *The Kitchen*, e diretora do *Danspace Project at St. Mark's Church*, dois espaços dedicados às artes cênicas contemporâneas em Nova Iorque, na cena alternativa. Nos anos 1970, dançou na Companhia Lucinda Childs Dance. Disponível em: <https://www.pewcenterarts.org/people/cynthia-hedstrom>. Acesso em: 21 jul. 2019.

Social Research/movement, research and construction. [...] Movement Research was because it was what we did: movement research.¹²⁶

Naquele momento, a necessidade desses artistas era ter um lugar onde pudessem se encontrar, apoiar um ao outro, praticar, investigar e experimentar movimento e estudos sobre a potência do corpo, certamente, como visto neste estudo, sob as influências da dança pós-moderna norte-americana dos anos 1960, com outras abordagens além dos conhecimentos e dos cânones dominantes da dança moderna e clássica, e dos modos de produção hegemônicos.

De acordo com Mary Overlie, sobre a origem da Organização:

[...] Movement Research [...] my memories of it are standing on Canal Street, outside of Renee Rockoff's loft [...], and I know that Danny (Lepkoff) was there [...]. So I just said, "We need to start an organization, and I thought that we could do it as a collective, and sort of make a central location for workshops to advertise themselves, and organize them so that people could come into the city and know where to go. Because it was getting harder to keep track of all the activity happening at that time people kept coming up to me and asking me where to study [...] We had the first meeting, and just started out from there. That was in 1975. [...] it was about gathering information together and providing some support for people giving workshops. But, also, the other idea behind it was somehow to represent the downtown work in a supportive manner. It's always been like that for Movement Research, there's always been this sense of sort of being able to keep it alive. When I left, (...) the next thing I wanted to do was to hire a Madison Avenue advertising team to try to sell postmodern dance like you sell Marlboro cigarettes (laughs). I wanted to do that very much. There's always been that spect to the organization of trying to bring attention to postmodern dance. Like a kind of real brass tacks support but also an attempt to look toward a future was of keeping the whole scene alive, and keeping the audience coming to see postmodern dance."¹²⁷ (MARCUS, 1998, p. 324).

¹²⁶ “Originalmente, o nome da Organização *Movement Research* era *The School for Movement Research & Construction*. Penso que tivemos diferentes razões para escolher esse nome. Nós estávamos interessados em pesquisa e também em processo. [...] Meu interesse era escola. Não era exatamente uma escola, mas era importante para nós chamarmos escola. [...] Como a *New School for Social Research*, em Nova Iorque. Eu mesmo chamei por esse nome pelo meu interesse na *New School*. Porque era uma escola de pesquisa social baseada em teoria crítica e economias radicais. Na verdade, eu fui pra Nova Iorque para estudar ali economia. Mas eu acabei indo para dança. Foi um jogo com *New School for Social Research/movement, research e construction*. [...] *Movement Research* foi porque era o que fazíamos: pesquisa de movimento” (tradução nossa).

¹²⁷ “[...] *Movement Research* [...] minhas memórias dela estão na *Canal Street* [Rua Canal, no bairro *Chinatown*, com população e comércio orientais], no lado de fora do *loft* do Renee Rockoff [...], e eu sei que Danny [Lepkoff, um dos fundadores] estava lá [...]. Então, eu apenas disse: ‘Precisamos iniciar uma organização, e pensei que poderíamos fazer isso como um coletivo e criar um centro para as oficinas serem divulgadas e organizá-las, para que as pessoas pudessem vir para a cidade e saber para onde ir. Porque estava ficando cada vez mais difícil acompanhar toda a atividade que acontecia naquela época, as pessoas ficavam vindo até mim e me perguntando onde estudar [...] A gente teve a primeira reunião e começamos daí. Isso foi em 1975. [...] tratava-se de reunir informações e dar algum apoio para as pessoas darem oficinas. Mas, também, a outra ideia por trás disso era de alguma forma representar o trabalho dos artistas da cena *Downtown*, de uma forma solidária. Sempre foi assim para a *Movement Research*, sempre houve esse sentido de meio que ser capaz de mantê-la viva. Quando eu saí, (...) a próxima coisa que eu quis fazer era contratar uma equipe de publicidade da *Madison Avenue* [como foi visto neste estudo, uma avenida na Nova Iorque Hegemônica] para tentar vender dança pós-moderna como você vende cigarros Marlboro (risos). Eu quis muito fazer isso. Sempre houve aquele aspecto da Organização de tentar chamar a atenção para a dança pós-moderna. Como uma espécie de suporte de tachas de metal, mas também uma tentativa de olhar para um futuro era manter toda a cena viva, e fazer com que o público viesse para ver a dança pós-moderna (tradução nossa).

Apesar do movimento Judson já ter acontecido nos anos 1960, nesse período de criação da *Movement Research*, nos anos 1970, as referências, para a maioria dos bailarinos, ainda continuavam a ser as companhias de dança moderna, como por exemplo *Martha Graham* (fundada em 1926), *Jose Limón* (fundada em 1946), *Paul Taylor* (fundada em 1959), *Alwin Nikolais* (fundada em 1948) e *Murray Louis* (1953); as de dança clássica, como *American Ballet Theatre* e o *New York City Ballet*; e os musicais da *Broadway*. Os corpos nesses lugares canônicos eram treinados por essas técnicas disseminadas e estabelecidas no mundo da dança dos anos 1970, não somente de Nova Iorque, como também de outros lugares fora dos Estados Unidos.

Qual bailarino e artista ao redor do mundo, das artes cênicas, na década de 1970, já não tinha ouvido falar dessas companhias de dança norte-americanas e dos musicais da *Broadway*, ou feito aulas de dança embaçadas nas técnicas desenvolvidas nesses ambientes hegemônicos, desse período? Aliás, muitos artistas brasileiros das artes cênicas nos anos 1970 tiveram acesso a essas abordagens técnicas, a exemplo de Célia Gouvêa, que relata, em entrevista ao autor desse estudo:

Como bolsista, pude estudar, no primeiro semestre de 1976, Técnica, Improvisação e Composição com a *Alwin Nikolais Dance Theatre*, na *Chimera Foundation*, situada no lado leste da Rua 18, que abrigava as companhias – a de Nikolais e a de Murray Louis, bem como o trabalho pedagógico de ambos. (GOUVÊA, 2019)

Nessa década, em 1978, esses sete artistas decidiram criar um lugar onde eles tivessem a oportunidade de investigar “outras pedagogias” – conceito desenvolvido por Arroyo que propõe que as narrativas da história dominante das teorias pedagógicas, ensinadas nos cursos de licenciatura e de pedagogia, sejam diferentes da lógica do pensamento oficial (ARROYO, 2012) – no ensino da dança, do movimento e da corporalidade cênica, e com isso possibilitar outras maneiras de mover e abordar o corpo, de construção de conhecimento e de processos criativos, além dos já investigados por essas companhias e técnicas canônicas de dança.

Como foi visto neste estudo, o impulso de criar a *Movement Research* se deu muito influenciado pelo momento histórico dos anos 1960/1970, como também pelo movimento *Judson Dance Theater*, que propôs outras potências de criação e de percepção sobre o corpo, o movimento e a cênica corporalidade. E assim como os jovens artistas da Judson, os jovens artistas criadores da Organização também refletiam e questionavam: o que era ensinar dança/movimento? O que era movimento? O que era dança? O que era coreografia? O que era presença performativa?

Além disso, devido à falta de oportunidades de apresentar seus trabalhos em espaços hegemônicos, propunham, assim como os artistas da Judson Church, a utilização de outros

espaços que não fossem a caixa preta do teatro tradicional, mas salas, vitrines, ruas, sótãos, igrejas, escolas e outros. Dessa maneira, trazendo para a discussão possibilidades interessantes e potentes sobre a prática artística realizada além do palco tradicional e do cubo branco das galerias de arte – e o fato de que as galerias permitiam que performances de dança ocorressem, na década de 1970, foi outro estímulo para a criação da Organização; mas, aos poucos, as galerias começaram a recusar que espetáculos de dança fossem realizados no cubo branco (MARCUS, 1998). Assim mesmo, o artista, num contexto não tão favorável, cria suas próprias estratégias e defesas de existência, sobrevivência e resistência; e ainda que os artistas não tenham oportunidades de apresentar trabalhos em espaços “nobres” de Nova Iorque ou de outro contexto, elaboram práticas inventivas de sobrevivência para manutenção e valorização de suas trajetórias e de suas poéticas cênicas corporais esteticamente rigorosas e imaginativas.

Esses artistas da Organização queriam mais praticar, explorar, discutir e investigar suas ideias e propostas artísticas sobre o corpo, e menos criar produtos para o mercado das artes, pois seus interesses eram mais no processo. Além disso, naquele momento original, a *Movement Research* ainda não havia se estabelecido no que depois viria a ser uma organização (ONG), visto que, na origem, o que se tinha era o desejo coletivo desses artistas de existir.

Nos anos 1970, criar e estabelecer espaços alternativos na Nova Iorque Alternativa era favorável por vários fatores. Entre eles estavam o financiamento para a manutenção desses espaços pelo *National Endowment For The Arts*, que fomentou uma categoria específica para “espaços alternativos”, mas com a condição de que se tornassem *non-profit* (ONG); e o apoio do *Creative Artist Public Service* (CAPS, pertencente ao *New York State Council on the Arts* – Conselho de Artes do Estado de Nova Iorque), que dava suporte a espaços alternativos e artistas individuais, entre 1970 e 1980. Além disso, nesse momento Nova Iorque passava, como toda a sociedade norte-americana, por uma situação econômica difícil – crise do óleo, quebra da bolsa de valores (*Wall Street*), aumento de juros e da inflação – assim, os custos dos aluguéis dos espaços para moradia e para as artes era oferecido a baixo custo. Por exemplo, no bairro *East Village* era possível encontrar um espaço para alugar por menos de oitenta dólares mensais (cerca de R\$ 460,00, em câmbio dos dias atuais). Nesses lugares alternativos, eram investigadas linguagens híbridas e experimentais (SCHIOCCHET, 2015). É importante mencionar que, atualmente, alugar um pequeno apartamento nesse entorno do *East Village* não sai por menos de US\$ 2.500¹²⁸ (mais de R\$ 14.300,00).

¹²⁸ Disponível em: <https://nycasas.com/portugues/bairros/apartamentos-para-alugar-em-east-village-nova-york.php>. Acesso em: 22 ago. 2020.

[...] in the 70s most artistic activities took place in SoHo, not in the East Village and Tribeca. Mary Overlie and I had a loft in Tribeca. They were abandoned buildings. So, I had space to work. In the building where Mary and I lived, singer and performer Laurie Anderson lived, who was married to singer Lou Reed [...]. We had space in this building where we could rehearse, dance and perform. The East Village didn't have that kind of space. We moved to the East Village when things got very expensive in SoHo. We lost our loft and moved to the East Village. So, I would say that East Village happened in the 1980s because PS122 was activated. When I came to New York in 1975, in those five years, 1975/1980, we started working together, but there was still no East Village, a few years later it came, in the 80's. But in the East Village we didn't live.¹²⁹ (BEAVERS, 2019)

Naquele momento em que se originou a Organização era muito mais fácil um artista alternativo sobreviver na Cidade de Nova Iorque e manter um espaço alternativo do que atualmente:

Economically New York in the 70s was very bad. But for us artists it was very good because we lived with little. New York at that time had a lot of crime. But it changed quickly. And people worked together: dance, theater, music, visual arts. The artists would see each other's work all the time. They studied each other's work. It was more of a community. The Kitchen space already existed. These producers already existed: The Kitchen, DanSpace, Dance Theater Workshop... 10 years before I came to New York was when the dance revolution happened (Judson Dance Theater). We were the generation after that, from Judson. We dance with these people. I danced with David Gordon and we danced with Trisha Brown (artist members of Judson). We were a new generation. Contact Improvisation, release technique, all of these experiments started in that period. I started to focus more on teaching. Mary Overlie and I started teaching at New York University in 1977 on the Experimental Theatre Wing program.¹³⁰ (BEAVERS, 2019)

Hoje o contexto artístico cultural é muito mais competitivo, e o custo de vida em Nova Iorque é um dos mais altos do mundo. Os artistas, para se manter e dar continuidade às suas atividades artísticas, exercem várias funções alternativas, como por exemplo as de modelo

¹²⁹ “[...] nos anos 1970, a maioria das atividades artísticas acontecia no *SoHo*, não no *East Village* nem em *Tribeca*. Eu e Mary Overlie tínhamos um *loft* em *Tribeca*. Eram edifícios abandonados. Então, havia espaço para trabalhar. No edifício onde eu e Mary vivíamos morava a cantora e performer Laurie Anderson, que foi casada com o cantor Lou Reed [...]. Tínhamos um espaço nesse prédio onde podíamos ensaiar, dançar e performar. No *East Village* não havia esse tipo de espaço. Nós mudamos para o *East Village* quando as coisas ficaram muito caras no *SoHo*. Nós perdemos nosso *loft* e mudamos para o *East Village*. Então, eu diria que o *East Village* aconteceu nos anos 1980 porque o *PS122* foi ativado. Quando eu vim para Nova Iorque em 1975, nesses cinco anos, entre 1975 e 1980, nós começamos a trabalhar juntos, mas ainda não havia o *East Village*, alguns anos depois é que veio, nos anos 1980. Mas no *East Village* nós não vivíamos” (tradução nossa).

¹³⁰ “Economicamente, Nova Iorque nos anos 1970 era muito ruim. Mas para nós, artistas, era muito bom porque vivíamos com pouco. Nova Iorque naquele tempo tinha muito crime. Mas isso mudou rapidamente. E as pessoas trabalhavam juntas: dança, teatro, música, artes visuais. Os artistas iam ver o trabalho do outro todo tempo. Estudavam o trabalho do outro. Era mais uma comunidade. O espaço *The Kitchen* já existia. Esses produtores já existiam: *The Kitchen*, *Danspace*, *Dance Theater Workshop*. Dez anos antes de eu vir para Nova Iorque, foi quando a revolução da dança aconteceu (*Judson Dance Theater*). Nós fomos a geração depois dessa, da Judson. Nós dançamos com essa gente. Eu dancei com David Gordon e dançamos com Trisha Brown (artistas membros da Judson). Nós éramos uma nova geração. *Contact Improvisation*, *Release Technique*, todos esses experimentos iniciaram nesse período. Eu comecei a focar mais em ensinar. Mary Overlie e eu começamos a dar aulas na Universidade de Nova Iorque em 1977, no programa *Experimental Theatre Wing*” (tradução nossa).

vivo para centros de artes e cursos de artes visuais de universidades ou de garçom em bares e restaurantes. Em texto no *Movement Research Performance Journal*, Daniel Lepkoff relata:

Surviving economically is harder today than it was in the 70s and early 80s. The scene [...] is very competitive. Good job opportunities are rare. Despair leads the artist to conform. In today's climate, it is not difficult to be seduced by the opinion of producers, curators and critics. Dance work may end up having a stronger relationship with the market than with the body/artist's vision. It is now unacceptable to make a performance that is not a "success". Anyway, how can anyone measure success? This is an important issue. [...] Nobody is learning how to fail these days, and without failure nothing new can be risked. Movement Research has always faced an immense challenge: mediating between the promise of the artist's capricious genius versus the demands of the market. I believe that the spirit of adventure [...] and space for intelligence that was part of the origin of Movement Research, will sustain the Organization for years to come.¹³¹ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1997/1998, p. 3)

Essa síntese que Lepkoff nos apresenta (economia, competitividade, trabalho, arte/conformismo, relação artista/produtor/curador/crítico/mercado, sucesso/fracasso, “novo”, aventura e inteligência), como algo que necessita de reflexão e possui um senso crítico sobre a mercantilização da arte e da obrigação do sucesso imposto pelo mercado, conecta-nos com a filosofia e os conceitos implícitos na origem da Organização e de suas ações, atividades e, acima de tudo, nas propostas de elaboração de conhecimentos e saberes desenvolvidos lá, num formato de laboratório artístico, de forma coletiva. Composta por jovens artistas interessados em investigar e experimentar novos modos de mover o corpo e de criação, num ambiente não institucionalizado.

A Organização foi concebida com o nome de *The School for Movement Research & Construction*, pois esses artistas desejavam que a Organização rompesse com a ideia de que escola de artes do corpo era somente o modelo da escola tradicional, com suas grades curriculares específicas e realizações de objetivos e metas. Ao contrário disso, o coletivo concebeu a “escola” como um lugar laboratório de experimentação e investigação do e sobre o corpo e o movimento.

Segundo o registro na linha do tempo do 30º aniversário da Organização *Movement Research* (2008, p. 1), em

¹³¹ “Sobreviver economicamente é mais duro hoje do que era nos anos 1970 e início dos anos 1980. A cena [...] é muito competitiva. As boas oportunidades de trabalho são raras. O desespero leva o artista à conformidade. No clima de hoje não é difícil ser seduzido pela opinião dos produtores, dos curadores e dos críticos. O trabalho de dança pode terminar tendo uma relação mais forte com o mercado que com a visão do corpo/artista. Agora é inaceitável fazer uma performance que não seja um ‘sucesso’. De qualquer maneira, como alguém pode medir sucesso? Esta é uma questão importante. [...] Ninguém está aprendendo como fracassar nestes dias, e sem fracasso nada novo pode ser arriscado. A *Movement Research* tem sempre encarado um imenso desafio: mediar entre a promessa do gênio caprichoso do artista versus as demandas do mercado. Eu acredito que o espírito de aventura [...] e o espaço para inteligência que fez parte da origem da *Movement Research* sustentarão a Organização nos próximos anos (tradução nossa).

1978: The School for Movement Research & Construction is founded [...] is essentially a service organization for 20 artists. It originates during a time when a number of artist-founded organizations are springing up in the U.S. Initially, it provides its founders with informal environments for dialogue & dancing together, & it evolves into a structure that supports workshops in experimental movement investigations. First performance in April 1979 features Trisha Brown, David Gordon, Valda Setterfield & Douglas Dunn. The press calls it the concert of the decade. [...] 1980: Movement Research, Inc. incorporates as a non-profit organization. First Board of Directors: co-founders Wendell Beavers, Beth Goren, Richard Kerry, Daniel Lepkoff, Terence O'Reilly, Mary Overlie, Christina Svane & Board President Cynthia Hedstrom (all artist board).¹³²

Desse modo, origina-se a *Movement Research*, muito influenciada pelos procedimentos, iniciativas e práticas artísticas e gestão dos artistas dos anos 1960, principalmente do movimento *Judson Dance Theater*, que veremos a seguir.

3.2.1 *Judson Dance Theater* (1962-1964): influência

*Movement Research started its existence by looking at Judson*¹³³
Steve Paxton

A organização *Movement Research* conecta sua identidade artística e origem, em muitos aspectos estéticos e filosóficos, com os modos de atuar e de criar provindos do movimento artístico *Judson Dance Theater* (1962-1964, Nova Iorque), especialmente no que tange à criação como um processo aberto, e não como produto finalizado, pois o que importa é a experiência do vivido, tanto durante o processo criativo quanto ao apresentar ao público. Este movimento tem fortes influências na Organização, como diz Wendell Beavers (2019), em entrevista ao autor desse estudo:

I always say that Movement Research would never exist without Judson. The work they did with John Cage, and these things, and their own work, opened up a field for dance and movement. It was about individuals, expression and you could make art in many ways. And that's really how Movement Research started. I taught classes, but I didn't know anything. But was influenced by classes, like Robert Dunn's classes. You know? He taught people at Judson Dance Theater, with Cage. We

¹³² “1978: A *School for Movement Research & Construction* é fundada [...] é essencialmente uma organização de serviços para 20 artistas. Originou-se durante um período em que várias organizações, criadas por artistas, surgiram nos EUA. Inicialmente, ofereceu a seus fundadores ambientes informais para diálogo e para dançar juntos, e evoluiu para uma estrutura que apoia oficinas em investigações de movimentos experimentais. [...] A primeira apresentação, em abril de 1979, trouxe Trisha Brown, David Gordon, Valda Setterfield e Douglas Dunn. A imprensa chama de apresentação da década. [...] Em 1980, a *Movement Research, Inc.* é incorporada como uma organização sem fins lucrativos. O Primeiro Conselho de Administração foi: cofundadores Wendell Beavers, Beth Goren, Richard Kerry, Daniel Lepkoff, Terence O'Reilly, Mary Overlie, Christina Svane e a presidente do Conselho, Cynthia Hedstrom (todos membros do conselho)” (tradução nossa). Disponível em: <https://s3-us-west-2.amazonaws.com/movementresearch/about/Movement-Research-30th-Anniversary-Timeline-History.pdf?mtime=20180108164753>. Acesso em: 25 jul. 2019.

¹³³ “A *Movement Research* começou sua existência olhando para a Judson” (tradução nossa).

brought Bob back to teach Movement Research. His classes were about how to make systems and structures. Those were the influences.¹³⁴

De acordo com Sally Banes (1995, p. 40), no livro *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, o movimento tem como características essenciais

[...] the democratic spirit of the enterprise; a joyous defiance of rules – both choreographic and social; a refusal to capitulate to the requirements of “communication” and “meaning” [...] what constitutes the basic materials and traditions of dance.¹³⁵

É importante pontuar que vários artistas pertencentes ao movimento Judson não tinham formação propriamente em dança, mas em outras linguagens artísticas, com isso rompendo com as convenções canônicas da dança clássica e moderna, de que só pode ser bailarino e coreógrafo quem possuir um treinamento específico nesta linguagem. Também Beavers, em fala anterior, revela essa ruptura na tradição ao mencionar que não tinha formação estrita em dança; não obstante, o artista ministrava aulas de movimento na *Movement Research* e inventava, de forma empírica e intuitiva, a sua metodologia. É um dado interessante a ser observado pois, dessa forma, Beavers cria seu próprio método de pesquisa, com uma cosmopercepção, intuição, autonomia, inventividade e ousadia na construção de conhecimentos e nas práticas propostas por ele e por outros artistas na origem da Organização, que foi muito influenciada pelo espírito democrático e pela ousadia do Judson.

Assim, é relevante valorizar a pesquisa empírica, pois ela oferece uma materialidade às argumentações, mesmo que seja escasso o embasamento dos fatos. Isto não significa que o artista pesquisador deva rejeitar uma pesquisa com bases quantitativas, ao contrário, pois cada análise, se utilizada criticamente, é bem-vinda; o ideal é saber integrar as duas análises, a qualitativa e a quantitativa, pois integrá-las permite que o pesquisador realize uma junção de suas conclusões de maneira a confiar que seus dados não são produto de um proceder específico ou de algo particular. Essa interdependência, entre aspectos quantitativos e a vivência real do cotidiano e a prática e o fazer, tem que ser estimulada durante o percurso de qualquer pesquisa. Pois o que é relevante é o pesquisador ser criativo e flexível para explorar todas as possibilidades de caminhos, e não consolidar a ideia positivista de que os dados

¹³⁴ “Eu sempre digo que a *Movement Research* nunca existiria sem a Judson. O trabalho que eles fizeram com John Cage, e essas coisas, e seus próprios trabalhos, abriram um campo para a dança e para o movimento. Era sobre indivíduos, expressão, e você poderia fazer arte de muitas maneiras. E foi realmente assim que *Movement Research* começou. Eu ensinava aulas, mas eu não sabia de nada. Mas era influenciado por aulas, como as aulas do *Robert Dunn*. Você conhece? Ele ensinava para as pessoas da *Judson Dance Theater*, com Cage. Nós trouxemos Bob de volta para dar aulas no *Movement Research*. Suas aulas eram em torno de como fazer sistemas e estruturas. Essas foram as influências” (tradução nossa).

¹³⁵ “[...]o espírito democrático da iniciativa; um alegre desafio às regras – tanto coreográficas quanto sociais; uma recusa em ser refém aos requisitos de ‘comunicação’ e ‘significado’ [...] o que constitui os materiais e tradições básicas da dança” (tradução nossa).

qualitativos podem comprometer a objetividade, a neutralidade e o rigor científico (GOLDENBERG, 2011).

No caso de Wendell Beavers, o que ele e seus colegas artistas fundadores da *Movement Research* buscavam eram novos modos de análise e pesquisa do corpo performativo e somático, do movimento, da dança e da criação, através de uma cosmo percepção e da intuição, da prática, da experimentação, do risco, da investigação e do fazer contínuo: um laboratório artístico, assim como foi o *Judson Dance Theater*.

Segundo Banes (1995, p. xi),

In the summer of 1962 a group of young choreographers decided to present an exhibition of works that they had developed in Robert Dunn's choreography classes, taught from 1960 to 1962 at the Mercee Cunningham Studio, located in the Living Theater building. These choreographers were not all trained dancers; its members included visual artists and musicians.¹³⁶

Contudo, alguns de seus componentes tinham uma formação sólida em dança, como, por exemplo, Steven Paxton, que

[...] started dancing in elementary school. [...] he was trained in Graham's Technique. [...] Trisha Brown, graduated in modern dance at Mills University, where she learned composition of "traditional" modern dance. [...] Yvonne Rainer [...] moved to New York in 1956 to study theater [...] she took dance lessons at Martha Graham School [...] studied ballet [...] Cunningham Technique classes.¹³⁷ (BANES, 1995, p. 9-19)

O movimento eclodiu na Cidade de Nova Iorque, de 1962 a 1964, na *Judson Memorial Church* (Igreja de Judson), localizada em *Washington Square Park*, no bairro de *Greenwich Village*, em *Downtown Manhattan*. Nessa igreja protestante há programas dedicados à justiça social, que incluem, por exemplo, LGBTQI+, racial, imigração, ecologia, artes, e movimentos sociais. E, nos anos 1960, foi um lugar vital para as artes, que, além de realizar seus cultos religiosos, promovia e promove até hoje, reuniões de comunidades, ativismo político, *happenings*, exposições de filmes e atividades artísticas, nas quais a comunidade nova-iorquina e de artistas se encontram.

Assim como a criação da *Movement Research* foi realizada por um pequeno grupo de sete jovens artistas, as aulas de composição coreográfica mediadas pelo músico Robert Dunn

¹³⁶ “No verão de 1962, um grupo de coreógrafos jovens decidiram apresentar uma mostra de trabalhos que desenvolveram nas aulas de coreografia de Robert Dunn, apresentadas de 1960 a 1962 no Merce Cunningham Studio, localizado no prédio do *Living Theater*. Estes coreógrafos não eram todos bailarinos de formação; seus membros incluíam artistas visuais e músicos” (tradução nossa).

¹³⁷ “[...] começou a dançar no ensino fundamental. [...] ele foi treinado na Técnica de Graham. [...] Trisha Brown, formada em dança moderna na Universidade de Mills, onde aprendeu composição da dança moderna ‘tradicional’. [...] Yvonne Rainer [...] mudou-se para Nova Iorque em 1956 para estudar teatro [...] fez aulas de dança na *Martha Graham School* [...] estudou balé [...] aulas de técnica de Cunningham” (tradução nossa).

também começaram, em 1960, com poucos artistas em início de carreira: Paul Berenson, Simone Forti, Marnie Mahaffey, Steve Paxton e Yvonne Rainer. Grupo que depois veio a ser o movimento *Judson Dance Theater*, com a primeira apresentação pública na *Judson Church*:

A Concert of Dance #1 was open to the public free of charge. It lasted for several hours, with twenty-three dances on the program by fourteen choreographers. [...] Judson Dance Theater radically questioned dance aesthetics [...]. They rejected the codification of both ballet and modern dance.¹³⁸ (BANES, 1995, p. xi)

Sobre o estilo de ensinar de Dunn, Paxton (membro do Corpo de Conselheiro da *Movement Research* e artista mestre de *workshops* na Organização) diz que

Dunn [...] taught us ideas almost by forgetting us, by mentioning things, but tending to make us disappear at the same time, and leaving with a smile. It was like Zen, because how can you teach something that is constantly changing? What do you teach? He taught us shapes – Cage shapes, Satie shapes, basically musical ideas [...] when you listen to a piece of music, you hear its intervals, sections and structures. You are not involved with personality [...]. So, Dunn offered us this.¹³⁹ (BANES, 1995, p. 10)

Simone Forti, que foi artista do Corpo de Conselheiros da *Movement Research* e artista-mestra de *workshops* na Organização, comenta que

Bob Dunn asked us to be very specific about our parameters and to invent others. One of Dunn's first tasks, according to Forti, "was to do a dance combining body parts, duration, parts of the room and left or right direction in space. [...] You could end, for example, with eyes, hand, neck; left right; here there. [...] And you could use these results as instructions, like a score to do a dance."¹⁴⁰ (BANES, 1995, p. 11)

Outro dado importante, que tem relação com a fala de Beavers, quando o artista diz que não tinha formação em dança, é que o *Judson Dance Theater* se originou a partir das aulas de composição coreográfica dadas não por um bailarino ou coreógrafo, mas pelo músico Robert Dunn. Cage foi quem perguntou a Dunn se este não gostaria de dar aulas de coreografia.

Dunn was not a dancer or choreographer. He was a musician/pianist who took dance lessons at the dance studio of Cunningham and other dance studios in New York. Dunn thinks Cage asked him to teach choreography because Dunn had a knowledge of contemporary dance and other art forms, and because Cunningham had no inclination to teach composition. [...] He studied theory and musical composition at

¹³⁸ “Um Programa de Dança #1 foi aberto ao público gratuitamente. Durou várias horas, com vinte e três danças no programa de quatorze coreógrafos. [...] O *Judson Dance Theater* questionou radicalmente a estética da dança [...]. Eles rejeitaram a codificação do balé e da dança moderna” (tradução nossa).

¹³⁹ “Dunn [...] nos ensinou ideias quase que esquecendo de nós, mencionando as coisas, mas tendendo a fazer desaparecer ao mesmo tempo, e indo embora com um sorriso. Era como Zen, porque, como você pode ensinar alguma coisa que está em constante estado de mutação? O que você ensina? Ele nos ensinou formas – formas de Cage, formas de Satie, basicamente ideias musicais [...] quando você escuta uma peça de música, você escuta seus intervalos, suas seções e suas estruturas. Você não está envolvido com personalidade [...]. Então, Dunn nos ofereceu isso” (tradução nossa).

¹⁴⁰ “Bob Dunn nos pediu para sermos muito específicos sobre nossos parâmetros e inventar outros. Uma das primeiras tarefas de Dunn, de acordo com Forti, ‘era fazer uma dança combinando partes do corpo, duração, partes da sala e direção esquerda ou direita no espaço. [...] você pode terminar, por exemplo, com olhos, mão, pescoço; esquerda direita; aqui lá. [...] E você pode usar esses resultados como instruções, como uma partitura para fazer uma dança’” (tradução nossa).

the Conservatory of New England, where he received his bachelor's degree in music. [...] He worked in opera as a vocal repertoire instructor [...]. [...] From 1955 to 1958 he studied dance at the Boston Conservatory of Music [...]. [...] In 1958, [...] he moved to New York, where he worked for Martha Graham and Merce Cunningham as a pianist for rehearsals, classes and performances.¹⁴¹ (BANES, 1995, p. 2-3).

Nas aulas de composição coreográfica de Dunn, os jovens artistas Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Laura Dean, Deborah Hay, Simone Forti, Ruth Emerson, Fred Herko, Elizabeth Keen, Judith Dunn, Sally Gross, Elaine Summers, entre outros, tinham a liberdade de experimentar e de investigar todas as possibilidades de criação cênica e de movimento. Além disso, podiam interagir com artistas de outras linguagens, caso dos artistas visuais Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann, Alex Hay, Robert Morris e Jasper Johns; dos músicos John Cage, Philip Corner, John Herbert McDowell, Malcolm Goldstein, James Tenney; do cineasta Gene Friedman, entre outros.

Sobre as aulas que mediava, Dunn diz:

My attitude, generally, in teaching, was influenced somewhat by different sources. I was impressed by what I came to know about Bauhaus education in the arts, particularly from Moholy-Nagy's writings, with an emphasis on the nature of materials and basic structural elements. The association with Cage to constantly emphasize the extension of the boundaries of perception and contexts. From Heidegger, Sartre, Buddhism and Taoism, in some personal magic, I had the notion of teaching how to do "cleansing", a kind of "space of nothing", in which things could appear and grow in their own natures. Before classes, I tried to achieve this state of mind, with varying success, of course... We sometimes work from "principles", but in the sense of 'starting points', instead of regulatory controls. My refusal to provide a 'recipe' towards 'approval' or not, once in a while put me in emotionally hot situations with the class participants [...] I was 34/35 years old at that time, and the participants, mostly in their 20s. He found the classes highly exciting and successful, especially in the matter of the productivity of the participants.¹⁴² (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1997)

¹⁴¹ "Dunn não era um bailarino ou coreógrafo. Ele era um músico/pianista que acompanhava aulas de dança no estúdio de dança do Cunningham e de outros estúdios de dança em Nova Iorque. Dunn acha que Cage pediu a ele para ensinar coreografia porque Dunn tinha um conhecimento de dança contemporânea e de outras formas de arte, e porque Cunningham não tinha inclinação para ensinar composição. [...] Ele estudou teoria e composição musical no Conservatório de Nova Inglaterra, onde recebeu seu bacharelado em música. [...] Trabalhou em ópera como um instrutor de repertório vocal [...]. [...] De 1955 a 1958 ele estudou dança no Conservatório de Música de Boston [...]. [...] Em 1958, [...] ele se mudou para Nova Iorque, onde trabalhou para Martha Graham e Merce Cunningham como pianista para ensaios, aulas e performances" (tradução nossa).

¹⁴² "Minha atitude no ensino, geralmente, foi influenciada um tanto por diferentes fontes. Fiquei impressionado com o que vim a saber sobre a educação da Bauhaus nas artes, particularmente com os escritos de Moholy-Nagy, com ênfase na natureza dos materiais e elementos estruturais básicos. A associação com Cage para enfatizar constantemente a extensão das fronteiras de percepção e contextos. De Heidegger, Sartre, Budismo e Taoísmo, em alguma magia pessoal, tive a noção de ensinar a fazer 'limpeza', uma espécie de 'espaço do nada', no qual as coisas poderiam aparecer e crescer em sua própria natureza. Antes das aulas, tentei atingir esse estado de espírito, com sucesso variável, é claro... Às vezes trabalhamos a partir de 'princípios', mas no sentido de 'pontos de partida', em vez de controles regulatórios. Minha recusa em dar uma 'receita' para 'aprovação' ou não, de vez em quando me colocava em situações emocionalmente quentes com os participantes da aula [...] Eu tinha 34/35 anos naquela época, e os participantes, em sua maioria na casa dos

Andar, correr, sentar, deitar, comer, improvisar e empurrar, carregar e manipular objetos, enfim, todas ações ou tarefas (*tasks*) consideradas banais, cotidianas e pedestres foram utilizadas pelos artistas do *Judson* no jogo performativo, com isso aproximando mais ainda performers e público – eram, como lembra Banes (1987, p. 13), artistas, pintores, músicos, bailarinos, escritores, cineastas, intelectuais, pessoas que moravam na vizinhança da igreja, em *Greenwich Village*, “*acutely aware of the crises in modern art [...] eager to be surprised, shocked, provoked*”¹⁴³ – através dessas ações e tarefas que todo ser humano realiza no dia a dia, ou seja, movimentos “naturais”.

When the forerunners of modern dance, Loïe Fuller and Isadora Duncan, spoke of “natural” movement, they referred to gestures that imitated or represented forms in nature – for Fuller, flowers and butterflies; for Duncan, the movements of waves and trees. In the 1920s and ‘30s, Graham and Humphrey looked for “natural” movements based on breathing, by which they meant gestures connoting the expressiveness of psychological or social realities by means of body tension. For the post-modern choreographers of the 1960s and ‘70s, “natural” means something quite different. It means action undistorted for theatrical effectiveness, drained of emotional overlay, literary reference, or manipulated timing. A jump, fall, run, or walk is executed without regard to grace, visual appeal, or technical skill.¹⁴⁴ (BANES, 1987, p. 17)

Em se tratando dos aspectos de criação de movimentos, o enfoque era na anatomia e na arquitetura corporal, e não na beleza, expressividade ou possível emoção que um movimento ou gesto poderia produzir. Dessa forma, democratizando as diversidades de corpos no espaço cênico, pois um bailarino – treinado ou não em técnicas de danças hegemônicas, modernas ou clássicas –, um músico, um escritor ou um artista visual poderia dançar e ou coreografar nos espetáculos e eventos do *Judson Dance Theater*. Isto porque, segundo Banes (1987, p. 13), “*The informality and flexibility [...] permitted the use of nondancers in dance pieces, as well as the presumption by nondancers that they could not only dance but even choreograph*”¹⁴⁵ Dessa forma, a dança cênica do *Judson* tornou-se acessível para as diversidades de corpos: “*Their seemingly quotidian vocabulary, and an*

20 anos. Ele achou as aulas muito emocionantes e bem-sucedidas, especialmente no que se refere à produtividade dos participantes” (tradução nossa).

¹⁴³ “agudamente cientes das crises da arte moderna [...] ansiosos para serem surpreendidos, chocados, provocados” (tradução nossa).

¹⁴⁴ “Quando as precursoras da dança moderna, Loïe Fuller e Isadora Duncan, falavam de movimento ‘natural’, referiam-se a gestos que imitavam ou representavam formas na natureza – para Fuller, flores e borboletas; para Duncan, os movimentos das ondas e das árvores. Nas décadas de 1920 e 1930, Graham e Humphrey buscaram movimentos ‘naturais’ baseados na respiração, o que significava gestos que conotavam a expressividade de realidades psicológicas ou sociais por meio da tensão corporal. Para os coreógrafos pós-modernos dos anos 1960 e 1970, ‘natural’ significa algo bem diferente. Significa ação não distorcida para efeito teatral, sem tom emocional, referência literária ou tempo manipulado. Um salto, queda, corrida ou caminhada é executado sem levar em conta a graça, apelo visual ou habilidade técnica” (tradução nossa).

¹⁴⁵ “A informalidade e a flexibilidade [...] permitiam o uso de não bailarinos nas peças de dança, bem como a presunção dos não bailarinos de que sabiam não só dançar, mas até coreografar” (tradução nossa).

emphasis on a common evolutionary anatomical heritage, provided a foundation to stage an authentic individual self in a way that was purportedly accessible to all humanity”¹⁴⁶ (GILBERT, 2014, p. 59).

Este procedimento de se utilizar de vocabulários do cotidiano e movimentos “naturais”, que não eram aceitos como movimentos para a linguagem dança cênica ou inseridos no léxico da partitura coreográfica, seja clássica ou moderna, antes dos anos 1960, passaram a ser considerados ou, melhor dito, incluídos na criação e na partitura cênica dos artistas do *Judson Dance Theater*. O movimento artístico libertou a dança da psicologia e da forte dramaticidade, típicos da dança moderna e vistos nos trabalhos coreográficos de Martha Graham, Jose Limón¹⁴⁷ (1908-1972), Mary Wigman¹⁴⁸ (1886-1973, Alemanha) e Doris Humphrey¹⁴⁹ (1895-1958, EUA), entre outras coreógrafas e coreógrafos antes dos anos 1960 – com exceção de Merce Cunningham, com um idioma de movimentos inventados por ele que combina elegantemente o trabalho de pernas e pés do balé clássico com a flexibilidade da coluna vertebral e dos braços, como também traduz uma busca por clareza e serenidade cênica e corporal; James Waring (1922-1975, EUA), com suas danças em que usava procedimentos de colagem, descentralização da abordagem do espaço e abandono de narrativas dramáticas; e Anna Halprin, que impactou a dança norte-americana com suas propostas de um diálogo entre dança, Estudos Somáticos, anatomia, tarefas e improvisação (BANES, 1987).

A dança moderna almejou imitar a natureza, tal qual propunham Aristóteles e a maioria dos artistas do século XVIII. [...] foi também um veículo de expressão pessoal e de emoção, seguindo os princípios básicos do grande movimento romântico. Ao abarcar a noção de que a prioridade do artista era a manipulação consciente do código da dança, a dança moderna tornou-se formal, passando, num piscar de olhos, a uma fase de pluralismo e de tolerância que tem sido chamada de pós-moderna. Parece-me interessante observar que as três antecessoras da dança moderna americana, Loïe Fuller, Isadora Duncan e Ruth St. Denis, foram o

¹⁴⁶ “Seus vocabulários aparentemente cotidianos e uma ênfase numa herança anatômica evolutiva comum forneceram uma base para apresentar um autêntico eu individual, de uma maneira que era supostamente acessível a toda a humanidade” (tradução nossa).

¹⁴⁷ Nasceu no México, em 1908. Em 1915, mudou com sua família para o Arizona (EUA), e em 1928, para Nova Iorque. Estudou em 1928 na Escola Humphrey-Weidman. Fundou a *Limón Dance Company* em 1946, famosa pela sua expressividade dramática. Disponível em: <http://limon.org/about-us/foundation/chronology>. Acesso em: 01 ago. 2019.

¹⁴⁸ “Pioneira da dança expressionista moderna, desenvolvida na Europa. Foi aluna de Émile Jaques-Dalcroze e Rudolf Laban. Posteriormente formulou suas próprias teorias de movimento, frequentemente sem música ou somente com o uso de percussão” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Mary-Wigman>. Acesso em: 01 ago. 2019.

¹⁴⁹ “Pioneira da dança moderna e uma inovadora na técnica, na coreografia e na teoria do movimento de dança. Para desenvolver uma técnica pessoal, ela ficava horas em frente ao espelho e veio a acreditar que todo movimento cai dentro do ‘arco entre duas mortes’ ou o alcance entre imobilidade, equilíbrio e queda/recuperação” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Doris-Humphrey>. Acesso em: 01 ago. 2019.

microcosmos da história da teoria da arte ocidental e que as formas de arte por elas catalisadas passaram por todas as fases do pensamento artístico ocidental (GITELMAN, 1998, p. 9).

Foi nesse período judsoniano que uma das principais figuras do movimento *Judson*, Yvonne Rainer, formulou um manifesto, em 1965, como estratégia para desmistificar a dança e fazê-la mais objetiva:

NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and makebelieve no to the glamour and transcendency of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved.¹⁵⁰ (BANES, 1987, p. 43)

Assim, de certa forma, os artistas criadores do *Judson* rompem com a teatralidade, a expressividade, a dramaticidade e a mitologização da dança moderna antes dos anos 1960: de Graham (conotações psicológicas de dor e êxtase); e de Humphrey (“mortes” simbólicas), nos Estados Unidos da América; e de Wigman (uso do espaço de forma teatral), na Alemanha (BANES, 1987).

Para compreender o surgimento do *Judson Dance Theater*, faz-se necessário observar uma espécie de árvore genealógica da dança moderna norte-americana antes dos anos 1960 – a partir dos anos 1940 e 1950, a dança moderna norte-americana não foi criativa; a energia política e artística das décadas anteriores desapareceu, então era necessário uma nova dança surgir, pois a “velha” estava dando sinais de desgaste, e o conservadorismo cultural dos anos pós-Segunda Guerra Mundial de certa forma minara o espírito revolucionário dos artistas dos anos 1950 (BANES, 1987) –, tendo como base a árvore proposta por Don McDonagh (1976) no *Complete Guide to Modern Dance*, que apresenta as pioneiras e os mais emblemáticos artistas da dança moderna anteriores à existência do *Judson*:

- a) Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Hanya Holm (1893-1992), Helen Tamiris (1905-1966)
 - b) Ruth Saint Denis (1879-1968), Ted Shawn (1891-1972) – Martha Graham (1894-1991)
 - c) Martha Graham – Merce Cunningham (1919-2009), Eric Hawkins (1909-1994), Paul Taylor (1930-2018), James Waring (1922-1975)
 - d) Doris Humphrey (1895-1958), Charles Weidman (1901-1975)
- Segundo Gitelman (1998, p. 13),

¹⁵⁰ “NÃO ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia, e não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela, não ao heroico, não ao anti-heroico, não ao lixo, não ao envolvimento do artista ou do espectador, não ao estilo, não ao florido, não à sedução do espectador pelas artimanhas do artista, não à excentricidade, não a mover-se ou ser movido” (tradução nossa).

O final da década de 20 e a década de 30 foram anos de experimentação intensa para estes e para outros pioneiros, tendo havido codificação de técnicas, organização de companhias e um público crescente. Muitos trabalhos importantes foram criados, sendo que alguns deles ainda são apreciados hoje em vídeo e em remontagens. Coreógrafos apresentaram-se com frequência em Nova York, e os jornais mais importantes da cidade contrataram críticos da dança. O sentimentalismo havia sido banido e a psique humana (no sentido freudiano) foi exposta. A organização social foi examinada e o protesto social encontrou espaço em alguns trabalhos. O índio americano, a cultura negra, o puritanismo, as fronteiras, as novas cidades, a depressão e o trabalho operário geraram temas para trabalhos de dança. A literatura americana passou a ser explorada, a música americana, encomendada. [...] A dança tendia a ser orientada em direção à terra, com pernas fortes golpeando o chão, deslizando sobre ele, com raros saltos. O tronco passou a ser importante, considerado o centro da energia, a massa que poderia ser liberada para a gravidade e recuperada num arco contra ela. Novos desenhos de braço foram elaborados para fugir da suavidade e, talvez o mais importante, é que estas descobertas foram codificadas e passadas a outros dançarinos.

Esses precursores da dança moderna norte-americana, no início do século XX, vivenciavam outras maneiras de olhar o mundo, muito influenciados pelos fatos sociopolíticos e estéticos do período, tendo Loïe Fuller, Isadora Duncan e Ruth St. Denis como pioneiras: três mulheres artistas revolucionárias, que provocaram rupturas com o vocabulário e a linguagem da dança canônica do balé clássico.

A coreógrafa e bailarina Loïe Fuller é considerada a figura base da dança moderna norte-americana, com suas esculturas dançantes, luminosas e fluidas:

[...] working in Paris in the 1890s, who was to begin to lay the groundwork for modern dance. Presenting dances borrowed from a popular entertainment style in a serious, high art context, Fuller set forth two hallmarks of modern dance: freedom of movement and the solo form. Exaggerating the size of the dancer's skirt, and using brilliant lighting effects (which she invented and patented) to transform herself and her props and costumes into moving sculptures of light and color, Fuller (who had been an actress, playwright, manager, and dancer) made radical changes in art dance.¹⁵¹ (BANES, 1987, p. 1-2)

E Duncan, com suas danças inspiradas no movimento da natureza e expressivamente carregadas de emoção, também contribuiu muito para o desenvolvimento da dança moderna norte-americana. A artista, nascida

[...] fifteen years after Loïe Fuller, was another American dancer who triumphed in Europe. Even before she saw Fuller's marvelous organic shapes in Paris in 1899, Duncan had been inspired by the motions of natural things waves, trees, the cycles of the seasons to find a "natural" movement expression in the human body, outside the restricting codes and costumes of the ballet. She danced barelegged, barefoot, in loose robes, using the fluid, simple movements suggested by figures on Greek vases,

¹⁵¹ “[...] trabalhando em Paris na década de 1890, que iria começar a lançar as bases para a dança moderna. Apresentando danças emprestadas de um estilo de entretenimento popular em um contexto sério da alta cultura, Fuller apresentou duas marcas da dança moderna: a liberdade de movimento e a forma solo. Exagerando o tamanho da saia da dançarina e usando efeitos de luz brilhantes (que ela inventou e patenteou) para transformar a si mesma e seus adereços e fantasias em esculturas em movimento de luz e cor, Fuller (que tinha sido atriz, dramaturga, empresária e dançarina) fez mudanças radicais na dança artística” (tradução nossa).

inspired by the profound emotions aroused by the music of serious composers like Beethoven, Schubert, and Chopin.¹⁵² (BANES, 1987, p. 3)

Por sua vez, Ruth Saint Denis, assim como Duncan,

[...] she saw Fuller in Paris, and she was also impressed by the performances of Sada Yacco and her Japanese theater troupe at Fuller's theater at the Paris Exposition of 1900. St. Denis, unlike the other two American forerunners of modern dance, worked primarily in the United States. But ironically, what she presented for American audiences was a spiritual vision filtered through a personal interpretation of Oriental forms: her impressions of East Indian, Egyptian, and Japanese dance styles. The seriousness of her spiritual endeavor raised her exoticism to high art [...] ¹⁵³ (BANES, 1987, p. 3)

A dança moderna era uma forma de arte em que provocava interesse no meio intelectual e na dita “alta cultura” norte-americana e europeia, nas primeiras décadas do século XX. E, pouco a pouco, os bailarinos eram treinados em técnicas que foram sendo codificadas, como por exemplo a Técnica de Graham, que era uma das principais referências de treinamento do bailarino antes dos anos 1960 e que continua até hoje sendo muito praticada no ambiente da dança. Assim, neste decênio, uma nova geração de bailarinos aspirava a se inserir no contexto artístico da Cidade de Nova Iorque, mas fora do ambiente hierárquico das companhias pioneiras da dança moderna norte-americana:

[...] the institution of modern dance had developed into an esoteric art form for the intelligentsia, more remote from the masses than ballet. The bodily configurations modern dance drew on had ossified into various stylized vocabularies; dances had become bloated with dramatic, literary, and emotional significance; dance companies were often structured as hierarchies; young choreographers were rarely accepted into an implicit, closed guild of masters. (Ballet, for obvious reasons, was not acceptable as an alternative to modern dance. So something new had to be created.)¹⁵⁴ (BANES, 1987, xvi).

¹⁵² “[...] quinze anos depois de Loïe Fuller, foi outra dançarina americana que triunfou na Europa. Mesmo antes de ver as formas orgânicas maravilhosas de Fuller em Paris em 1899, Duncan se inspirou nos movimentos das coisas naturais, ondas, árvores e os ciclos das estações, para encontrar uma expressão de movimento ‘natural’ no corpo humano, fora dos códigos restritivos e figurinos de balé. Ela dançava de pernas desnudas, descalça, com mantos soltos, usando os movimentos fluidos e simples sugeridos por figuras em vasos gregos, inspiradas pelas emoções profundas despertadas pela música de compositores sérios como [Ludwig van] Beethoven, [Franz] Schubert e [Frédéric] Chopin” (tradução nossa).

¹⁵³ “[...] ela viu Fuller em Paris e também ficou impressionada com as apresentações de Sada Yacco e sua trupe de teatro japonês no teatro de Fuller na Exposição de Paris de 1900. St. Denis, ao contrário das outras duas precursoras americanas da dança moderna, trabalhou principalmente nos Estados Unidos. Mas, ironicamente, o que ela apresentou para o público americano foi uma visão espiritual filtrada por uma interpretação pessoal das formas orientais: suas impressões sobre os estilos de dança da Índia Oriental, egípcia e japonesa. A seriedade de seu empenho espiritual elevou seu exotismo à alta cultura [...]” (tradução nossa).

¹⁵⁴ “[...] a instituição da dança moderna havia se desenvolvido como uma forma de arte esotérica para a intelectualidade, mais distante das massas do que o balé. As configurações corporais que a dança moderna utilizou se ossificaram em vários vocabulários estilizados; as danças haviam se tornado cheias de significados dramáticos, literários e emocionais; as companhias de dança eram frequentemente estruturadas como hierarquias; jovens coreógrafos raramente eram aceitos em uma companhia fechada de mestres. (O balé, por razões óbvias, não era aceitável como alternativa à dança moderna. Então, algo novo teve que ser criado.)” (tradução nossa).

Além disso, essa nova geração de artistas do início dos anos 1960 buscava uma dança e um movimento que não tivesse a carga dramática e emocional da geração anterior e que não fosse refém das formas musicais clássicas. E consideravam que dança também poderia ser uma formulação conceitual e teórica:

Originally reacting against the expressionism of modern dance, which anchored movement to a literary idea or musical form, the post-modernists propose (as do Cunningham and Balanchine) that the formal qualities of dance might be reason enough for choreography, and that the purpose of making dances might be simply to make a framework within which we look at movement for its own sake. But there are other purposes postmodernism claims for dance. One is that a dance can formulate or illustrate a theory of dance, as in Rainer's *Some Thoughts on Improvisation*, in which her taped voice posed questions about the choreographic process and the nature of "spontaneous determination" of movement design, while she in fact improvised; or as in Douglas Dunn's *101* which proposed that stillness can constitute a dance.¹⁵⁵ (BANES, 1987, p. 15-16)

Portanto, algo novo teria de ser criado como alternativa a essa dança dramática, emotiva e expressiva anterior aos anos 1960. Foi quando surgiram as aulas de composição coreográfica de Robert Dunn, que queria "libertar" os jovens artistas, que participavam das aulas, da ênfase dada à expressividade e à emoção contidas nas obras cênicas desses artistas da dança, anteriores ao movimento *Judson Dance Theater*. Além disso, Dunn achava as aulas de dança e composição de alguns desses artistas pré-Judson, muito rígidas:

Robert Dunn had seen composition classes given by Louis Horst, Martha Graham's music director, who demanded a very strict adherence to musical forms; [...] Doris Humphrey, who assessed dances according to [...] theatrical tensions and resolutions. Dunn found the atmosphere in those classes, in which young dancers studied every summer at the American Dance Festival sessions, "so oppressive that it was incredible. If indeed I helped liberate people from Louis and Doris, [...] that was well worth doing". [...] Unlike Horst, who used preclassical forms, and modern music by composers such as Béla Bartók, [...] Arnold Schönberg and [...] Aaron Copland, Dunn taught his students the musical structures of later composers, like Cage [...] [Karlheinz] Stockhausen and Pierre Boulez. These chance and indeterminate structures were given to students not as musical forms, but as time-structures [...] John Cage's use of noise and silence in music [...] influenced on Dunn's thinking.¹⁵⁶ (BANES, 1995, p. 3)

¹⁵⁵ "Reagindo originalmente contra o expressionismo da dança moderna, em que o movimento era fiel a uma ideia literária ou forma musical, os pós-modernistas propõem (como fazem Cunningham e Balanchine) que as qualidades formais da dança podem ser razão suficiente para a coreografia, e que o propósito de fazer danças pode ser simplesmente criar uma estrutura dentro da qual olhamos para o movimento em si. Mas há outros propósitos que o pós-modernismo reivindica para a dança. Uma é que uma dança pode formular ou ilustrar uma teoria da dança, como em *Some Thoughts on Improvisation*, de [Yvonne] Rainer, em que sua voz gravada colocava questões sobre o processo coreográfico e a natureza da 'determinação espontânea' do desenho do movimento, enquanto ela de fato improvisava; ou como na coreografia *101*, de Douglas Dunn, que propôs que a quietude pode constituir uma dança." (tradução nossa).

¹⁵⁶ "Robert Dunn assistiu às aulas de composição ministradas por Louis Horst, diretor musical de Martha Graham, que exigia uma adesão muito estrita às formas musicais; (...e por) Doris Humphrey, que avaliava as danças de acordo com [...] tensões e resoluções teatrais. Dunn achou a atmosfera nessas aulas, na qual jovens bailarinos estudavam todos os verões no American Dance Festival, 'tão opressiva que era incrível. Se de fato ajudei a libertar pessoas de Louis e Doris, [...] valeu a pena'. [...] Ao contrário de Horst, que usava

Assim, esses jovens artistas do movimento Judson, com o desejo de se afastar dessa rigidez e do excesso de expressividade e clímax das coreografias dos artistas mestres pré-Judson, questionavam o que era dança, movimento e coreografia, experimentando movimentos e gestos básicos do dia a dia e o uso de métodos do acaso e de improvisação estruturada e com partituras cênicas, em que eram desenvolvidos procedimentos democráticos e de jogos. Toda e qualquer pessoa poderia dançar ou ter a participação numa dança, seja um dançarino, um ator, um músico ou um artista visual, e todo e qualquer movimento era incorporado à escrita cênica coreográfica. Além disso, as aulas de Dunn reverberaram muito nos processos criativos dos jovens artistas do *Judson Dance Theater*, ao usar pintura, escultura e literatura nas suas criações, pois, de acordo com Banes (1995, p. 3), as aulas de Dunn “*Were [...] derived from various sources of contemporary action: dance, music, painting, sculpture, Happenings, literature*”¹⁵⁷.

O *Judson Dance Theater*, historicamente falando, foi o início do que hoje conhecemos como dança pós-moderna norte-americana – um termo primeiramente usado por Yvonne Rainer no início dos anos 1960, como uma forma de categorizar o que esse movimento estava realizando artisticamente e, ao mesmo tempo, cronologicamente, o que veio após a dança moderna norte-americana, na qual o movimento era concebido objetivamente; isto é, um distanciamento da expressão pessoal, através do uso de partituras, movimentos cotidianos, comentários sobre o que estavam executando e tarefas (BANES, 1987, p. xiii). O movimento influenciou não só artistas da dança, do teatro, da performance e das artes visuais dos Estados Unidos, como também de outros países. Banes (1995, p. xi) reforça a importância vital desse movimento para a dança e o teatro, que

[...] proved to be the beginning of a historical process that changed the history of dance. It was the seed for postmodern dance, the first avant-garde movement in dance and theater since modern dance in the 1930s and 1940s. The choreographers of the Judson Dance Theater radically questioned the aesthetics of dance [...]. They rejected the codification of ballet and modern dance. [...] the tradition of the dance presentation format and explored the nature of dance performance. [...] Attracting an audience of artists and intellectuals from Greenwich Village, Judson Dance Theater affected an entire community and flourished as a center of experimentation.¹⁵⁸

formas pré-clássicas e música moderna de compositores como Béla Bartók, [...] Arnold Schönberg e [...] Aaron Copland, Dunn ensinou a seus alunos as estruturas musicais de compositores posteriores, como Cage [...] [Karlheinz] Stockhausen e Pierre Boulez. Estas estruturas de acaso e indeterminação foram dadas aos alunos não como formas musicais, mas como estruturas temporais [...] o uso de ruído e silêncio na música por John Cage [...] influenciou o pensamento de Dunn” (tradução nossa).

¹⁵⁷ “Eram [...] derivadas de várias fontes de ação contemporânea: dança, música, pintura, escultura, *Happenings*, literatura” (tradução nossa).

¹⁵⁸ “[...] provou ser o começo de um processo histórico que mudou a história da dança. Foi a semente da dança pós-moderna, o primeiro movimento de vanguarda na dança e no teatro desde a dança moderna nas décadas de 1930 e 1940. Os coreógrafos do *Judson Dance Theater* questionaram radicalmente a estética da dança

Outro dado importante a ser mencionado é que os artistas do *Judson Dance Theater*, em geral, não utilizavam necessariamente figurinos e cenários nas suas criações, como procedia, por exemplo, a companhia de Martha Graham, em que os cenários e figurinos eram criados especialmente para cada obra cênica: o vestido de arame de bronze usado por Graham na peça *Cave of the Heart* (1949), que foi criado pelo escultor Isamu Noguchi (1904-1988-EUA), é um exemplo da monumentalidade dos cenários e figurinos das coreografias dessa artista. Enquanto que, para os jovens artistas do *Judson*, a ênfase era em roupas casuais/ da rua, objetos cotidianos e calçados como tênis, ou seja: “*Terpsichore in sneakers*”¹⁵⁹ (BANES, 1987, p. i); dança performada com tênis, assim havendo uma ruptura com as danças clássicas e sua sapatilha de ponta, e com as danças modernas das pioneiras, dançadas com os pés descalços.

Isso dava um aspecto casual, urbano, de jogo, de acontecimento e de evento às suas ideias cênicas e, assim tornava a relação espectador/performer mais horizontal, pois o que se via no jogo performativo eram pessoas “comuns” apresentando e realizando movimentos “naturais”, ações e tarefas cotidianas, ao invés de representarem narrativas com personagens e com começo, meio e fim. Ou seja, o público se identificava e se via realizando essas atividades que também faz cotidianamente, como caminhar e correr, por exemplo, de forma que a fruição se dava nos níveis sensorio, neuromotor e cinestésico.

Portanto, as influências estéticas e filosóficas do movimento *Judson Dance Theater* perpassam de forma contundente nas práticas e nos modos (alternativos) de operação da *Movement Research*, especialmente no que se refere aos aspectos metodológicos das aulas de improvisação, partituras cênicas e de processos de criação oferecidas na Organização.

Certamente que os artistas criadores da *Movement Research* tinham e têm o *Judson Dance Theater* como referência principal para a criação da Organização, mas, ao mesmo tempo, embasados nesses procedimentos e ideias da Judson, desde o contexto neoliberal dos anos 1970, que veremos a seguir, construíram seus conhecimentos e suas próprias metodologias e práticas artísticas de forma bem autoral, como foi o caso da Prática *Viewpoints*, de Mary Overlie, que é uma das referências no ensino de artes cênicas contemporâneas, no que diz respeito à utilização do corpo/espço/tempo, e de Wendell Beavers, com a *Developmental Technique*.

[...]. Eles rejeitaram a codificação do balé e da dança moderna. [...] a tradição do formato de apresentação de dança e explorou a natureza da performance de dança. [...] Atraindo um público de artistas e intelectuais de *Greenwich Village*, o *Judson Dance Theater* afetou toda uma comunidade e floresceu como um centro de experimentação” (tradução nossa).

¹⁵⁹ “Terpsícore de tênis” (tradução nossa). Terpsícore é uma das nove musas da mitologia grega, correspondendo à Dança. Seu símbolo é uma lira ou címbalos. Disponível em: <https://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-geral/musas>. Acesso em: 25 ago. 2020.

3.2.2 Contextualizando: anos 1960/1970

1970s dancers combined the new training and choreographic strategies that were developed in the previous decade. By sharing the conceit that they depended on a pre-cultural body, different approaches leant themselves to unification in a new dance scene. An emerging Somatic field embodied [...] “intelligent body” culture. In this context artists aimed to integrate mind and body, and felt that their practice promised human advancement. They therefore reframed the progressive era concept of “body-consciousness” as sub-cultural rather than respectable. They insisted that anatomy’s intrinsic logic had been disregarded through imposed dance aesthetics, and sought authenticity alongside others who divested themselves of 1950s constraints by turning to the body in new therapies and theatre practices. Shy of the hierarchical structures that had instituted containment culture, artists and educators already began emphasizing collectivism in their training and concerts in the 1960s. In the 1970s, with an understanding that they were relinquishing premeditated aesthetics, innovators felt they were valuing natural bodily intelligence above virtuosity, and cultivating cooperation between a dancer and their body, as well as humanity more generally.¹⁶⁰

Duncan G. Gibert

Historiadores verão os anos de 1978 a 1980 como um momento de rupturas, no campo social e econômico mundial. De 1978 em diante, a dança vanguardista norte-americana iniciou inúmeras mudanças, como por exemplo a oposição aos princípios da dança analítica do Judson, assim, tornando a utilização do termo “pós-moderno” um problema para a dança atual, de modo que talvez deveríamos resguardar sua utilização somente como referência ao modo analítico da dança dos anos 1970 (BANES, p. xxiv). Naquele ano, que foi o da fundação da *Movement Research*, Deng Xiaoping (1904-1997, China), secretário-geral do Partido Comunista Chinês (1978 a 1992), introduziu muitas ações que identificavam uma reforma econômica: a “segunda revolução”, como ele mesmo denominava esse período, que transformou completamente o país. Houve a liberação da economia, a partir da qual a China,

¹⁶⁰ “Os dançarinos dos anos 1970 combinaram as novas estratégias de treinamento e coreografia que foram desenvolvidas na década anterior. Ao compartilhar a presunção de que dependiam de um corpo pré-cultural, diferentes abordagens se inclinavam à unificação em uma nova cena de dança. Um campo somático emergente incorporou [...] a cultura do ‘corpo inteligente’. Nesse contexto, os artistas buscavam integrar mente e corpo, e sentiam que sua prática prometia avanço humano. Eles, portanto, reformularam o conceito da era progressiva de ‘consciência corporal’ como subcultural e não respeitável. Eles insistiram que a lógica intrínseca da anatomia havia sido desconsiderada pela estética da dança imposta e buscavam autenticidade ao lado de outros que se despojavam das restrições da década de 1950, voltando-se para o corpo em novas terapias e práticas de teatro. Envergonhados das estruturas hierárquicas que instituíram a cultura de contenção, artistas e educadores já haviam começado a enfatizar o coletivismo em seus treinamentos e espetáculos na década de 1960. Na década de 1970, com o entendimento de que estavam renunciando à estética premeditada, os inovadores sentiam que estavam valorizando a inteligência corporal natural acima do virtuosismo e cultivando a cooperação entre um bailarino e seus corpos, bem como a humanidade em geral” (tradução nossa).

um lugar remoto e fechado, tornou-se aberto à dinâmica do capitalismo, com um crescimento econômico constante sem paralelo na história da humanidade (HARVEY, 2008).

Nos Estados Unidos da América, nesse período, Paul Volcker assumiu a chefia do Banco Central Americano, assim mudando drasticamente a política monetária, sem pensar nas consequências e especialmente nos trabalhadores desempregados. Ronald Reagan foi eleito presidente dos Estados Unidos, revitalizou a economia apoiando as medidas econômicas de Volcker no Banco Central, com isso restringindo o poder do trabalho e dos trabalhadores. Nesse período houve uma desregulação da indústria, como também a liberação dos poderes do capital financeiro, tanto em nível nacional quanto mundial (HARVEY, 2008). Na Grã-Bretanha, por outro lado, Margareth Thatcher tinha a missão de restringir o poder dos sindicatos e acabar com a inflação que envolvera o país nos anos 1960.

Esta década havia estimulado a rebeldia dos jovens e os movimentos revolucionários sociais, políticos e culturais (HARVEY, 2008): exploração do corpo/êxtase/experimentos da *Body Art*; *Performance Art*; maio de 1968 (período de intensa efervescência social que teve início com fortes protestos de trabalhadores e estudantes em Paris); contracultura; feminismo; poder negro (Panteras Negras); revolta gay (Rebelião de Stone Wall); movimento hippie; movimento contra a Guerra Fria (o mundo neste decênio, até 1991, era dividido em dois blocos, o ocidental, sob o domínio dos Estados Unidos da América, e o oriental, sob o domínio soviético); movimento contra a guerra do Vietnã (EUA/Vietnã: 1959-1975); revolução musical dos Beatles (1960-1970, Inglaterra) e dos Rolling Stones (1962, Inglaterra); construção do Muro de Berlim (1961-1991); e, em 1960, Andy Warhol (1928-1987, EUA) produziu uma criação visual em que retratava uma garrafa de Coca-Cola – ou seja, o artista influenciado pelo ambiente da sociedade de consumo norte-americana: “todas as Coca-Colas são a mesma e todas as Coca-Colas são iguais. Liz Taylor sabe isso, o Presidente sabe, o sem-abrigo sabe, e tu sabes” (WARHOL, 1975, p. 100).

No Brasil dos anos 1960, artistas, movimentos artísticos culturais e acontecimentos históricos abrangeram, por exemplo: lançamento do disco *Tropicália ou Panis et Circencis*, em 1968; Hélio Oiticica (1937-1980) e seu *Parangolé*; Elis Regina (1945-1982); Os Mutantes (1966); o Teatro Oficina, com *O Rei da Vela* (1967); e o Golpe Civil-Militar (1964-1985), com o qual se estabeleceu no país uma ditadura. De acordo com Páscoa (2011, p. 32), “O espírito da década de 1960 era de rebelião e contestação contra a estruturas de Estado [...] do sistema e da sociedade de consumo”. E um dos ditos mais disseminados nesse período era: “Não acreditamos em ninguém com mais de 30”, criado por Jack Weinberg, um dos líderes do

Free Speech Movement, da Universidade de Berkeley, berço do movimento hippie (RINALDI, 2016).

Ou seja, a década de 1960 impactou muito a geração de artistas do decênio 1970, seja nos Estados Unidos, seja internacionalmente, pois ela tem a ver com um modo de ser e estar no mundo de forma mais libertária, com um momento de questionamentos e com o surgir de uma nova percepção e consciência das desigualdades raciais e socioeconômicas, entre outros aspectos. E um dos eventos artísticos culturais emblemáticos dos anos 1960, que impactou muito os artistas, foi o Woodstock Festival, ocorrido de 15 a 18 de agosto de 1969, numa fazenda na cidade de Bethel, EUA. A artista Simone Forti, membro fundadora do movimento *Judson Dance Theater*, falou sobre o festival:

I went to the Woodstock Festival. It was the late summer of 1969. [...] there was a sense of a gathering of the tribes. [...] half a million people stoned on hash and grass and acid for four days and nights. [...] It is difficult to describe the environment in which half a million people tripping together find themselves. [...] which seemed to form a whole integrated way.¹⁶¹

Em Manaus, na década de 1970, de acordo com a historiadora Luciane Páscoa (2011, p. 97-98), “Mesmo vivendo momentos díspares em diversos aspectos Manaus manteve uma vida cultural ativa [...] até final dos anos 70”. Mas, de acordo com a socióloga amazonense Selda Vale da Costa (AZANCOTH; COSTA, 2014, p. 10-55),

Os tempos eram sombrios. O “vazio cultural” dos anos 70 seria “preenchido” na Amazônia por obras militares grandiosas, faraônicas, terríveis como um cogumelo atômico. [...] Eram tempos de integração, perdas identitárias. A região amazônica e Manaus entram na marra, com a Zona Franca, na tal de globalização. [...] O alvorecer de 1970 tornou-se o auge do movimento hippie, do poder das flores, da contracultura [...]. [...] Todos esses acontecimentos chegaram a Manaus fornecendo novos modelos comportamentais que culminariam em transformações no modo de ser [...]

Nesses anos de chumbo que foram a década de 1970, na cena teatral, havia na cidade de Manaus – em 1971 o Grupo de Teatro Experimental do Sesc (Tesc) realiza a temporada do espetáculo *Mikage, a Longa Viagem do Primata*, de Nielson Menão: cosmovisão mística e poética da evolução humana (AZANCOTH; COSTA, 2009) –, por exemplo, os grupos:

[...] Teatro Amazonense Universitário – TAU (1971-1973) [...] O teatro político: Gruta (1970-1999) [...] os teatros de Nonato Tavares (1970- ...) [...] o teatro de Álvaro Braga (1975-1983) [...] o teatro de Nereide Santiago (1975- ...) [...] Grupo de Teatro Emergência (1976-1982) [...] Grupo de Teatro do Oprimido – Grito (1977-1989) [...] Grupo Balateiro, de Francisco Carlos (1977-1983) [...] Grupo Experimental de Teatro Evolução (1979-1982 [?]) [...] o teatro de Francisco Cardoso (1979- ...) (AZANCOTH; VALE, 2014, p.7).

¹⁶¹ “Eu fui ao Festival de Woodstock. Era o final do verão de 1969. [...] havia uma sensação de reunião de tribos. [...] Meio milhão de pessoas ‘chapadas’ com haxixe, maconha e ácido, por quatro dias e noites. [...] É difícil descrever o ambiente em que meio milhão de pessoas viajam juntas e se encontram. [...] que parecia formar uma maneira totalmente integrada” (tradução nossa).

Em relação à dança, segundo a pesquisadora Ítala Clay (2010, p. 23),

Já no início da década de 70, Adair de Palma (atuou como bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro) abre uma escola de dança na Associação dos Sargentos da Amazônia (ASA), ministrando balé, danças folclóricas e jazz. No entanto, a escola somente funcionará por alguns anos. Em 1978, o professor se muda para a capital do Estado de Rondônia [...] Em 1976, José Rezende implanta uma academia de ballet clássico em Manaus e será o responsável pela formação de diversos bailarinos [...]. [...] Um pouco depois, o carioca Arnaldo Peduto abrirá uma academia de Jazz e será o responsável pela propagação do gênero nesta cidade.

Ou seja, na cidade de Manaus, nos anos 1970, em se tratando da linguagem da dança, ainda não havia ecos e reverberações da dança moderna e pós-moderna norte-americana, seja nos corpos dançantes ou nas poéticas cênicas. O investimento e o conhecimento sobre essa linguagem eram basicamente nas técnicas da dança clássica e do jazz – no Amazonas, a dança enquanto linguagem artística só adquire estímulo a partir da década de 1970, quando o bailarino clássico amazonense José Rezende retorna para Manaus, fundando a Academia de Ballet Clássico José Rezende, em 1971. Nessa década, a produção de dança era feita somente por academias, com propósitos comerciais e nem sempre artísticos, até pelo fato desses espetáculos serem apenas uma mostra do que era anualmente desenvolvido nessas academias, como uma forma de prestar contas aos pais das alunas que pagavam as mensalidades das filhas.

Essa condição pseudoartística permaneceu durante anos e foi somente rompida em 1981, com a criação do Grupo Dançaviva, da bailarina e coreógrafa Conceição Souza, aluna do mestre Rezende. A partir desse momento, apareceriam grupos independentes com pretensões de se tornar profissionais (XAVIER, 2002). Mas, ainda com o treinamento dos bailarinos muito focado no balé clássico, isto é, o corpo ainda não tinha expandido seu campo perceptível, pois o padrão de beleza e o modo de ser/estar no espaço/tempo cênico era representacional, em que o bailarino representava personagens líricos ou urbanos ou nativos; e ainda com fortes referências dos corpos canônicos e das danças canônicas. Certamente o contexto socioeconômico e cultural não permitia aos artistas locais da dança, do teatro, da música e das artes visuais acesso ao que se estava sendo feito nos grandes centros urbanos, onde em geral ocorreram rupturas estéticas, como Paris, Nova Iorque, Berlim e São Paulo, por exemplo.

Como dito, a década de 1970 se inclui no período regido pela censura no Brasil, fortemente marcado pela repressão à militância da esquerda, resultando em várias prisões, torturas, mortes e desaparecimentos. Muitos estudos na área das Ciências Sociais discutem a potência política expressa na música, no teatro, no cinema e nas artes plásticas, mas a dança é uma linguagem artística quase sempre esquecida nesse tipo de pesquisa (OSÓRIO, 2015). Não obstante, em 1971 foi criado o Balé Stagium (grupo que muito influenciou a dança amazonense

dos anos 1980), e em 1974 foi criado o Teatro de Dança Galpão¹⁶² (1974-1981, SP), um dos mais importantes espaços dedicados à dança, no Brasil, com propostas inovadoras.

O Teatro de Dança Galpão foi um espaço criado [...] para abrigar aulas, ensaios e apresentações de trabalhos que não encontravam lugar nas grandes casas de espetáculo, tornando-se um polo efervescente que atraía não só pessoas do meio da dança, mas todo um público de estudantes, intelectuais e artistas que buscavam propostas experimentais. Este acontecimento na dança, uma área frequentemente negligenciada nas análises que se voltam à potência política das artes durante a ditadura, evidencia um paradoxo que reveste a chamada cultura deste período: a coexistência entre invenções ousadas e práticas de resistência e o investimento do Estado autoritário que alavancou a produção artística no país. (OSÓRIO, 2015, p. 30)

De acordo com Arroyo (2012, p. 1), no Brasil nesse decênio, no que diz respeito aos aspectos sociais:

[...] o pensamento social e político nos lembrava da retomada dos movimentos sociais urbanos e do novo movimento operário [...]. Nos sujeitos sociais em cena, na arena política [...]. Presenças de Outros Sujeitos em ações coletivas que se tornaram afirmativa no campo, quilombolas, povos da floresta, movimento feminista, negro, de orientação sexual, pró-teto, moradia, pró-escola/universidade [...].

Em relação ao pensamento econômico, nos anos 1970, Volcker e Thatcher trouxeram à tona a doutrina do neoliberalismo, que transformou o pensamento da administração econômica (HARVEY, 2008), ao mesmo tempo causando um impacto na construção dos sujeitos, na medida em que este sistema não impõe às pessoas, mas governa sem explicitamente governar; governa sem imposição ou retirando a liberdade das pessoas, isto é, o sujeito é livre para comprar, consumir, vender, ter a posse de propriedade; é livre para se expressar e, ao mesmo tempo, é construído pelo mercado.

Nos Estados Unidos da América, a prática e a lógica do pensamento neoliberal chegaram com força na década de 1970, mas o texto fundador do neoliberalismo norte-americano foi escrito por Henry Calvert Simons (1889-1946, EUA) – pai da Escola de Chicago – e data de 1934, intitulado *Um Programa Positivo para o Laissez-Faire* (FOUCAULT, 2008, p. 298). Essa expressão em francês, *laissez-faire*, tem o sentido de “deixai ir, deixai fazer”, e, significa que as instituições privadas podem fazer o que quiser, com a interferência mínima do Estado.

Nesse contexto do decênio de 1970, movido por essa corrente neoliberal; a linguagem da dança é marcada pela Dança Pós-Moderna Analítica, em que uma vasta gama de questões

¹⁶² Espaço administrado pela atriz e produtora cultural Ruth Escobar (Portugal, 1935-Brasil, 2017). Artistas como Marilena Ansaldi (SP, 1934), Sônia Mota (SP, 1948) e Célia Gouvêa (SP, 1949) fizeram parte desse espaço, ministrando aulas de dança e de coreografia. O autor desse texto fez aulas com essas artistas, em São Paulo, no início dos anos 1990. E colaborou com Gouvêa nos espetáculos *Trasgo* (SP, 1990/1991), *Pedra no Caminho* (1992) e na ópera *Aída* (1993), de Giuseppe Verdi. O espetáculo solo *Náufrago* (1993), de Francisco Rider, teve a supervisão cênica de Gouvêa, tendo sido contemplado com o Prêmio Sesc Movimentos de Dança (SP), em 1993.

básicas sobre essa arte se refletiu na criação coreográfica pós-moderna norte-americana. Uma nova etapa de consolidação e análise teve início, embasada nas questões que as experiências dos anos 1960 levantavam. Assim, surgiu um estilo reconhecível, que era redutor, factual, objetivo e pé no chão: elementos expressivos como música, iluminação especial, fantasias, adereços e outros mecanismos de sedução das artes cênicas tradicionais, foram retirados da dança. Os artistas começaram a usar roupas práticas, calças de moletom e camisetas, ou vestimentas casuais do cotidiano, e dançavam sem utilizar música, em salas simples e bem iluminadas. Dispositivos estruturais como repetição e reversão, sistemas matemáticos, formas geométricas e comparação e contraste permitiam ler os movimentos puros, muitas vezes simples (BANES, 1987).

E ainda, nesse contexto, nasce o *Movement Research*, enquanto um coletivo artístico, com a intenção de apoiar, proteger e acolher as ações, investigações, estudos e ideias de seus artistas membros, como diz Beavers (2019) em entrevista ao autor:

We wanted to be a collective to support each other, really to support each other. It is also a kind of philosophy. [...] People could make their own trajectories with the support of other artists. “What do you have to offer? A workshop? We help you!”. It was like that. [...] I think the community did much of that. We didn’t want to compete with each other, but we’re covering each other.¹⁶³

Na contramão dessa lógica de pensar que o importante são ações em benefício do coletivo e não ações individualistas, o neoliberalismo propõe ações político-econômicas que consideram que, para haver o bem-estar social, é necessário estimular e promover a competitividade, as capacidades empreendedoras individuais, a propriedade privada, o livre mercado e o livre comércio. E a função do Estado é proteger essas práticas, que alimentam o individualismo em detrimento do coletivo. O Estado protege a lisura do dinheiro, como também fomenta estruturas militares para proteger a propriedade privada e, até pela força, o funcionamento do mercado (HARVEY, 2008).

Aliás, o Estado tem somente o papel de criar mercados para produtos e espaços que favoreçam a economia, como a terra, a água, a educação, a saúde, a segurança, o meio ambiente, mas não vai além disso, pois, segundo os sujeitos detentores de poder econômico, após criadas as condições ideais para os mercados, o Estado não deve mais interferir, pelo fato de não ter conhecimentos suficientes para compreender os valores e preços do mercado e,

¹⁶³ “Queríamos ser um coletivo para apoiar um ao outro, realmente para apoiar um ao outro. É também uma espécie de filosofia. [...] As pessoas podiam fazer suas próprias trajetórias com o apoio de outros artistas. ‘O que você tem para oferecer? Um *workshop*? A gente ajuda você!’. Era assim. [...] Eu acho que coletividade fez grande parte disso. A gente não queria competir entre nós, mas estar em conversa um com o outro” (tradução nossa).

acima de tudo, porque poderosos grupos econômicos não pensam em benefício das comunidades, mas em seu próprio benefício. E, a partir dos anos 1970, houve em todo o mundo uma empatia e acolhimento a essas práticas e ideias político-econômicas do neoliberalismo (HARVEY, 2008).

Portanto, embora tenha se originado na década de 1970 – com sua agenda conservadora, calcada na doutrina do neoliberalismo e capitaneada por Volcker, nos Estados Unidos, e Margaret Thatcher, no Reino Unido, transformando a economia mundial e afetando o cotidiano das pessoas em sua ênfase no lucro do capital, nas iniciativas individuais e na mínima presença do Estado –, a *Movement Research* deu continuidade às suas ações, atividades, práticas e produção de conhecimentos, além dos muros hegemônicos de produção de conhecimentos, há mais de 40 anos. Com isso, servindo de base e abrigo a todos os artistas interessados em investigação, em experimentação e em processo ao invés de produto, não somente da Cidade de Nova Iorque, mas da comunidade artística internacional como um todo.

Porém, apesar da relevância e importância da *Movement Research*, como um laboratório artístico vivo e pulsante, muros burocratizantes são enfrentados pelo artista pesquisador, não europeu, que se interesse em pesquisar na Organização.

3.2.3 Ultrapassar muros: fontes escassas

Durante o percurso desta pesquisa, realizamos um levantamento sobre a existência de escritas acerca da *Movement Research*, e a partir dessa investigação se verificou que não há um estudo sistemático sobre a Organização, nem nos Estados Unidos e nem em outras partes do mundo. E há pouca menção e pesquisa sobre a Organização, mesmo dentro do ambiente acadêmico. Mas é importante mencionar, no que tange os Estudos Somáticos (tema a ser explorado mais adiante), que o pesquisador Duncan Gilbert dedica vários momentos de sua tese *A Conceit of the Natural Body* a esses estudos desenvolvidos na *Movement Research* – “[...] an East Village endeavor, *Movement Research*, from its 1970s beginnings, exhibited an emphasis on [...] innovation in the use of Somatics. Started as a collective service organization [...]”¹⁶⁴ (GILBERT, 2014, p. 186).

As fontes sobre a construção de saberes e conhecimentos artísticos realizados na *Movement Research* são escassas, com isso criando-se muros de não reconhecimento desta e

¹⁶⁴ “[...] um experimento do bairro *East Village*, a *Movement Research*, desde o início dos anos 1970, exibiu ênfase na [...] inovação no uso dos Estudos Somáticos. Começou como uma organização de serviço coletivo [...]” (tradução nossa).

de outras organizações contra-hegemônicas, dado que, em geral, o ambiente acadêmico e o mercado das artes legitimam alguns saberes e conhecimentos, dizendo o que é relevante e o que deve ser pesquisado e visibilizado. Assim, alguns espaços de construção de conhecimentos são esquecidos, fazendo surgir uma lacuna de acesso a dados sobre essas iniciativas alternativas aos saberes e conhecimentos dominantes; a comunidade científica e o mercado das artes qualificam ou desqualificam; visibilizam ou invisibilizam; autorizam ou desautorizam. Ou seja, isso é uma forma de epistemicídio, pois suprime todas as práticas de conhecimentos que, de certa forma, não interessam à epistemologia hegemônica (MENESES; SANTOS, 2010).

Entretanto, há que se problematizar que, apesar dessas construções de invisibilidade de práticas, saberes e conhecimentos além dos espaços oficiais, não se pode negar e silenciar que [...] há conhecimentos [...] fora, nas lutas sociais, no trabalho, nos movimentos e ações coletivas [...] é o embate mais radical trazido para o embate pedagógico e epistemológico. [...] esses reconhecimentos de que há conhecimentos lá fora tornam difícil a função de ocultamento desses outros espaços, de outras experiências [...] Outros Sujeitos como produtores de conhecimentos e de pedagogias. Entretanto, os critérios legítimos, hegemônicos de validade resistem a reconhecer outros espaços e outros sujeitos pedagógicos [...] Tensões que se perpetuam como uma constante histórica, política, porque o padrão de poder foi e continua associado a um padrão de saber, de conhecimento, associado a um padrão de classificação das culturas, dos saberes e racionalidades (ARROYO, 2012, p. 34-38).

Quando o autor desta pesquisa foi agraciado com a bolsa de aperfeiçoamento da Fundação Capes, algumas pessoas do meio artístico de São Paulo (naquele momento, 1995, o autor vivia em São Paulo) disseram que a *Movement Research* era somente um “estúdio de dança”, e a maioria não reconhecia a Organização. E quando o artista foi convocado para a etapa de entrevistas dos candidatos à bolsa, na sede da Capes/MEC, em Brasília, os doutores entrevistadores não sabiam do que se tratava a *Movement Research*. O único conhecimento sobre a Organização foi através do projeto escrito pelo autor desse texto, enviado à Fundação naquele ano.

Outro dado importante: a *Movement Research* não estava inscrita na lista de universidades norte-americanas e de escolas de artes e estúdios de dança dos Estados Unidos, como *Merce Cunningham School*, *Trisha Brown School* e *Martha Graham School*, aptas a oferecer ao estudante bolsista o visto de estudante – nas modalidades F-1, para universidade, faculdade, escola primária particular, colegial, seminário, conservatório ou outra instituição acadêmica, inclusive escola de línguas; ou M-1, para instituição não acadêmica reconhecida ou programa de treinamento de língua – previsto pela Embaixada dos Estados Unidos.

Um estudante que pretenda frequentar uma universidade ou outra instituição acadêmica nos Estados Unidos deve requerer um visto de estudante (F-1). Aqueles que desejam cursar uma instituição profissional ou não acadêmica precisam solicitar o visto não acadêmico (M-1). Os solicitantes do visto de turismo (B-2) ou as pessoas

que viajarem aos Estados Unidos utilizando o *Visa Waiver Program* [Programa de Isenção de Visto] não podem estudar em cursos de período integral. Entre em contato com um dos escritórios *Education USA* mais próximo de você para obter informações sobre como estudar em faculdades e universidades nos Estados Unidos.¹⁶⁵

O procedimento foi realizado, mas a Embaixada negou o visto, pois a Organização não fazia parte da lista de instituições de ensino dos Estados Unidos da América e tampouco era reconhecida pela embaixada. Assim, alegando uma escassez de fontes sobre a *Movement Research*, o visto não podia ser oferecido ao artista bolsista solicitante.

Segundo informação no site da Embaixada, o curso e o tipo de estudo que o interessado visa estudar nos Estados Unidos determinam se há a necessidade do visto “F” ou “M”¹⁶⁶. Mas, a *Movement Research* não era reconhecida, de modo que a Fundação Capes teve que intervir no processo de aprovação do visto de estudante do autor dessa pesquisa. Ou seja, o autor teve que ultrapassar os muros da burocracia para ter o visto de artista pesquisador aprovado.

Muros, muralhas são impeditivos de tentar passar. [...] para impedir qualquer tentativa de passagem dos de fora. São os de dentro que se defendem e defendem seus territórios, cercando-os de muralhas e cercas. São eles que se dignam abrir as fronteiras, oferecer ou não vistos, passaportes, ou exterminam aqueles ousados que se atrevem a ultrapassar os muros para sair de seu lugar (ARROYO, 2012, p.43).

Isto é, para se contrapor à dominação cultural e muros impeditivos, são necessárias propostas de Outras Pedagogias e autopedagogias coletivas e organizacionais, em que se produzem autoidentidades de forma positiva (ARROYO, 2012).

Mesmo assim, com pouco reconhecimento oficial da *Movement Research*, há uma busca e interesse muito grande de artistas das artes cênicas sobre a Organização, que estão interessados em pesquisa do movimento, especialmente das linguagens da dança e da performance: artistas norte-americanos, latino-americanos, europeus e asiáticos. O autor desse texto teve como colegas de aulas e *workshops*, por exemplo, artistas de companhias de dança como *Meg Stuart Company/Damaged Goods*¹⁶⁷, *Maguy Marin*¹⁶⁸, *Anne Teresa De*

¹⁶⁵ Disponível em: <https://br.usembassy.gov/pt/visas-pt/estudo-e-intercambio/overview>. Acesso em: 10 ago. 2019.

¹⁶⁶ Disponível em: <https://br.usembassy.gov/pt/visas-pt/estudo-e-intercambio/overview>. Acesso em: 14 ago. 2019.

¹⁶⁷ Coreógrafa e bailarina norte-americana, Meg Stuart trabalha em Bruxelas e Berlim com sua companhia *Damaged Goods*. Stuart trabalha com projetos de improvisação e regularmente colabora com artistas das artes visuais, música e dança. Disponível em: <http://damagedgoods.be>. Acesso em: 10 ago. 2019.

¹⁶⁸ Fundada no ano de 1984, em Paris, a companhia de Maguy Marin tornou-se o Centro Coreográfico Nacional (CCN) em 1985. Disponível em: <https://www.dansedanse.ca/en/compagnie-maguy-marin>. Acesso em: 10 ago. 2019.

*Keersmaecker/Rosas*¹⁶⁹, *Pina Bausch*¹⁷⁰, entre outras, interessados em improvisação, *Contact Improvisation*, estudos somáticos, dança contemporânea, criação e *release techniques* desenvolvidas na Organização.

Contudo, é importante, e se faz urgente, especialmente no momento atual da expansão de ideologias conservadoras e autoritárias no mundo todo, o reconhecimento da diversidade cultural e epistemológica, de experiências, de ideias e de saberes outros; de outros lugares legítimos de construção e produção de conhecimento, como assinala Arroyo (2012). Pois, de acordo com esse pesquisador, “A negação do direito a lugares de conhecimento está relacionada à negação de lugares de existência [...] como produtores [...] de conhecimentos” (2012, p. 215).

Isto é, organizações como a *Movement Research* certamente ampliam a dimensão cultural e intelectual do modo de atuação dos artistas e dos educadores de arte, com isso questionando-se a exclusividade única de legitimidade de construção de conhecimentos dos lugares hegemônicos artísticos, culturais e educacionais.

3.3 *MOVEMENT RESEARCH*: UM LABORATÓRIO ARTÍSTICO DO CORPO, ALÉM DOS CONHECIMENTOS E DOS CÂNONES DOMINANTES

Viver, como um processo, é um processo de cognição
Humberto Maturana

O que nos estimula a discutir neste subcapítulo – apesar da exclusividade de legitimidade de construção de conhecimentos dos lugares hegemônicos artísticos, culturais e educacionais – é reconhecer o que é desenvolvido e investigado nesse laboratório artístico do corpo que é a *Movement Research*: possibilidade de contraposição. Porém, a princípio, iremos desenvolver ideias sobre o que seja conhecimento e cânone.

O cérebro humano é um centro sofisticado do sistema nervoso como um todo, que regula todos os movimentos voluntários e involuntários, tanto quanto todas as funções da arquitetura esquelética, muscular e visceral. Controla as funções corporais, do movimento e da percepção; e sua recente evolução ofereceu ao homem ação e pensamento analítico,

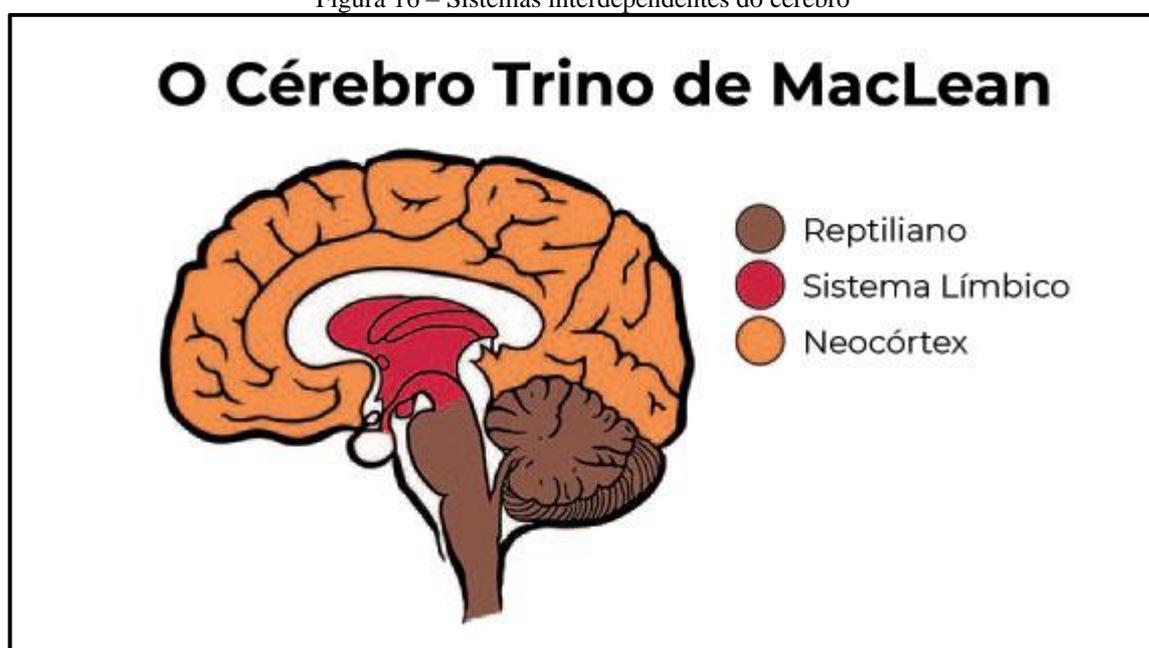
¹⁶⁹ Em 1983, Anne Teresa De Keersmaecker teve seu reconhecimento com *Rosas danst Rosas*, uma performance que se tornou uma marca da história da dança pós-moderna. Disponível em: <https://www.rosas.be/en/productions/378-rosas-danst-rosas>. Acesso em: 10 ago. 2019.

¹⁷⁰ Pina Bausch (Solingen, 1940 - Wuppertal, 2009) foi uma coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã. Foi diretora da *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, localizada em Wuppertal, na Alemanha. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pina_Bausch. Acesso em: 10 ago. 2019.

imaginativo, conceitual e criativo (HARTLEY, 1995). E o ser humano cognoscente dispõe desse centro sofisticado que é o cérebro, com seus sistemas interdependentes (Figura 16) e que, ao que tudo indica, se desenvolveu evolutivamente em três fases: 1. Muito lenta (complexo reptiliano – cérebro instintivo; responsável pelas sensações primárias como sede, fome etc.); 2. Razoavelmente lenta (complexo límbico – cérebro emocional; característico dos mamíferos); e 3. Muito rápida (complexo neocórtex – no processo evolutivo, é a parte mais recente do cérebro; região da razão, do discurso, da linguagem articulada, da filosofia e da ciência, entre outros conhecimentos; domínio da racionalidade): uma tríade pertencente ao ser humano, mas não linear.

Contudo, antes do conhecimento racional, provido do complexo neocortical, já era possível um conhecimento desenvolvido a partir do complexo límbico: o conhecer com base em sensações, em sensibilidade, em percepção, em sentimentos e em emoções. Este tipo de conhecimento é um dado que concerne à arte. Isto é, em razão dessa evolução do cérebro, a arte, como qualidade de conhecimento, é anterior à filosofia e à ciência (VIEIRA, 2009).

Figura 16 – Sistemas interdependentes do cérebro



Fonte: Nova Escola de Marketing¹⁷¹

E o que se reflete neste subcapítulo é a construção de conhecimento, através de investigações e estudos do corpo/arte, na *Movement Research*, que propõe ir mais além dos conhecimentos e dos cânones dominantes, como forma de se contrapor à subordinação do

¹⁷¹ Disponível em: <https://novaescolademarketing.com.br/o-cerebro-trino-reptiliano-limbico-e-neocortex>. Acesso em: 15 ago. 2019.

conhecimento hegemônico e à imitação dos modos operacionais do capital (ARROYO, 2012). Um conhecer não embasado na teoria clássica do conhecimento, que foi nutrida e constituída pela filosofia por séculos, com suas cinco grandes resistências: essência do conhecimento, origem do conhecimento, possibilidade do conhecimento, formas de conhecimento e a verdade do conhecimento, problema máximo da epistemologia (VIEIRA, 2009).

A Teoria do Conhecimento, segundo muitos autores, surge com René Descartes (1596-1650, França). E, a partir deste filósofo, o ato de conhecer se tornou um objeto privilegiado das rumações filosóficas. Enquanto que na Grécia era uma investigação do ser, na época moderna o conhecimento se converteu numa reflexão da ação de conhecer: os objetos se passariam ao sujeito e seriam atingidos por meio de sua atividade intelectual, ao passo que, para Descartes, os objetos convertem-se numa questão (PENNA, 2000).

Mas, o ato de conhecer implica o quê? De acordo com os idealistas e os realistas, implica atividade. Contudo, há diferenças nessa implicação: para os idealistas, conhecer é mera atividade – a produção do objeto é feita pelo sujeito para, em seguida, contemplá-lo. Mas trata-se de uma concepção ensimesmada do conhecimento, pois exclui a participação de qualquer dado externo. Enquanto que, para os realistas, o processo de conhecimento necessita, ao mesmo tempo, da passividade, que garante a existência autônoma do objeto (fator externo da cognição), e da atividade, em que o sujeito manipula o objeto e o assimila, tanto pelos sentidos – o conhecimento sensível “[...] caracteriza-se, essencialmente, por se realizar através dos sentidos [...] são discriminados dois momentos [...] em seu processamento: o sensorial e o perceptivo” (PENNA, 2000, p. 24) – quanto pela razão – o conhecimento racional: “[...] o que o caracterizaria é o fato de que ele somente atingiria o geral ou o abstrato [...] está sempre voltado para [...] possibilidades [...] o mundo do possível” (PENNA, 2000, p. 25).

No que tange às implicações da consciência na atividade cognitiva, para o idealista, o ato de conhecer é somente consciente; por outro lado, para o realista, o conhecimento pode ou não ser consciente (PENNA, 2000). E, em relação à problemática sobre a origem do conhecimento, é interessante a distinção que realiza Nicolai Hartmann (1882-1950, Alemanha), pois nos apresenta quão hegemônico é o saber racional moderno em relação ao saber sensível:

[...] Hartmann distingue [...] origem psicológica e origem lógica. Ao epistemologista só a última [...] interessa, caracterizando-se como a reflexão sobre os fundamentos do saber. [...] em torno dessa questão duas posições antagônicas se propuseram: a empirista e a racionalista [...] o empirismo [...] sustenta a origem sensível de todo conhecimento [...] através da experiência sensorial. [...] Sua origem [...] vincula-se a John Locke. [...] Quanto ao racionalismo moderno, o que o caracteriza é a concessão de um nível máximo de atividade à consciência [...] alcança o racionalismo assim concebido pela identificação da realidade e da racionalidade. [...] Em consequência

[...], [...] fica prejudicada toda e qualquer ideia que nos conduza a pensar na subordinação do conhecimento à experiência sensorial. (PENNA, 2000, p. 33-35)

E, além disso, há pensadores como Karl Popper (1902-1984, Áustria), da Teoria Evolucionista do Conhecimento, que abordam a presentificação de um certo conhecimento inato em todos os organismos, até nos animais e nas plantas, mas que no homem se integra conhecimento inconsciente com consciente, na elaboração de saberes científicos. E em suas proposições, Popper vai além, ao lançar a questão: só os animais podem conhecer? E por que não as plantas? Outra proposição que Popper nos contempla é ao dizer que o conhecimento teve origem com a vida há mais de três bilhões de anos, ou seja, conhecimento e vida estão interconectados, pois 99% do saber de todos os organismos é inerente e está presente em nossa construção biológica ou bioquímica (PENNA, 2000).

Numa sociedade e num ambiente muito racionalistas como esses em que vivemos, os conhecimentos, de modo geral, nos contextos hegemônicos e canônicos de produção de conhecimentos, são validados pelo domínio da oralidade e da escrita, em detrimento dos conhecimentos não embasados nestes mecanismos ortodoxos, como por exemplo a utilização da linguagem corporal e das artes para produzir conhecimentos, que o discurso convencional não poderia comunicar de forma integral (VIEIRA, 2009). Isto é, o corpo como construção de conhecimentos.

De modo que, na contemporaneidade, há um saturamento dos discursos ortodoxos no modo de conhecer. Mas, há também no mundo propostas e modos de elaborar conhecimentos além daqueles baseados na teoria de conhecimento tradicional – criação de espaços de construção de conhecimentos e do inventar de Outras Pedagogias, outros saberes (ARROYO, 2012). Por exemplo, os propostos pelos artistas fundadores da *Movement Research*, Mary Overlie (1946-2020, EUA) e Wendell Beavers: construção de ideias, conceitos e conhecimentos a partir do corpo no tempo e espaço. Os dois artistas criaram saberes fora do ambiente institucional acadêmico, no início de suas trajetórias, nos anos 1970.

Mary Overlie iniciou o desenvolvimento da Teoria e Prática *Six Viewpoints*¹⁷², em colaboração com Wendell Beavers (Figura 17), e, em paralelo, Beavers sistematizou e criou a

¹⁷² A semente do sistema *Six Viewpoints*, criado por Overlie, é encontrada no simples ato de ficar de pé no espaço. Dessa perspectiva, o artista é convidado a ler e ser educado pelo léxico da experiência diária. A informação do espaço e do tempo, a familiaridade da forma, as qualidades e regras do movimento, as maneiras das lógicas e essas histórias que são formadas, e os estados de ser e de troca emocional que constituem o processo de comunicação entre criaturas vivas. Estes são os seis materiais chamados *Six Viewpoints*, que constituem o básico do teatro desconstruído. O artista começa aprender sobre performance através da linguagem essencial com uma inteligência independente. Disponível em: <https://sixviewpoints.com/thestems>. Acesso em: 15 ago. 2019.

*Developmental Technique*¹⁷³, antes de serem convidados para dar aulas e partilharem seus conhecimentos na *New York University (NYU)*. Ou seja, os conhecimentos desenvolvidos por esses dois artistas fundadores da Organização *Movement Research*, que não estavam no centro hegemônico e canônico dos conhecimentos no contexto da Cidade de Nova Iorque, tornam-se de interesse da *NYU*.

Figura 17 – Wendell Beavers



Fonte: *Inclusive Dance*¹⁷⁴

Dessa forma, ocorre uma ruptura epistemológica na medida em que esses artistas não aceitaram que somente é conhecimento o que é realizado nas instituições da Nova Iorque Hegemônica, assim possibilitando articular reflexões sobre: o que é periférico? O que é central? Pois os conhecimentos desenvolvidos na Organização *Movement Research* não são subalternos em relação aos produzidos nas instituições hegemônicas; não são canônicos, mas

¹⁷³ Wendell Beavers e Erika Berland desenvolveram um treinamento de movimento no programa de mestrado em Teatro e Performance Contemporânea na Universidade de Naropa (Colorado, EUA): a *Developmental Technique* (Técnica de Desenvolvimento) é uma investigação estruturada do movimento de desenvolvimento, explorando os padrões básicos de locomoção, de estados de radiação do umbigo e pré-espinhal até rastejar para a verticalidade, incorporando expressão no espaço. Os objetivos da técnica são criar um vocabulário de movimento original e para abrir amplas possibilidades de respostas psicofísicas dentro de uma performance interdisciplinar que abarca teatro, dança, coreografia abstrata, narrativa, peça e forma cênica. Disponível em: <http://www.beaversberlandworkshops.com/About-the-Practices.html>. Acesso em: 15 ago. 2019.

¹⁷⁴ Foto de Carl Nardiello. Disponível em: <http://www.erikaberland.com/articles/compressionsuspension-therapy-for-dancers>. Acesso em: 28 mai. 2020.

o modo de atuação da Organização na construção de conhecimentos chega até ao centro hegemônico e o afeta, pois

Há muitos modos de conhecer o mundo e o conhecimento científico é entre outros; por mais importante que seja, o conhecimento científico é limitado e não pode superar os seus limites com recurso exclusivo aos seus métodos; o privilégio epistemológico concedido ao conhecimento científico nos últimos duzentos anos foi motivado pelo objetivo de transformar a ciência numa força produtiva do desenvolvimento capitalista [...] nas últimas décadas, tornou-se evidente, por um lado, que as promessas progressistas da ciência não foram cumpridas e, por outro, que a supressão [...] dos conhecimentos não científicos redundou num desperdício de experiências [...] o reconhecimento e a valorização dos conhecimentos não científicos, tornará possível uma compreensão mais ampla do mundo e uma complementariedade entre conhecimentos científicos e não científicos (SANTOS, 2009, p. 19-20).

Contudo, mesmo sem condições econômicas ideais e privilegiadas, as investigações da *Movement Research* se inseriram e se inserem, durante as últimas quatro décadas, nos ambientes acadêmicos hegemônicos, como, por exemplo, na NYU. Portanto, o que é considerado periférico, em si, é central, pois existem elaborações conceituais, práticas e modos de construção de conhecimentos sendo desenvolvidas noutros lugares não hegemônicos e canônicos, como os da Organização *Movement Research*, que devem ser estimuladas, pesquisadas e reconhecidas, como por exemplo os estudos do corpo numa perspectiva não canônica, que discutiremos a seguir.

3.3.1 Cânone: corpo(s)

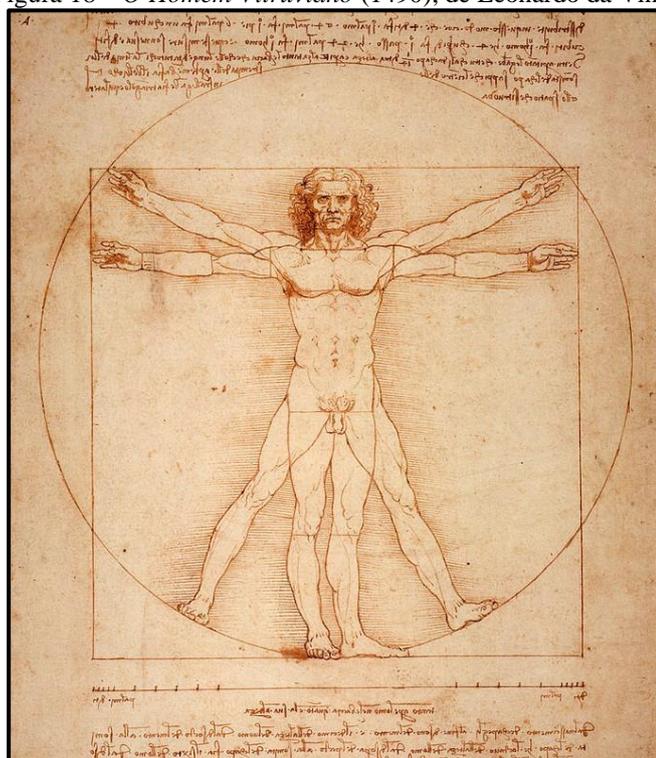
A palavra cânone vem do grego kanón, através do latim Canon, e significa regra. Com o passar do tempo, a palavra adquiriu o sentido específico de conjunto de textos autorizados, exatos, modelares. No que se refere à Bíblia, o cânone é o conjunto de textos considerados autênticos pelas autoridades religiosas. Por extensão, passou a significar o conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição.

Leyla Perrone-Moisés

A palavra Cânone advém do contexto religioso, mas adquiriu o significado, em se tratando do universo da Literatura, por exemplo, do compêndio das obras literárias consideradas como as melhores, feitas por grupos econômicos e sociais dominantes, instituições acadêmicas e pela crítica especializada. E o Cânone Ocidental é seletivo e elitista, com critérios artísticos rigorosos. Todavia, há quem se oponha aos Cânone, pois, segundo esses antagonistas, existe sempre uma ideologia ao redor da formação de um Cânone, isto é: uma atitude ideológica em si (BLOOM, 1995).

O conceito de cânone perpassa várias áreas: da construção de conhecimentos, da cultura e das artes, e é muito antigo: “O Homem Vitruviano” (Figura 18), de Leonardo da Vinci, foi o cânone (o modelo) das proporções humanas no campo das artes, no século XVI. Em sua origem grega, essa palavra significa “medida, régua, regra, modelo” (MAZZOLA, 2015, p. 30). Esse desenho de Leonardo da Vinci representa um estudo das proporções ideais do corpo humano, inserido no círculo e no quadrado: para Platão (428/427-348/347 a.C., Grécia), figuras geométricas que são consideradas perfeitas.

Figura 18 – *O Homem Vitruviano* (1490), de Leonardo da Vinci



Fonte: *Museo Galileo – Istituto e Museo di Storia della Scienza*¹⁷⁵

Desde a época de Platão, há uma preocupação muito grande com o corpo, e mesmo que algumas pessoas digam que há séculos ele foi esquecido, não é possível dizer que tenha sido completamente. E, na atualidade, muitos filósofos que pensam o corpo foram citados e relidos, a exemplo de Espinosa (1632-1677, Holanda), que se contrapunha à dicotomia corpo e mente, pois para ele o conceito de corpo era o conceito de algo único, existente na ação (GREINER, 2008).

Mas, quais imagens modelos e regras de corpo dançante e movente vêm à mente quando se pensa na linguagem da dança? E no imaginário, em geral, das pessoas, o que vem à

¹⁷⁵ Disponível em: https://brunelleschi.imss.fi.it/stampa_leonardo/pages/uomo_vitruviano_accademia_venezia.html. Acesso em: 28 mai. 2020.

mente quando se pensa em corpo/dança? Corpos dançantes dos artistas do *Judson Dance Theater* (Figura 20)? Certo que vêm à mente, em geral, as bailarinas clássicas canônicas (Figura 19) de Edgar Degas (1834-1917, França) e as bailarinas clássicas do Bolshoi Ballet¹⁷⁶.

Figura 19 – *Aula de Dança* (1874), de Degas



Fonte: Musée D'Orsay¹⁷⁷

Figura 20 – Movimento *Judson Dance Theater* apresenta *The Mind Is a Muscle* (1966), de Yvonne Rainer



Fonte: Artforum.com¹⁷⁸

¹⁷⁶ Fundada em 1776, é uma das mais antigas companhias de balé clássico do mundo, sediada no Teatro Bolshoi, em Moscou, Rússia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Bolshoi_Ballet. Acesso em: 20 ago. 2019.

¹⁷⁷ Disponível em: https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/the-ballet-class-3098.html. Acesso em: 20 ago. 2019.

A reflexão que vem à tona acerca dessas questões da imagem do corpo canônico, na trajetória da história das artes visuais ou cênicas, é que certas imagens artísticas que são constantes no imaginário das pessoas são impostas pelos modelos e figuras historicamente determinados e construídos pelo ambiente acadêmico e de ensino, pela crítica tradicional e pelas classes socioeconomicamente dominantes: são os cânones imagéticos ocidentais, não só das belas-artes, mas a um acervo de outras referências icônicas disseminadas em museus, nas escolas, pelas mídias e livros de artes. Ou seja, em geral, essas instituições canonizam algumas obras artísticas e imagéticas, com isso contribuindo para que as mesmas façam parte da memória social, dessa forma, silenciando e invisibilizando tantas outras, relegando-as ao esquecimento (MAZZOLA, 2015).

Ou seja, as imagens representantes do corpo dança, no cotidiano das pessoas são as da(o) bailarina(o) longilínea(o), de pernas, braços e pescoço longos, pele branca, peito de pé saliente (arco do pé), pouca nádega (pois a bailarina com nádegas volumosas, de acordo com a lógica do pensamento tradicional do corpo padrão eurocêntrico, “ideal” para dançar balé clássico, não pode ter nádegas aparentes). Isto é: um corpo canônico acabado e idealizado. Nunca vêm à mente das pessoas outros padrões de beleza dançante, pois comumente as linhas e traços requeridos são os dos cânones da dança clássica e dos padrões estéticos hegemônicos, que interessam a uma elite ideológica, econômica e política; e impostos pela mídia e pelas próprias instituições artísticas e culturais oficiais. O que fica de fora desses padrões canônicos de beleza dançante? Os corpos desengonçados, obesos, negros, indígenas, baixos, idosos, isto é, corpos diversos excluídos do imaginário das pessoas e das instituições hegemônicas das artes, de formação e da cultura de consumo e midiática.

Esse tópico, de corpos não canônicos que dançam, como os corpos idosos, foi objeto de reflexão pela comunidade de artistas da Organização no *Movement Research Performance Journal*, na edição de nº 21, com o tema *Age and the Trajectory of the Body in Time* (Idade e a Trajetória do Corpo no Tempo). O artista norte-americano, escritor, coreógrafo, diretor de teatro, cenógrafo, professor e um dos fundadores da *Merce Cunningham Company*, Remy Charlip (1929-2012), na idade de 70 anos, declarou:

I am 70 this year. As I get older my dancing has moved from outward expression in performance to what I call “internal dancing”, micro movements along the spine and the containers of my body: pelvis, ribs and head, I use any figure that has a return to it: circles, spirals and figure eight. [...] a meditation on emptying and filling, an

¹⁷⁸ Disponível em: <https://www.artforum.com/interviews/judson-at-50-yvonne-rainer-31348>. Acesso em: 28 mai. 2020.

internal dance. [...] I'll probably dance into my grave.¹⁷⁹ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 2000)

Na dança hegemônica e canônica, muito mais que no teatro e em outras linguagens artísticas, comumente não se aceita a presença do corpo idoso dançante. É como se para ocorrer a dança “bela” e “harmônica” fosse necessário um corpo jovem que dança uma dança dos excessos, da força muscular e da explosão externa da energia física. Danças internas, em geral, não são bem-vindas no Ocidente, enquanto que

In Japan, it is not unusual to see performers in their 80s or 90s. [...] The Japanese respect and reverence for a long life extend to the arts. Toshio Mizohata, [Kazuo] Ohno's¹⁸⁰ [

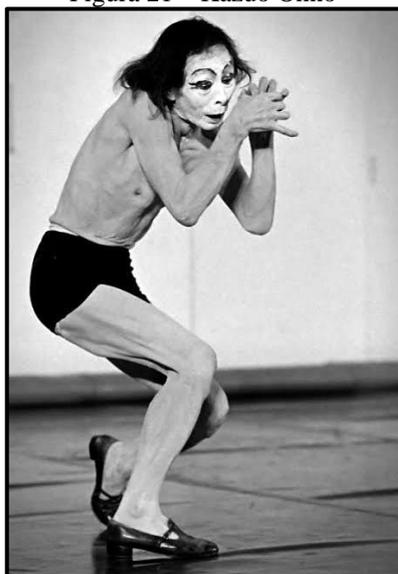
Figura 21] manager, describes it this way: “We feel deeper things in older performers. It's like flowers and trees. The flowers of older trees, for instance the cherry blossom tree, are small, soft and delicate. We feel time makes some kind of shape. In the shape of the branches we can recognize an older or younger tree. After a time, the trees make a different shape, each branch is more different, more individual. We have a similar feeling for performers.¹⁸¹ (PERRON, 2000)

¹⁷⁹ “Eu tenho 70 anos neste ano. À medida que envelheço, na performance minha dança mudou de expressão externa para o que chamo de ‘dança interna’, micromovimentos em toda a coluna vertebral e nos receptáculos do meu corpo: pélvis, costelas e cabeça. Eu uso qualquer figura que tenha um retorno a ele: círculos, espirais e a figura oito. [...] uma meditação sobre esvaziar e encher, uma dança interna. [...] Eu provavelmente dançarei no meu túmulo” (tradução nossa).

¹⁸⁰ Ohno (Hakodate, 1906-Yokohama, 2010) foi bailarino e coreógrafo, de grande notoriedade na dança Butô. Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Kazuo_Ohno. Acesso em: 20 jul. 2019.

¹⁸¹ “No Japão, não é incomum ver artistas com 80 ou 90 anos. [...] O respeito e a reverência dos japoneses por uma vida longa se estendem às artes. Toshio Mizohata, produtor de Ohno, descreve isso da seguinte maneira: ‘Nós vemos coisas mais profundas em artistas mais velhos. É como flores e árvores. As flores das árvores mais antigas, por exemplo, as flores das cerejeiras, são pequenas, macias e delicadas. Sentimos que o tempo cria algum tipo de forma. Na forma dos galhos, reconhecemos uma árvore mais velha ou mais nova. Depois de um certo tempo, as árvores têm uma forma diferente, cada ramo é mais diferente, mais individual. Nós temos um sentimento semelhante dos artistas’ (tradução nossa).

Figura 21 – Kazuo Ohno



Fonte: *Tokyo Stages*¹⁸²

Indo ao contrário da não inserção de outros corpos em aulas, *workshops* e performances, a *Movement Research* propôs, em 1996, o *workshop Movement & Theater Improvisation with Senior Adult*, mediado pelo artista Jeff Bliss:

This course will focus on learning and practicing movement and theater structures to use with senior adult populations, from independent living through nursing home participants. We look at the theory and practice of how elders communicate through their bodies and how to work with them effectively in group or individual setting.¹⁸³ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1997).

Na Organização, é corriqueiro encontrar uma diversidade de corpos, não canônicos, no sentido estético corporal – norma, regra, modelo – presentes nas performances, nas aulas e nos *workshops*: corpos comuns, corpos treinados, corpos não treinados, corpos obesos, corpos latinos, corpos negros, corpos caucasianos e corpos idosos, como o da artista-mestre da *Movement Research*, Simone Forti (Figura 22), que ministra *workshops* de improvisação.

¹⁸² Disponível em: <https://tokyostages.wordpress.com/2010/06/02/butoh-pioneer-kazuo-ohno-dies-aged-103>. Acesso em: 20 jul. 2019.

¹⁸³ “Este curso se concentrará em aprender e praticar estruturas de movimento e teatro para serem usadas com populações mais velhas, de idosos independentes até idosos de casas de repouso. Analisamos a teoria e a prática de como os idosos se comunicam por meio de seus corpos e como trabalhar com eles de maneira eficaz, em configurações individuais ou em grupo” (tradução nossa).

Figura 22 – Simone Forti



Fonte: *The New York Times*¹⁸⁴

I had no training in dance, theater or arts before the MR, I didn't (laugh). Did not have. I recently taught at the MR and the people who came to do it were diverse, just as it was at the beginning of the MR. People came from the street and said: "I want to try this". And there were also wonderful professional dancers. And another thing, people from everywhere. In these classes I recently taught there were people from China, Australia, Brazil. And they were satisfied with the classes, as they took classes with different teachers with different ways of teaching. And I think it works.¹⁸⁵ (BEAVERS, 2019).

Esse corpo não treinado com uma técnica específica de dança, certamente é uma proposta de autoinvestigação e autoconhecimento, pois não é pronto, como os corpos midiáticos impostos pela indústria cultural e pela cultura de massa. É um corpo porvir, em devir, processual. E essa investigação de um corpo em experimentação, um corpo não acabado, iniciada na Organização em 1978, reverbera até hoje nos seus modos de atuação, no que tange às aulas e aos *workshops* da *Movement Research*. Todo corpo é bem-vindo para as

¹⁸⁴ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/11/14/arts/dance/simone-fortis-that-fish-is-broke-at-danspace-project.html>. Acesso em 21 jul. 2019.

¹⁸⁵ "Eu não tinha formação em dança, teatro ou artes antes da MR [MOVEMENT RESEARCH], não tinha (riso). Não tinha. Eu dei aula recentemente na MR e as pessoas que vieram fazer eram de uma diversidade, assim como foi no início da MR. As pessoas vinham da rua e diziam: "Eu quero tentar isso". E também tinha bailarinos profissionais maravilhosos. E outra coisa, gente de todo lugar. Nessas aulas que dei recentemente havia pessoas da China, Austrália, Brasil. E se sentiam satisfeitas com as aulas, pois faziam aulas com diferentes professores com diferentes maneiras de ensinar. E eu acho que funciona" (tradução nossa).

aulas e *workshops*, pois não há uma seleção prévia como normalmente há nos ambientes de formação em artes.

Reflexões sobre corpos canônicos e não canônicos vêm sendo feitas na Organização, como evidenciam conteúdos no *Movement Research Performance Journal*¹⁸⁶, nas edições de nº 19 e nº 20; este periódico que será discutido mais à frente.

Assim, essas reflexões propostas pelo *Movement Research Performance Journal* influenciam muito nos modos dos artistas da Organização pesquisarem o corpo nos seus processos criativos e nas suas aulas-experiências, que, a seguir, serão apresentadas: Estudos Somáticos; Improvisação como Arte Performativa; *Contact Improvisation*; Processos de Criação; e Técnica de Dança Contemporânea.

¹⁸⁶ Informações adicionais sobre a publicação produzida pela Movement Research podem ser obtidas no site <https://movementresearch.org/publications/performance-journal>.

3.3.2 Aulas-Experiências na *Movement Research*: um recorte (1996-1998) – Estudos Somáticos; Improvisação como Arte Performativa; *Contact Improvisation*; Processos Criativos; Técnica de Dança Contemporânea

I remember we got together, and there were seven of us. We wanted to teach anyway. Daniel Lepkoff wanted to teach contact improvisation; Mary Overlie improvisation and Viewpoints; Christina Svane wanted to teach camera work. And we said ok, each write a paragraph on a flyer and make your advertisement. And every three months people could see the artists' statements about their workshops and classes published. And I think that gave us an existence that did not exist before. We didn't have our own space, nothing like that. And we did beneficent performances to support us. It was in this way that Movement Research started to gain fame. We actually started producing performances with dozens of people. Bill T. Jones and Arnie Zane¹⁸⁷ showed at the second or third beneficent shows, and no one had yet heard of them. And they did and had good reviews. A lot of wonderful work presented itself at the beginning, for example Yvonne Rainer¹⁸⁸ came back, you know... So, that was the way we produced these performances.¹⁸⁹
Wendell Beavers

O objetivo deste subcapítulo é partilhar a construção e concepção dos conhecimentos e saberes artísticos realizados na Organização. Para isso, houve um recorte temporal focado no período de 1996 a 1998, que corresponde às vivências de pesquisas do autor deste estudo nela. Vale acrescentar que, pelo fato de a *Movement Research* ser um laboratório de investigação artística experimental, continua num estado de constantes transformações e reinvenções. Assim, a escrita a seguir é uma apresentação sintética de algumas aulas-experiências nesse período,

¹⁸⁷ A Companhia Bill T. Jones/Arnie Zane nasceu em 1982, após uma colaboração de 11 anos entre Bill T. Jones e Arnie Zane, de 1948 a 1988. Durante esse período, eles redefiniram a forma do dueto e renunciaram questões de identidade, forma e comentário social que mudariam a face da dança norte-americana. É reconhecida como uma das forças mais inovadoras e poderosas do mundo do teatro-dança. Disponível em: <https://newyorklivearts.org/btj-az-company/about-thecompany>. Acesso em: 25 ago. 2019.

¹⁸⁸ Aqui, Beavers se refere ao retorno de Rainer ao mundo da dança, depois de anos envolvida somente com cinema. “A dançarina, coreógrafa e cineasta Yvonne Rainer mudou o mundo da dança moderna com seu Trio A, performance concebida a partir da análise do repertório de movimentos humanos. Influenciada por John Cage, ela desenvolveu coreografias denominadas sociopolíticas, nas quais explora os movimentos diários. Aos 56 anos, Rainer se descobriu e se assumiu lésbica. Em 1997, recebeu o prêmio Teddy pelo filme *Murder and Murder*. Em 2000, convidada por Mikhail Baryshnikov, com sucesso fez um retorno tardio como coreógrafa e hoje, aos 80 anos, segue trabalhando e inovando no palco”. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/sentimentos-sao-fatos-a-vida-de-yvonne-rainer>. Acesso em: 25 ago. 2019.

¹⁸⁹ “Eu me lembro que a gente se juntou, e éramos em sete. Nós queríamos ensinar de qualquer maneira. Daniel Lepkoff queria ensinar contact improvisation; Mary Overlie, improvisação e Viewpoints; Christina Svane queria ensinar trabalhos com a câmera. E nós dissemos ok, cada um escreva um parágrafo num flyer e faça sua propaganda. E a cada três meses as pessoas podiam ver publicadas as declarações dos artistas sobre seus workshops e aulas. E eu acho que isso nos deu uma existência que antes não existia. Nós não tínhamos nosso próprio espaço, nada disso. E nós fizemos performances beneficentes para nos apoiar. Desse jeito foi que Movement Research começou a pegar fama. Nós na verdade começamos a produzir performances com dezenas de pessoas. Bill T. Jones e Arnie Zane se apresentaram na segunda ou terceira mostras beneficentes, e ninguém tinha ainda ouvido falar deles. E eles apresentaram e tiveram boa crítica. Um monte de trabalhos maravilhosos foi apresentado nesse começo, por exemplo Yvonne Rainer retornou, sabe... Então, essa foi a maneira como nós produzimos essas performances” (tradução nossa).

moderadas por Artistas-Mestres, com suas metodologias e procedimentos artísticos experimentais e processuais. Entende-se aqui por Mestre aquela pessoa que tem maestria no partilhamento de saberes e conhecimentos; aquele artista que é mestre da sua poética/prática; aquele que propõe dúvidas e não certezas; pessoa que adquiriu maestria artística através de sua trajetória e vivências na vida, no laboratório de criação e nos palcos; Mestre na arte de viver.

Vale dizer que, a princípio, quem participa pela primeira vez das aulas-experiências na Organização tem um certo estranhamento, pois realmente naquele contexto o praticante é exposto à experimentação e ao risco artístico. Além disso, há realmente uma diversidade de tipos e corpos presentes nas aulas-experiências, desde os treinos em técnicas tradicionais, como já mencionado, até outros com corporalidades alternativas, o que faz com que se crie um ambiente plural e democrático.

As aulas na *Movement Research* não são exposições contemplativas e burocráticas sobre conhecimentos, pois os saberes e conhecimentos são desenvolvidos através do envolvimento do corpo em movimento no tempo e no espaço, na oralidade e na gestualidade. São experiências corporais que envolvem os sentidos, o risco, a tentativa e a prática. Portanto, Aulas-Experiências: um laboratório em que o foco é em pesquisas e em investigações sobre o movimento/corpo cênico e somático, tanto que o próprio nome da Organização é dedicado à pesquisa: “*movement research*”, “pesquisa do movimento”; um lugar para criação e pesquisa, com propostas não de exercícios, como numa aula tradicional mecanicista, em que se busca alcançar objetivos específicos, no sentido de se ter um produto objeto do que é produzido, mas de práticas e procedimentos artísticos em que o participante não se coloca a praticar somente para a aquisição de habilidades específicas, mas como um praticante artista pesquisador. Em outras palavras, na Organização há a percepção de que a autonomia e a flexibilidade são importantes no ato de fazer e criar, pois os Artistas-Mestres estimulam isso. O participante não é tratado como aluno, que vai ser avaliado e receber uma nota, nem se preocupar em acertar ou errar, mas sim em experienciar as práticas: em vez de se autojulgar e ser julgado pelos pares, perceber que as práticas são processuais, portanto, o corpo, seguindo essa ideia, também é um fenômeno processual, tanto quanto ato de aprender e de ensinar.

Nesse sentido, a Organização – laboratório artístico experimental –, desde sua origem, propõe que o processo de criação implica pesquisar. Dessa forma, contrapõe-se à visão comum de que a pesquisa só é considerada como tal quando realizada no ambiente acadêmico e institucional. Dessa forma, a *Movement Research* radicaliza e rompe com essa tradição e concepção hegemônica de que pesquisar, estudar e construir saberes e conhecimentos só podem ser desenvolvidos nos espaços tradicionais formativos.

Assim, as aulas-experiências neste laboratório artístico dedicam-se a pesquisar modos de abordar o movimento/corpo além do treinamento padrão do que é considerado “movimento/dança” e dos treinos das escolas formais de dança e das artes cênicas. Isso não quer dizer que o léxico de vocabulário dos movimentos da dança clássica e moderna seja descartado; ao contrário, é bem-vindo e reelaborado e trazido para o contexto de um movimento mais “natural”:

Under the influence of regimens broadly known as “somatics”, late 20th century contemporary dancers revolutionized their training. They instituted biological and mechanical constructs of the body as the logic for dance classes, claiming to uncover a “natural” way of moving [...] the Western academy historically marginalized dance studies due to its epistemological foundations of mind-body dualism; and that Somatics, at least initially, departed from ballet by shifting the focus away from the dancer’s appearance [...] Garrett Brown¹⁹⁰ argues that Somatics releases the dancer from the rationality that ballet exerts over the body by disciplining it into fixed and discernible ideals. She sees the Somatic emphasis on kinesthetic awareness as cultivating an open-ended process that dissolves the boundaries of “self”, so dancers disband with identities that underpin social differences. Somatics emerges as a utopian practice in opposition with the observable signifiers through which ballet and modern dance reify social hierarchies.¹⁹¹ (GILBERT, 2014, p. ii-37)

Ou seja, essa maneira “natural” de se mover, muito perceptível nas aulas-experiências oferecidas na Organização, é processada na investigação dos aspectos orgânicos e sensório-motor do corpo, com isso proporcionando à pessoa, performer, bailarino ou não, uma clareza e precisão do movimento, a partir do entendimento de que o corpo em movimento é como uma arquitetura óssea móvel e orgânica, com seus sistemas, não somente muscular e esquelético, mas dialogando, por exemplo, com a cosmopercepção – não só visão, mas o uso e combinações de outras sensorialidades corporais. Por exemplo, o estudo somático *Body-Mind Centering (BMC)*, que mais adiante será abordado, sobre os sistemas do corpo, não investiga somente o sistema muscular, mas estuda e corporaliza os sistemas esquelético, dos órgãos, muscular, fluidos, endócrino, imunológico, nervoso e subcelular; e, além destes, os sentidos e

¹⁹⁰ Natalie Garrett-Brown é autora do estudo *Shifting Ontology: Somatics and the Dancing Subject, Challenging the Ocular within Conceptions of Western Contemporary Dance*, apresentado à *Roehampton University*, em 2007.

¹⁹¹ “Sob a influência de regimes amplamente conhecidos como ‘Somáticos’ (Estudos Somáticos), os dançarinos contemporâneos do final do século XX revolucionaram seus treinamentos. Eles instituíram construções biológicas e mecânicas do corpo como a lógica das aulas de dança, alegando descobrir uma maneira ‘natural’ de se mover [...] a academia ocidental historicamente marginalizou os estudos de dança devido a seus fundamentos epistemológicos do dualismo mente-corpo; e que os Estudos Somáticos, pelo menos inicialmente, afastaram-se do balé, desviando o foco da aparência do dançarino [...] Garrett Brown argumenta que os Estudos Somáticos liberaram o dançarino da racionalidade que o balé exerce sobre o corpo, disciplinando-o em ideais fixos e discerníveis. Ela vê a ênfase somática na consciência cinestésica como o cultivo de um processo aberto que dissolve os limites do ‘eu’, para que os dançarinos se separem das identidades que sustentam as diferenças sociais. Os Estudos Somáticos surgem como uma prática utópica em oposição aos significantes observáveis através dos quais o balé e a dança moderna reificam as hierarquias sociais” (tradução nossa).

a percepção, o desenvolvimento embriológico, a respiração e a vocalização, o desenvolvimento ontogenético, os reflexos, as reações e respostas de equilíbrio e os padrões neurológicos básicos (VELLOSO, 2006).

O desenvolvimento do *BMC*, muito investigado por alguns Artistas-Mestres da *Movement Research*, integra movimento, toque e a repadronização do movimento e, além disso, utiliza o método da anatomia experimental, dessa forma permitindo que, além da investigação teórica da anatomia, da fisiologia e da cinesiologia, quem a pratica corporalize os conteúdos através da vivência corporal. Bonnie Bainbridge Cohen (1941, EUA), com formação em Terapia Ocupacional e do Movimento, foi a criadora desse Sistema, subdividido nas formações de educador somático, terapeuta e professor (VELLOSO, 2006). De acordo com a pesquisadora Marila Velloso (2006, p. 8), presidente e *Board Chair* da *Body-Mind Centering Association (BMCA)*, nos Estados Unidos, “Alguns conceitos do *BMC* têm auxiliado os alunos de dança contemporânea a estabelecerem outros suportes internos que não os já batidos e estressados, músculos e ossos”.

Na Organização, vários Artistas-Mestres abordam o *BMC* em suas aulas-experiências, de forma integrada às aulas de técnica de dança, pois esse estudo, sendo aplicado no ensino desta linguagem, não utiliza apenas um sistema, como por exemplo o musculoesquelético, mas outros suportes corporais. Ao não se utilizar somente do sistema muscular, o bailarino não faz uso excessivo de força. Dessa forma, ao se abordar uma aula de dança clássica, moderna ou contemporânea, sob essa perspectiva do Sistema *BMC*, são provocadas reflexões sobre a necessidade de se procurar outros recursos para o desenvolvimento de uma aula de dança, através de outras práticas e abordagens corporais (VELLOSO, 2006).

Assim, nas aulas-experiências de técnica de dança ministradas por Mestres-Artistas na Organização, a investigação possibilita que um corpo treinado, a partir de informações extraídas do treinamento das técnicas de danças canônicas (balé clássico ou moderno, como, por exemplo, a Técnica de Graham), tenha acesso a outras maneiras de abordar o corpo e o movimento, através da proximidade com os Estudos Somáticos, a Improvisação e o *Contact Improvisation*.

Ou seja, é um encontro que processa e potencializa no corpo da pessoa, de certa forma, um arquivo vivo e processual de possibilidades de se mover: uma bailarina ou bailarino, com formação clássica, que frequentou ou frequenta, por exemplo, a Juilliard School – “*The complementary use of Somatics alongside modern and classical training, actually began prior*

*to the 1960s at Juilliard*¹⁹² (GILBERT, 2014, p. 5) –, localizada na cena artística hegemônica de Nova Iorque, após participar continuamente de aulas-experiências na *Movement Research* e se nutre com as investigações e experimentações de Estudos Somáticos desenvolvidos na Organização, possivelmente terá sua corporalidade modificada e tornada mais clara, precisa e conectada, por ter tido um comportamento e uma cosmopercepção positivos sobre si. Com isso, desempenhando um processo positivo sobre os sistemas do corpo e, muitas vezes, sendo capaz da reversão de patologias, pois a vontade e o desejo de melhorar são aspectos decisivos em qualquer processo terapêutico, desde os rituais curativos xamânicos até os modernos procedimentos médicos (CAPRA; LUISI, 2014).

Dessa forma, mesmo que o bailarino já tenha tido um treinamento tradicional e rígido e seu corpo tenha se condicionado ao uso extremo da musculatura superficial e do uso excessivo de força muscular, a corporalidade desse performer obtém uma qualidade mais “natural” de se mover, pois o corpo, a partir de uma cosmopercepção positiva, é passível de se descondicionar. Isto é, se a experiência é vivida não somente pela visão que o performer tem do seu corpo – geralmente um olhar de si, como já foi visto, através do artefato espelho, envolve uma visão julgadora, estimulada pelos padrões corporais canônicos –, mas engajando outros sentidos do corpo, assim modificando os padrões corporais desses corpos treinados por sistemas corporais rígidos.

Pesquisas indicam que as práticas que se baseiam, por exemplo, em imagens (concretas, poéticas e ou abstratas), como o Estudo Somático *Ideokinesis* e a *Skinner Releasing Technique* (que veremos com mais detalhes adiante), melhoram as habilidades motoras e modificam os “vícios” corporais adquiridos ao longo da educação corporal rígida, pois nesse mergulho processual a imagem de si não é dicotômica (feio/bonito; certo/errado), mas processual e porvir.

Essa “despadronização” dos hábitos adquiridos nas aulas de dança clássica e moderna são investigados na Organização através dos Estudos Somáticos ou, como denominam alguns

¹⁹² “O uso complementar dos Estudos Somáticos, juntamente com o treinamento moderno e clássico, começou antes dos anos 1960 na Juilliard” (GILBERT, 2014, p. 5, tradução nossa). Fundada em 1905, a *Juilliard School* é líder mundial na educação das artes cênicas. A missão da escola é fornecer o mais alto calibre da educação artística para músicos, dançarinos e atores de todo o mundo, para que possam alcançar seu potencial máximo como artistas, líderes e cidadãos globais. Localizada no *Lincoln Center*, em Nova Iorque, a *Juilliard* oferece graduação e pós-graduação em dança, teatro (teatro e dramaturgia) e música (clássica, jazz, performance histórica e artes vocais). Disponível em: <https://www.juilliard.edu/school/about-juilliard>. Acesso em: 27 ago. 2019.

teóricos, Educação Somática ou Somáticos. Segundo Fitt (1996, p. 303), antes eram denominados “[...] *relaxation techniques, [...] body work, and now somatics*”¹⁹³.

É importante para esta pesquisa contextualizar os Estudos Somáticos, que vêm desde 1970, de forma mais sistemática, colaborando com novos modos de olhar e mover o corpo integral (corpo/mente/cognição/espírito/alma), seja no ambiente dos profissionais das artes cênicas, principalmente no da dança, como também no de qualquer pessoa interessada em autoconhecimento. Na *Movement Research* há um grande estímulo à pesquisa dos Estudos Somáticos, e a grande maioria dos Artistas-Mestres aborda suas aulas-experiências fazendo uso deles, às vezes focando especificamente num Estudo ou mesclando, com suas aulas de técnica de dança, Improvisação, criação e *Contact Improvisation*.

A seguir iremos contextualizar os Estudos Somáticos e os aspectos que envolvem suas pesquisas, e logo adiante o foco será na apresentação dos Somáticos mais investigados nas aulas-experiências da *Movement Research*.

3.3.2.1 *Estudos Somáticos: alguns aspectos*

*“Somatics” is the study of the self from the perspective of one’s lived experience, encompassing the dimensions of body, psyche, and spirit.*¹⁹⁴
Thomas Hanna

Os primeiros pesquisadores dos Estudos Somáticos incluem, entre outros, F.M. Alexander (1869-1955, Austrália), Moshe Feldenkrais (1904-1984, Ucrânia), Rudolf Laban (1879-1958, Eslováquia), Mabel Todd (1880-1956, EUA), Irmgard Bartenieff (1900-1981, Alemanha) e Barbara Clark (1889-1992, EUA). Com suas práticas e investigações, no início do século XX, eles perceberam que o ser humano, ao adentrar num processo de escuta do próprio corpo, tem a capacidade de lidar de maneira menos estressante com dores psicofísicas, de se movimentar com mais potência, fluidez e expressividade e, além disso, de acessar processos de autoconhecimento e autocura (EDDY, 2018).

Porém, além desses pioneiros dos Estudos Somáticos, houve uma grande contribuição de artistas como, por exemplo, François Delsarte (1811-1871), Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), [...] Isadora Duncan e Mary Wigman. Como artistas do corpo, eles revolucionaram como seres humanos e transgrediram padrões cartesianos. Mas, também, contribuíram para o início e surgimento dos Estudos Somáticos. É importante adicionar nesta lista Margaret D’Houbler (1889-1982,

¹⁹³ “[...] técnicas de relaxamento, [...] trabalho de corpo e agora Estudos Somáticos” (tradução nossa).

¹⁹⁴ “‘Estudos Somáticos’ são o estudo de si mesmo a partir da perspectiva de sua experiência vivida, abrangendo as dimensões do corpo, psique e espírito” (tradução nossa).

EUA), pelo diálogo que fez entre dança e ciências biológicas, e a exploração na dança de movimentos em conexão com o chão. (EDDY, 2018)

Os Estudos não são fórmulas nem receituários de como se conhecer, e tampouco são métodos de autoajuda, mas um mergulho e um processo de busca do artista e da pessoa, numa integração corpo/mente/cognição/espírito/alma do ser-artista, com seus métodos, práticas, filosofias e investigações.

Abordaremos a seguir alguns aspectos relacionados aos Estudos Somáticos que nos interessam:

- O primeiro uso do termo “somático” foi

[...] by Thomas Hanna¹⁹⁵ in 1976. [...] “art and science of the inter-relational process between awareness, biological function, and environment” (Hanna, 1976, p. 30). This definition presented a more holistic conceptualization than [...] relaxation or body work. Using the word somatics to represent all of systems meant that body, mind, spirit, and environment were finally all represented in the name.¹⁹⁶ (FITT, 1996, p. 303-304);

- os pioneiros, nas primeiras décadas do século XX, discorreram sobre a utilização da consciência somática na pesquisa do movimento, nas artes cênicas e marciais, nos exercícios físicos, na educação física, na fisioterapia e, principalmente, na dança. Ou seja, os Estudos Somáticos têm uma natureza interdisciplinar, e suas linhagens eram comumente artistas também treinados como cientistas. Muitos tiveram problemas físicos e vivenciaram as mudanças do mundo no século XX (EDDY, 2018);

- de acordo com esta pesquisadora (2018, p. 38),

Baseando-se no senso comum, na tradição oral e em tratados escritos, como o editado por Don Hanlon Johnson (1995), identifiquei F.M. Alexander, Moshé Feldenkrais, Mabel Todd, Irmgard Bartenieff, Charlotte Selver, Milton Trager, Gerda Alexander e Ida Rolf como “os pioneiros somáticos”. [...] a “segunda geração” [...]: Anna Halprin, Nancy Topf, Bonnie Bainbridge Cohen, Sondra Fraleigh, Emilie Conrad, Joan Skinner, Elaine Summers e Judith Aston;

- segundo Gilbert (2014, p. 18),

Stories of Somatics facilitating recovery from physical injury caused by Graham technique and ballet became a standard trope in the lore and in the regimens. Students believe they “rediscovered” their bodies in Somatic classes; and by reporting their diverse experiences, they verified their bodily uniqueness that was

¹⁹⁵ Thomas Hanna (1928-1990, EUA) foi um filósofo e educador somático, que fundou os Estudos Somáticos, em 1970, com o livro *Bodies in Revolt: A Primer in Somatic Thinking*. Disponível em: <https://somatics.org/training/about/hanna>,. Acesso em: 28 ago. 2020.

¹⁹⁶ “[...] por Thomas Hanna em 1976. [...] ‘arte e ciência do processo inter-relacional entre consciência, função biológica e ambiente’ (Hanna, 1976, p. 30). Essa definição apresentou uma conceituação mais holística do que [...] relaxamento ou trabalho corporal. Usando a palavra somática para representar todos os sistemas significava que corpo, mente, espírito e ambiente estavam finalmente representados no nome” (tradução nossa).

thought to extend from a shared anatomical reality [...] Artists constructed an essential body through movement that appeared to be pared-down to basic anatomical functional imperatives. [...] By investigating how terrestrial forces, like gravity, interface with muscular and skeletal structure, dancers deemphasized gender difference [...]”¹⁹⁷;

- soltar, liberar e relaxar tensões propiciam esses estudos, porém “[...] *the full potential of the somatics systems is not represented by the word relaxation*”¹⁹⁸ (FITT, 1996, p. 303). Não obstante esse alerta, no ambiente das artes cênicas, e mesmo no ambiente acadêmico, onde alguns deles são abordados, há ainda muito desentendimento em relação aos Estudos Somáticos, pois a relação corpo/Estudos Somáticos vai além do liberar tensões. Como diz Gilbert (2014, p. 35),

[...] to challenge the exclusion and marginalization in which Somatics participates, scholarship needs to account for the cultural biases embodied through and produced by the training. This is particularly urgent now that the regimens are so widely used in dance education.¹⁹⁹

- assim, pesquisadores de Estudos Somáticos criaram uma comunidade de investigadores e praticantes dos Estudos, com isso evitando que estes sejam interpretados pelos leigos e curiosos, e alguns detratores da prática, como algo “exótico”, “esotérico” e “místico”; os Estudos não são um fazer sectário, restrito a um pequeno grupo de iniciados, mas conhecimentos sobre o corpo que devem ser disseminados e democratizados de forma sistemática e ética, assim beneficiando, no cotidiano, o corpo artista e as pessoas interessadas em processos de autoconhecimentos que envolva o ser holístico;
- é importante mencionar que comunidades de pesquisadores e praticantes que fomentam os Estudos Somáticos de forma ética e profissional existem, como por exemplo a *International Somatic Movement Education and Therapy Association (ISMETA – Associação Internacional de Educação e Terapia do Movimento Somático)*, e a própria Organização *Movement Research*:

¹⁹⁷ “Histórias de Estudos Somáticos que facilitavam a recuperação de lesões físicas causadas pela técnica de Graham e balé tornaram-se um padrão na tradição e nos Estudos. Os alunos acreditam que ‘redescobriram’ seus corpos nas aulas de Estudos Somáticos; e, relatando suas diversas experiências, verificaram sua singularidade corporal que se pensava se estender de uma realidade anatômica compartilhada. [...] Os artistas construíram um corpo essencial através do movimento que parecia ser reduzido aos imperativos funcionais anatômicos básicos. [...] Ao investigar como forças terrestres, como a gravidade, relacionam-se com a estrutura muscular e esquelética, os dançarinos retiravam a ênfase da diferença de gênero [...]” (tradução nossa).

¹⁹⁸ “[...] o potencial pleno dos Estudos Somáticos não é representado pela palavra relaxamento” (tradução nossa).

¹⁹⁹ “[...] para desafiar a exclusão e a marginalização em que os Estudos Somáticos enfrentam, pesquisadores precisam levar em conta os preconceitos culturais incorporados e produzidos pelo treinamento. Isso é particularmente urgente agora que os Estudos são tão amplamente utilizados na educação em dança” (tradução nossa).

We ensure that training programs uphold high standards of education and practice, and maintain a professional registry of graduates. We are committed to building the professional community of Somatic Movement Practitioners worldwide and advocating for the profession in legal and governmental arenas. We work to educate the general public about our work and help our colleagues in Integrative Medicine, Human Services, Education and the Arts understand the benefits of Somatic Movement Education and Therapy²⁰⁰;

- um dos objetivos principais dos Estudos Somáticos é oferecer ao praticante um processo de aquisição de saúde física mental: “[...] *is the encouragement of easeful, mindful, efficiency of motion which simultaneously promote health, balance, and achievement of one’s potential*”²⁰¹ (FITT, 1996, p. 304);
- os Estudos Somáticos articulam a sabedoria do corpo: sua escuta, suas sensações e o seu envolvimento com os aspectos sensoriais do corpo;
- Fitt (1996, p. 310) classificou os Estudos Somáticos como:

[...] active, passive, and combined active and passive. Active techniques are those in which the subject is an active participant [...]. Passive [...] are those which involves manipulation by a therapist or specialist. Combined techniques involve both²⁰²;

- há vários Estudos Somáticos sendo desenvolvidos, especialmente após 1970 – “*America, Britain, the Netherlands, Australia, and elsewhere. The historical development of Somatics exhibited synchronicity in hubs where the training took root in the 1970s*”²⁰³ (GILBERT, 2014, p. 4). Porém, alguns são mais conhecidos e populares no mundo das artes cênicas, e foram rapidamente institucionalizados, especialmente na linguagem da dança e dos cursos de dança oficiais: “*Pilates; Rolfing; Feldenkrais; Alexander Technique; Ideokinesis; Body-Mind Centering; Bartenieff Fundamentals; and Laban Movement Analysis [...] Yoga [...]*”²⁰⁴ (FITT, 2014, p. 310). Mas,

²⁰⁰ “Garantimos que os programas de treinamento mantêm altos padrões de educação e prática e mantemos um registro profissional dos graduados. Estamos empenhados em construir uma comunidade profissional de Praticantes do Movimento Somático em todo o mundo e defender a profissão nas arenas legais e governamentais. Trabalhamos para educar o público em geral sobre nosso trabalho e ajudar nossos colegas em Medicina Integrativa, Serviços Humanos, Educação e Artes a compreender os benefícios da Educação e Terapia do Movimento Somático” (tradução nossa). Disponível em: <https://ismeta.org>. Acesso em: 27 ago. 2020.

²⁰¹ “[...] é o incentivo à facilidade, atenção e eficiência do movimento, que simultaneamente promove a saúde, o equilíbrio e a conquista do potencial da pessoa” (tradução nossa).

²⁰² “[...] ativo, passivo, e ativo e passivo combinados. Abordagens ativas são aquelas em que o sujeito é um participante ativo [...]. Passivas [...] são aquelas que envolvem manipulação por um terapeuta ou especialista. Abordagens combinadas envolvem ambas” (tradução nossa).

²⁰³ “América, Grã-Bretanha, Holanda, Austrália e outros lugares. O desenvolvimento histórico dos Estudos Somáticos exibiu sincronicidade em centros onde o treinamento se enraizou na década de 1970” (tradução nossa).

²⁰⁴ “Pilates; Rolfing; Feldenkrais; Técnica de Alexander; *Ideokinesis; Body-Mind Centering*; Fundamentos de Bartenieff; e Análise do Movimento de Laban” (tradução nossa).

Despite the rapid institutionalization of Somatics, practitioners continued to believe that they were resisting the tyranny of both modern and classical trainings by focusing on postural and motional hygiene. They sustained the sense of opposition, despite the late 20th century changes in practice, through the trope of recovery that 1970s dancers first emphasized based on the accounts of the Somatic pioneers. In their theories of the body, the pioneers claimed to have discovered their approaches through their own healing, and also by overcoming institutional and cultural obstacles to the healing of others. Late 20th century dancers embraced the idea that Somatics was unearthed as a result of injury, or physical and mental disease, because it positioned natural bodily logic as an exceptional resource obscured by culture. Seeming to confirm that society overlooks bodily information, this idea struck a chord for dancers, whose profession was often treated as secondary to the other arts.²⁰⁵ (GILBERT, 2014, p. 33-34);

- de acordo com Gilbert (2014, p. 87-88), a respeito de Joan Skinner e Susan Klein, *Artistas-Mestras na Organização*, respectivamente criadoras dos Estudos Somáticos *Skinner Releasing Technique* e *Klein Technique*,

In New York, Klein [...] developed “Klein Technique” [...], while Skinner evolved her “Skinner Releasing” at the University of Illinois. Although Skinner eventually integrated exploration into her approach, and more than the others included dancing in her classes, none of the women initially had their students investigate movement possibilities, and Skinner began by using Cunningham’s lexicon. Yet they concurred with artists like Forti and Paxton by displacing the modalities of modern and classical training with what they saw as more natural procedures. To avoid injuries, their students aimed to work reciprocally with the body at their own pace²⁰⁶;

- nessa lista de Estudos Somáticos realizada por Sally Fitt, no livro *Dance and Kinesiology* (Dança e Cinesilogia), não foram incluídos Estudos Somáticos como, por exemplo, *Klein Technique*, *Skinner Releasing Technique* e *Authentic Movement* e *Topf Technique*, muito utilizados pelos Artistas-Mestres da *Movement Research*. Além desses, os artistas da Organização abordam *Yoga*, *Alexander Technique* e *Body-Mind Centering* (BMC):

²⁰⁵ “Apesar da rápida institucionalização dos Estudos Somáticos, os praticantes continuaram acreditando que estavam resistindo à tirania dos treinamentos modernos e clássicos, concentrando-se na higiene postural e do movimento. Eles sustentaram o sentido de oposição, apesar das mudanças na prática do final do século XX, através do argumento de recuperação que os bailarinos da década de 1970 enfatizaram pela primeira vez com base nos relatos dos pioneiros somáticos. Em suas teorias do corpo, os pioneiros alegaram ter descoberto suas abordagens por meio de sua própria cura, e também superando obstáculos institucionais e culturais à cura de outras pessoas. Bailarinos do final do século XX adotaram a ideia de que os Estudos Somáticos foram desenterrados como resultado de lesão ou doença física e mental, pelo fato de colocarem a lógica da corporalidade natural como um recurso excepcional obscurecido pela cultura. Parecendo confirmar que a sociedade negligencia as informações corporais, essa ideia despertou o interesse de bailarinos, cuja profissão era frequentemente tratada como secundária às outras artes” (tradução nossa).

²⁰⁶ “[...] Em Nova Iorque, Klein [...] desenvolveu a ‘*Klein Technique*’ [...], enquanto Skinner desenvolveu seu ‘*Skinner Releasing*’ na Universidade de Illinois. Embora Skinner tenha eventualmente integrado a exploração em sua abordagem, e mais do que as outras incluíam dança em suas aulas, nenhuma das mulheres teve seus alunos investigando possibilidades de movimento, e Skinner começou usando o léxico de Cunningham. No entanto, elas concordaram com artistas como Forti e Paxton, substituindo as modalidades do treinamento moderno e clássico pelo que viam como procedimentos mais naturais. Para evitar lesões, seus alunos procuravam trabalhar reciprocamente com o corpo em seu próprio ritmo” (tradução nossa).

The 1950s saw the stirrings of new techniques that synthesized Eastern ideals with early 20th century Somatics in opposition to modern dance. [...] the pioneers argued that psychological and physical injury result from a restrictive concept of the body, and that their approaches had been discovered in the process of healing, or were developed to aid physical health. In their explanations of Skinner Releasing Technique, and Klein Technique, Joan Skinner and Susan Klein report gathering ideas in the 1950s to combat the effects of established trainings. In a related fashion, Bonnie Bainbridge-Cohen argues she began seeing how institutional professional medicine stifles healing, which she then overcame with BMC, aided by modern dancers²⁰⁷ (GILBERT, 2014, p. 85).

Após essa panorâmica sobre os Estudos Somáticos, a seguir apresentaremos os Estudos mais investigados na Organização.

3.3.2.2 *Estudos Somáticos investigados na Movement Research*

Os Estudos Somáticos apresentados aqui foram escolhidos por serem mais representativos, já trazendo em sua essência conceitos, elementos, propostas e características contidas em outros estudos não incluídos nesta seleção. Isso não significa que estes outros Estudos Somáticos não sejam abordados pelos Artistas-Mestres na *Movement Research*; mas, nas aulas-experiências vivenciadas pelo autor no período de 1996 a 1998, na Organização, a ênfase era nos seguintes Estudos:

3.3.2.2.1 *Authentic Movement* (Movimento Autêntico)

Authentic Movement é um Estudo Somático iniciado na década de 1950 pela bailarina e terapeuta junguiana Mary Starks Whitehouse (1911-1979, EUA), que dançou com Martha Graham e Mary Wigman. Com essa investigação, Whitehouse objetivava recuperar a criatividade de cada indivíduo que, de acordo com ela, a dança moderna canônica havia deixado de lado. Em seu sistema de Movimento Autêntico, ela queria retirar a dança dos aspectos profissionais e inseri-la nos seus aspectos mais humanos, e com isso liberar o processo psíquico, por meio do movimento, tendo como base os estudos do psiquiatra e psicanalista suíço Carl Gustav Jung (1875-1961).

²⁰⁷ “Os anos 1950 viram o surgimento de novas técnicas que sintetizavam os ideais orientais, com os Estudos Somáticos do início do século XX, em oposição à dança moderna. [...] os pioneiros argumentaram que as lesões psicológicas e físicas resultaram de um conceito restrito do corpo e que suas abordagens tinham sido descobertas no processo de cura ou desenvolvidas para ajudar a saúde física. Nas explicações de *Skinner Releasing Technique* e *Klein Technique*, Joan Skinner e Susan Klein relatam reunir ideias nos anos 1950, para combater os efeitos de treinamentos tradicionais. Da mesma maneira, Bonnie Bainbridge-Cohen argumenta que começou a ver como a medicina institucional sufoca a cura, que ela venceu no *Body-Mind Centering*, auxiliada por bailarinos modernos” (tradução nossa).

Authentic Movement is not a codified form of dance and it relies on the individual having a particular attitude of openness toward working with the body. But what do we mean when we speak of being ‘authentic’? How does the practice of Authentic Movement (AM) facilitate being ‘authentic’ and, in turn, generate a sense of wellbeing? [...] Whitehouse (1979/1999), the founder of Authentic Movement, said, “It is a moment when the ego gives up control, stops choosing, stops exerting demands, allowing the Self to take over moving the physical body as it will” [...] ²⁰⁸ (BACON, 2017, p. 3-4).

Para atingir seu potencial criativo, o bailarino devia integrar todas as dimensões da alma por meio do corpo: uma psique corporal tendo como base a mente “primitiva e civilizada”, e também com vistas aos movimentos das crianças, assim a demonstrar o fluxo livre de energia, pois a sociedade ocidental faz da mente o foco do aprendizado – a mentalidade civilizada cartesiana, binária (mente/corpo), que separa o corpo do processo de conhecimento. Nesse Estudo Somático, o movimento significa vida, e não algo codificado e esteticamente “belo”.

The Authentic Movement approaches that kinesthetic awareness allows the practitioner to discern between consciously organized movement and the eruption of unconscious kinetic impulses. Practitioners intend to free the unconscious by abandoning the concern with what seems aesthetically attractive or how they think they should move, which for Whitehouse is the application of oriental knowledge to unite body and mind. ²⁰⁹ (GILBERT, 2014, p. 82)

Vários Artistas-Mestres da *Movement Research* abordam esse Estudo em suas aulas-experiências, como por exemplo Yvonne Meier, que aborda o *Authentic Movement* na sua pesquisa *Scores* (Partituras), que veremos mais adiante. Meier inicia a sessão solicitando aos participantes que fiquem numa posição confortável, no chão, com os olhos fechados, dessa forma alcançando uma percepção maior do processo corpo-mente; ou seja, sem serem direcionados para um caminho intelectual, mas de sensações e sensorialidades. A partir dessa etapa, os participantes são estimulados a explorar essa percepção do corpo por meio do uso de movimentos e sons, mas sem a expectativa e a cobrança de fazer algo “bom” ou “certo”, pois o que importa é a experiência cinestésica vivenciada. Com isso, permite ao praticante investigar processos intuitivos, internos e genuínos, sem envolver um olhar julgador. Assim, a subjetividade e o autoconhecimento do participante são estimulados. Vale acrescentar que,

²⁰⁸ “O Movimento Autêntico não é uma forma codificada de dança e depende do indivíduo ter uma atitude de abertura para trabalhar com o corpo. Mas o que queremos dizer quando falamos em ser ‘autêntico’? Como a prática do Movimento Autêntico (MA) facilita ser ‘autêntico’ e, por sua vez, gera uma sensação de bem-estar? [...] Whitehouse (1979/1999), fundadora do Movimento Autêntico, disse: ‘É um momento em que o ego desiste do controle, para de escolher, para de exercer demandas, permitindo que o ‘Eu’ assuma o comando de mover o corpo físico como quiser [...]’ (tradução nossa).

²⁰⁹ “O Movimento Autêntico considera que a consciência cinestésica permite ao praticante discernir entre movimento conscientemente organizado e a erupção de impulsos cinéticos inconscientes. Os praticantes pretendem libertar o inconsciente abandonando a preocupação com o que parece esteticamente atrativo ou como pensam que deveriam se mover, o que para Whitehouse constitui a aplicação do conhecimento oriental para unir corpo e mente” (tradução nossa).

após essas experiências corporais, a artista dialoga com os praticantes e narra o que viu e sentiu nesse processo de improvisação e autoconhecimento.

3.3.2.2.2 Yoga

Yoga significa união: corpo, mente, alma e consciência individual e universal. Yoga não é uma religião; ao contrário, é um sistema que absorve todas as pessoas, crenças, religiões e filosofias de vida. É praticado há séculos na Índia, onde os ascetas observavam e estudavam os movimentos da fauna e da flora, assim reverberando no corpo o mover e as formas do reino animal e vegetal, e com isso obtendo flexibilidade, equilíbrio, concentração e calma mental. Foi organizado por Patanjali, que viveu entre os anos 200 a.C. e 400 d.C., e que transcreveu num tratado a escrita e a oralidade do sistema, pois nos primórdios a Yoga era ensinada por meio do diálogo entre o mestre e seu discípulo, embasado na mitologia, na religião, nas lendas e nos rituais religiosos, cujo objetivo principal era a felicidade humana (FERNANDES, 1994).

Segundo Fitt, (1998, p. 311).

There are many different forms of Yoga which focus the attention of the participant on different bodily functions. The form most commonly taught to beginners is hatha yoga, in which the participant assumes positions designed to integrate his or her energy.²¹⁰

A maioria dos Artistas-Mestres da Organização pratica Yoga e a integra no início de suas aulas-experiências como uma estratégia para aquecer corpo-mente, assim como para concentrar e aliviar a tensão muscular e o estresse, e trazer o participante para o aqui e o agora da aula.

Uma das artistas frequentes nas aulas-experiências de técnica de dança contemporânea é a coreógrafa, bailarina e professora de Yoga e meditação, Sondra Loring, que fundou o *Sadhana Center for Yoga and Meditation*²¹¹, em Hudson, Nova Iorque, e estudou Yoga terapia na Índia, no *Krishnamacharya Yoga Mandiram*²¹².

Loring tem a Yoga como base do aquecimento em suas aulas. A artista aborda a *Ashtanga Yoga* – sistema de yoga introduzido no Ocidente por Sri K. Pattabhi Jois, uma das figuras mais influentes no mundo da Yoga, falecida em 2009, aos 93 anos. Pattabhi Jois

²¹⁰ “Existem muitas formas de Yoga que focam a atenção do participante em diferentes funções corporais. A forma mais comumente ensinada aos iniciantes é o *hatha yoga*, no qual o participante assume posições estruturadas para integrar sua energia” (tradução nossa).

²¹¹ Disponível em: <https://sadhanayogahudson.com>. Acesso em: 28 ago. 2020.

²¹² Disponível em: <https://www.kym.org>. Acesso em: 28 ago. 2020.

desenvolvia seu trabalho no seu centro de Yoga em Maiçor, na Índia. O objetivo do método é a purificação do corpo e da mente, uma prática fisicamente energética e dinâmica, que sincroniza a respiração (*prana*) por meio de posturas (*asanas*) com a finalidade de produzir um calor interno e fluxo de energia, com isso desintoxicando e purificando o corpo²¹³.

Em sua descrição sobre sua aula-experiência no *Movement Research Performance Journal*, edição do outono de 1998, Loring diz: “*This class is designed to deepen our dance practice by including modern techniques, release work, improvisation and body/mind connections. Using breath, body details, gravity and momentum*”²¹⁴.

Após o aquecimento com Yoga, são abordadas sequências de movimentos dançantes, energéticos, amplos e explosivos, tendo como suporte o chão, as mãos e o diálogo com a gravidade; entre o equilíbrio/desequilíbrio, num jogo corporal fluido e ao mesmo tempo forte.

Portanto, a Yoga auxilia fortemente na utilização integral do corpo, numa aula de técnica de dança contemporânea, pois une corpo-mente-espírito, dessa forma contribuindo para que o performer tenha uma presença e energia no aqui e agora, de forma consciente e vigorosa.

3.3.2.2.3 *Alexander Technique*

Esse Estudo Somático possibilita o alívio e a liberação de tensões psicofísicas, que o corpo vai adquirindo no decorrer da vida por esforço e uso de força muscular desnecessários, pelo estresse do dia a dia ou por má postura e hábitos corporais, assim afetando os movimentos corporais cotidianos.

Foi o ator Frederick Matthias Alexander (1869-1955, Austrália) quem desenvolveu essa técnica somática. Quando criança, ele tinha asma e outros problemas respiratórios, que diminuíram durante sua infância, mas que retornaram quando adulto, na época em que tinha sua própria companhia de teatro – onde recitava, como solista, textos de Shakespeare (1564-1616, Inglaterra). Toda vez que representava um texto, sua voz ficava rouca, e em certa ocasião ele ficou sem voz. Após muitas soluções ineficazes propostas pelos médicos para seu problema, Alexander se dedicou por muitos anos a se examinar em frente ao espelho para detectar exatamente o motivo da rouquidão e perda da voz. O que ele percebeu? Que 1) ele tinha o hábito de puxar para trás sua cabeça, em relação às costas/coluna; 2) isso deprimia sua

²¹³ Disponível em: <https://yogui.co/tipos-de-yoga-ashtanga-yoga>. Acesso em: 28 ago. 2020.

²¹⁴ “Esta aula foi projetada para aprofundar nossa prática de dança, incluindo técnicas modernas, trabalho de liberação, improvisação e conexões corpo/mente. Usando a respiração, detalhes do corpo, gravidade e momento” (tradução nossa).

laringe, área da garganta onde se localizam as pregas vocais; e 3) ele respirava sugando a respiração pela boca, com isso produzindo um som ofegante.

Após essas observações, seu próximo passo foi encontrar uma maneira para prevenir ou mudar esses padrões danosos para a voz, por meio do controle primário do corpo. Ou seja, o controle primário do corpo atua como o organizador fundamental do corpo, na dinâmica relação entre a cabeça e o resto do corpo: cabeça-pescoço-costas (BRENNAN, 2002).

Inúmeros Artistas-Mestres da *Movement Research* que foram bailarinos da Companhia Trisha Brown aplicam *Alexander* nas suas aulas-experiências, como por exemplo Vick Schick, Lance Gries, Shelly Senter, entre outros. Como outros Estudos Somáticos, a *Technique* começou a fazer parte do universo da dança no início dos anos 1970, e Trisha a praticava, de forma que seu corpo se habilitava de uma maior conexão de movimentos no modo de mover corpotrisha (BANANA, 2012).

3.3.2.2.4 *Body-Mind Centering (BMC)*

BMC é bastante abordado por diversos artistas na *Movement Research*, como por exemplo RoseAnne Spradlin, K.J. Holmes, Ione Beauchamp e Patricia Bardi. É um método somático desenvolvido pela artista, educadora e terapeuta norte-americana Bonnie Bainbridge Cohen (1941, EUA). De acordo com Hartley, os estudos de Cohen “*have been deepened through a wide range of movement and mind practices, including yoga, meditation, vocal work, martial arts, and craniosacral therapy*”²¹⁵ (1998, p. xxiv). Em 1973, Cohen fundou a *School for Body-Mind Centering*. “*As [...] herself says, she didn’t know the theoretical principles and teaching methods. She had to work hard to discover and formulate these in order to develop a language*”²¹⁶ (HARTLEY, 1998, p. xxv).

Cohen tem formação em Terapia Ocupacional e do Movimento. Foi estudante de pesquisadores de Estudos Somáticos, como Irmgard Bartenieff, e dançou com o coreógrafo e bailarino Erick Hawkins (1909-1994, EUA). A ligação entre as investigações de Cohen/Bartenieff se dão no enfoque dado às conexões internas corporais e no estudo do desenvolvimento do neonato no primeiro ano de vida e até a vida adulta (VELLOSO, 2006).

No início da década de 1970, Cohen e sua família moravam em Nova Iorque. Ela oferecia grupos de estudos em seu apartamento, nos quais muitos dos estudantes

²¹⁵ “foram aprofundados por meio de uma ampla gama de práticas de movimento e mente, incluindo ioga, meditação, trabalho vocal, artes marciais e terapia craniosacral” (tradução nossa).

²¹⁶ “Como [...] ela mesma diz, ela não conhecia os princípios teóricos e os métodos de ensino. Ela teve que trabalhar duro para descobrir e formular isso, a fim de desenvolver uma linguagem” (tradução nossa).

tornaram-se, mais tarde, professores seniors de sua escola. Quando o casal decidiu mudar para outra cidade, ficaram em dúvida entre as cidades de Cape Cod ou Amherst, e foi nessa última que se estabeleceram e fundaram a sua escola [...]. O *BMC* configura-se como um dos poucos métodos somáticos em que seu fundador ainda está ativamente trabalhando e pesquisando, em constante confirmação, elaboração e revisão do método. (PEES, 2008, p. 225-226)

Desse modo, o *BMC* se constitui num método somático processual e em constante atualização, visto que seu foco é o corpo humano, considerado em seus sistemas, subjetividades e características, e portanto um estudo/organismo vivo, que envolve, explora e investiga o movimento, o toque, a voz e a mente humana. “*Body-Mind Centering [...] is a natural process of continual evolution*”²¹⁷ (HARTLEY, 1995, p. xvii), e, ao mesmo tempo, após um estudo profundo e sistemático do método, cada praticante e professora ou professor busca uma síntese própria e aplicação, pois o *BMC*

[...] has wide applications. It offers no fixed rules and procedures but demands that the practitioner or teacher draw upon her own creativity and personal experience in a way that that will be unique for each individual [...] To support, guide, and orient the unique and evolving process of the moment, Body-Mind Centering offers principles and practical techniques, as well as language and theory based on authentic body experience. It gives a ground based in natural and organic processes from which we can each grow – both inward toward a deeper experience of our inner self, and outward toward expression of our unique self in the world. The work, as ground, also changes and evolves as we do.²¹⁸ (HARTLEY, 1995, p. xviii)

No que tange ao uso do *BMC* em aulas de técnica de dança contemporânea vivenciadas na *Movement Research*, percebe-se que os objetivos principais das abordagens de uso do método, que reverberam no corpo da (o) praticante, são: a busca pela fluidez do movimento; as conexões musculoesqueléticas; e as investigações sobre o uso do órgão pele e dos demais órgãos corporais, e de todos os sistemas corporais como iniciadores e estimuladores do movimento corporal. Dessa forma, o performer estabelece uma relação do mover-se em tempo e espaço de uma maneira integral, sensível, perceptiva, orgânica e subjetiva; e, além desses dados, os praticantes, em um nível consciente, acionam outras formas de abordar movimento e sua corporalidade.

Na atualidade, é amplamente reconhecida a excelência dos estudos e pesquisas de Cohen em se tratando do desenvolvimento humano e da amplitude de possibilidades

²¹⁷ “O Body-Mind Centering [...] é um processo natural de evolução contínua” (tradução nossa).

²¹⁸ “[...] tem amplas aplicações. Ele não oferece regras e procedimentos fixos, mas exige que o praticante ou professor aproveite sua própria criatividade e experiência pessoal de uma maneira que seja única para cada indivíduo [...] Para sustentar, guiar e orientar o processo único e em evolução do momento, o *BMC* oferece princípios e técnicas práticas, bem como linguagem e teoria baseadas na experiência corporal autêntica. Ele fornece uma base enraizada em processos naturais e orgânicos, a partir dos quais cada um de nós pode crescer interiormente, em direção a uma experiência mais profunda de nosso eu inerente, e para o exterior, em direção à expressão de nosso eu-único no mundo. O trabalho, como fundamento, também muda e evolui como nós.” (tradução nossa).

propiciadas pelo *BMC* para o aprendizado do movimento. Assim, com essas investigações além dos conhecimentos dominantes, surgem questões, tais como: é o sistema musculoesquelético unicamente importante para ser acionado conscientemente para o trabalho corporal em uma aula de dança? O único que norteia inúmeras exigências feitas aos alunos de dança durante seus processos de formação? Pode-se acreditar que o alinhamento corporal é somente baseado em músculos, ou quando muito nos ossos do corpo? Pode-se eliminar ou relegar os órgãos ou glândulas nesse trabalho? Que outras alternativas poderiam ser oferecidas aos alunos de dança, aos bailarinos e aos performers? Repensar objetivos, conteúdos e estratégias de ensino, a hierarquização no corpo? (VELLOSO, 2006).

Pois,

Observar a prática constante da dança clássica, moderna ou contemporânea quando exercitadas com base apenas na hierarquização de um sistema, a exemplo do muscular, ou sem outros suportes corporais, e o conseqüente excesso de força, provoca uma reflexão sobre a necessidade de buscar outros recursos para o desenvolvimento de uma aula de dança, por meio de outras práticas e abordagens corporais. (VELLOSO, 2006, p. 6)

Portanto, a utilização do *BMC* pelos Artistas-Mestres da *Movement Research* e de outras instituições de ensino das artes cênicas, nas aulas de técnica de dança clássica, moderna ou contemporânea, traz para esses contextos uma potência de possibilidades de abordagem do movimento e do corpo, e outros modos de olhar para a corporalidade, além das práticas e ensinamentos tradicionais dessas técnicas de dança.

3.3.2.2.5 *Klein Technique* (Escola Klein de Movimento e Dança)

A Escola Klein de Movimento e Dança fica localizada na cena artística da Nova Iorque Alternativa e, assim como a maioria das escolas e estúdios de dança e de pesquisa de movimento dessa cena, é muito informal e localizada num pequeno prédio no bairro *Tribeca*. Apesar de toda a sua informalidade, ali todavia ocorrem importantes desenvolvimentos da *Klein Technique* de forma integral, sendo onde muitos Artistas-Mestres da *Movement Research*, como Barbara Mahler, Neil Greenberg, Jeremy Nelson, Stephen Petronio, Bebe Miller, Wally Cardona, entre outros, praticam e pesquisam a técnica e partilham a pesquisa na Organização e em outros contextos, em suas aulas-experiências.

Susan Klein e seus colaboradores ministram constantemente aulas e *workshops* na *Movement Research*, e, desde 1972, Klein vem

[...] teaching dancers to use their bodies correctly thus decreasing their possibility of injury and increasing their capacity and longevity as dancers. Her work has been most influenced by Barbara Vedder [...], Irmgard Bartenieff, Bonnie Bainbridge

Cohen, Fritz Smith, [...], and J.R. Worsley [...]. Susan started dancing at 5 years old and by 19 years old was seriously injured. Klein Technique is a result of her personal journey to get well, and serves as a way for people to work through individual injuries, to understand the workings of their bodies, and to heal themselves. Susan has a private practice as a Movement Therapist, Certified Zero Balancer, Senior Zero Balancing Teacher, and Traditional Acupuncturist.²¹⁹

Assim como outros Estudos Somáticos, a *Klein Technique* é uma pesquisa em processo, em que há o diálogo entre a prática e a teoria. Isso porque, para um eficaz entendimento da técnica, o praticante tem que ter um amplo interesse em conhecer a anatomia humana, especialmente das conexões corporais, como por exemplo a relação do topo da cabeça/cóccix; dos ísquios/calcanhares; dos ossos e o uso dos músculos profundos que servem de suporte para a postura; e outras.

Klein Technique is a process of discovery and rediscovery. It is ongoing and continual. It requires constant blending of theoretical information and experiential practice. It requires time. Like nature it is ordered and infinite in its discovery. [...] Klein Technique works at the level of the bones, to align the bones using the muscles of deep postural support: the psoas, the hamstrings, the external rotators, and the pelvic floor. We don't work to exercise these muscles but rather to wake them up, to become conscious of their role in the support and movement of the body.²²⁰

Klein Technique, assim como outros Estudos Somáticos, é endereçada a bailarinos, mas também a não bailarinos, pois a busca de Klein não é por um corpo padrão de beleza hegemônico e atrelado às lógicas do mercado da beleza, nem por um corpo padrão treinado nas técnicas de dança clássica, moderna e ou contemporânea, mas sim, de acordo com a própria pesquisadora,

Although Klein Technique was developed by a dancer for dancers, it is a technique that works for everybody, from the virtuostic dancer to the non-dancer [...] focus on: the spine, the sacro-iliac joints of the pelvis and the sacrum, the hip joints, the rib

²¹⁹ “[...] ensinando os dançarinos a usar seu corpo corretamente, diminuindo assim a possibilidade de lesões e aumentando sua capacidade e longevidade como dançarinos. Seu trabalho foi mais influenciado por Barbara Vedder [...], Irmgard Bartenieff, Bonnie Bainbridge Cohen, Fritz Smith, [...] e J.R. Worsley [...]. Susan começou a dançar aos 5 anos, e aos 19 anos ficou gravemente ferida. A Klein Technique é o resultado de sua jornada pessoal para melhorar e serve como uma maneira de as pessoas trabalharem com lesões individuais, entenderem o funcionamento de seus corpos e se curarem. Susan tem consultório particular como terapeuta do movimento, certificada em *Zero Balancing* [terapia corporal que usa o toque para conectar pontos da estrutura do esqueleto com as energias do corpo], professora sênior de *Zero Balancing* e acupunturista tradicional” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.kleintechnique.com>. Acesso em: 30 mai. 2019.

²²⁰ “A *Klein Technique* é um processo de descoberta e redescoberta. É contínuo. Requer mistura constante de informações teóricas e práticas experienciais. Isso requer tempo. Como a natureza, é ordenada e infinita em sua descoberta. [...] A *Klein Technique* trabalha no nível dos ossos, para alinhar os ossos usando os músculos do suporte postural profundo: o psoas [músculo profundo e espesso, que conecta a coluna vertebral às pernas], os isquiotibiais, os rotadores externos e o assoalho pélvico. Não trabalhamos para exercitar esses músculos, mas para acordá-los, para nos tornarmos conscientes de seu papel no apoio e movimento do corpo” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.kleintechnique.com>. Acesso em: 30 mai. 2019.

heads via the shoulder blade articulation, the head, the neck, and the feet. Working on these brings movement, breath, energy flow, and health to the body.²²¹

Portanto, de forma diversa dos Estudos Somáticos descritos anteriormente, como o Movimento Autêntico e o *BMC*, que trabalham muito com imagens corporais e poéticas e outros sistemas corporais, a *Klein Technique* trabalha mais no nível de conexão e de alinhamento dos sistemas e arquiteturas esquelética e muscular profunda do corpo humano. Dessa maneira, assim como aqueles outros Estudos, proporciona ao corpo uma qualidade de movimento, fluxo de energia e saúde para o corpo como um todo, pois “*When the bones are aligned we become connected, we become powerful and we become strong. The body becomes efficient and alive, and injuries often heal*”²²² (KLEIN, 1998).

3.3.2.2.6 *Topf Technique/Dynamic Anatomy* (Anatomia Dinâmica)

Desenvolvida por Nancy Topf, importante Artista-Mestra da *Movement Research*, a *Topf Technique* é uma prática de incorporação que permite aprofundar a percepção e a sensação do corpo por meio do estudo experimental das imagens anatômicas.

The *Topf Technique/Dynamic Anatomy*® provides pathways into deeper perception, heightened awareness and expanded movement possibilities for dancers and movers of all genres and abilities. Also known as ‘Experiential Anatomy’, the *Topf Technique/Dynamic Anatomy*® guides students to explore physical expression and creativity while finding new relationships with both inner and outer space. Using visuals, touch, breath, specific sequences and improvisation to trigger imagination, the class helps students reimagine ‘the body’ and uncover new pathways to movement that is highly personal, deeply grounded, centered and refined. Highly recommended for anyone wanting to understand the anatomy underlying their primary dance or other movement techniques, gain a deeper understanding of their own movement preferences, work through pain/stiffness/injury, or expand their options for generating choreography and building their unique movement vocabulary.²²³

²²¹ “Embora a *Klein Technique* tenha sido desenvolvida por um bailarino para bailarinos, é uma técnica que funciona para todos, desde o bailarino virtuoso ao não bailarino [...], com foco em: coluna vertebral, articulações sacroilíacas da pelve e sacro, as articulações do quadril, as costelas pela articulação da escápula, a cabeça, o pescoço e os pés. Trabalhar nelas traz movimento, respiração, fluxo de energia e saúde para o corpo” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.kleintechnique.com>. Acesso em: 30 de maio 2019.

²²² “Quando os ossos estão alinhados, tornamo-nos conectados, tornamo-nos poderosos e tornamo-nos fortes. O corpo se torna eficiente e vivo, e as lesões muitas vezes cicatrizam” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.kleintechnique.com>. Acesso em: 30 mai. 2019.

²²³ “A *Topf Technique/Dynamic Anatomy*® oferece caminhos para uma percepção mais profunda, maior consciência e possibilidades de movimento expandidas, para dançarinos e performers de todos os gêneros e habilidades. Também conhecida como ‘Anatomia Experiential’, a Técnica *Topf/Anatomia Dinâmica*® orienta os alunos a explorar a expressão física e a criatividade enquanto encontram novos relacionamentos com o espaço interno e externo. Usando recursos visuais, toque, respiração, sequências específicas e improvisação para despertar a imaginação, a classe ajuda os alunos a reimaginar ‘o corpo’ e descobrir novos caminhos para o movimento que é altamente pessoal, profundamente fundamentado, centralizado e refinado. Altamente recomendado para quem deseja compreender a anatomia subjacente à sua dança primária ou outras técnicas de

Topf, que teve uma trágica morte num desastre aéreo ocorrido em 1998, fez parte das primeiras demonstrações de *Contact Improvisation*, com Steve Paxton:

In 1974, Ms. Topf appeared in the first formal showing of contact improvisation, an influential form of fluid physical improvisation based in the gaining and losing of balance. She developed a technique of neuromuscular retraining, which involved a repatterning and realignment of the body that many dancers found helpful for healing chronic injuries and focusing on their creative work. Ms. Topf had a private practice in New York and was also an internationally known teacher. When she died she was flying to Geneva to teach. A graduate of the University of Wisconsin, Ms. Topf received her primary training from Merce Cunningham and Barbara Clark but also studied with Robert Joffrey, Anna Halprin, Steve Paxton [...] ²²⁴

Nancy utilizava em suas aulas-experiências um esqueleto humano com dimensões iguais às de um adulto, que o praticante pudesse tocar e visualizar, com isso possibilitando uma experiência tridimensional real com as dimensões da arquitetura óssea humana e suas articulações: formas, tamanhos, pesos e texturas. Ou seja, uma vivência e pesquisa dinâmica da anatomia humana. Além disso, solicitava aos praticantes que fizessem um diagrama do esqueleto humano numa folha de papel, de como imaginavam sua própria estrutura esquelética, de modo que, pouco a pouco, eles fossem tendo uma maior imagem, consciência e percepção da própria estrutura corporal. Após esses processos investigativos, Topf sugeria que os praticantes improvisassem utilizando os princípios da anatomia dinâmica.

The Topf Technique is a practice [...]. Through the experiential study of anatomical imagery we deepen perception and sensation of the body. By mapping and reimagining the body we find clear moving pathways, new relationships to space, greater expression and creativity. The process centers and refines our movement organization. ²²⁵

A prática tem muita influência do Estudo Somático *Ideokinesis*:

What has come to be known as ideokinesis is a discipline that employs the use of images as a means of improving muscle patterns. It is one of oldest mind-body

movimento, obter uma compreensão mais profunda de suas próprias preferências de movimento, trabalhar com dor/rigidez/lesão ou expandir suas opções para gerar coreografia e construir seu vocabulário de movimento único” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.dance.nyc/for-audiences/community-calendar/view/Topf-TechniqueDynamic-Anatomy-/2019-12-18>. Acesso em: 30 mai. 2019.

²²⁴ “Em 1974, Topf apareceu na primeira exibição formal de *Contact Improvisation*, uma forma de improvisação física fluida baseada na obtenção e perda de equilíbrio. Ela desenvolveu uma técnica de reciclagem neuromuscular, que envolveu um repadronização e realinhamento do corpo, e que muitos bailarinos consideraram útil para curar lesões crônicas e focar em seu trabalho criativo. Topf tinha consultório particular em Nova Iorque e também era uma professora conhecida internacionalmente. Quando ela morreu, estava voando para Genebra para ensinar. Formada na Universidade de Wisconsin, Topf recebeu seu primeiro treinamento com Merce Cunningham e Barbara Clark, mas também estudou com Robert Joffrey, Anna Halprin e Steve Paxton” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.nytimes.com/1998/09/09/arts/nancy-topf-55-a-choreographer-and-teacher.html>. Acesso em: 30 ago. 2019.

²²⁵ “A Topf Technique é uma prática [...]. Através do estudo experimental das imagens anatômicas, aprofundamos a percepção e a sensação do corpo. Ao mapear e reimaginar o corpo, encontramos caminhos móveis claros, novas relações com o espaço, maior expressão e criatividade. O processo centraliza e refina nossa organização do movimento” (tradução nossa). Disponível em: <https://movementresearch.org/event/6361>. Acesso em: 31 ago. 2019.

training techniques. The work was developed by Mabel E. Todd, a voice teacher from upstate New York who taught voice improvement [...] The label ideokinesis was coined by American piano teacher Bonpensiere [...] Sweigard borrowed the word from Bonpensiere to describe her methodology [...] *ideo* (idea or thought) and *kinesis* (movement) (..) “the image or thought as facilitator of movement”. Ideokinesis began to be used as a label for the work after the publication in 1974 of Sweigard’s book, *Human Movement Potential*, in which she used the word.²²⁶ (BERNARD; STEINMULLER; STRICKER, 2006, p. 3-5)

Portanto, a abordagem de Topf se utiliza não somente dos conhecimentos da anatomia humana, mas os aprofunda com a utilização de imagens, assim como o Estudo Somático *Ideokinesis*, para facilitar o movimento e ação do corpo humano.

3.3.2.2.7 *Skinner Releasing Technique (SRT)*

*A Skinner Releasing Technique “[...] is considered ‘the mother of all release techniques’ and has changed the performance and teaching of dance in the past 30 years. SRT is now practiced worldwide”*²²⁷ (SKINNER..., 2009).

Neste Estudo Somático, são usadas imagens poéticas e anatômicas como um meio de potencializar o corpo, seja do artista cênico ou de não performers: alinhamento, qualidade do movimento, autoconhecimento e acesso a canais de criação desconhecidos pelos praticantes. Nesta abordagem, o tocar no outro é muito importante, pois a partir do toque a pessoa tocada inicia um processo de modificação de hábitos e padrões corporais, adquiridos ao longo do tempo; por exemplo, o toque em partes tensionadas do corpo contribui para liberar tensões musculares. Esse procedimento, em geral, nas aulas-experiências de *SRT*, é feito em duplas.

Na prática em grupo, os praticantes são “guiados” pela voz do mediador, que se utiliza de imagens poéticas e anatômicas e de músicas – a formação em *SRT* inclui, além dos estudos anatômicos, o estudo e a experiência em música, inserindo o aprendizado em ouvir fraseado, dinâmica, ritmo, personagem e humor em uma ampla variedade de músicas; e o estudo de poesia, que inclui o aprendizado sobre a função das imagens e a ressonância das palavras²²⁸.

²²⁶ “O que passou a ser conhecido como *ideokinesis* é uma disciplina que emprega o uso de imagens como um meio de melhorar os padrões musculares. É uma das mais antigas técnicas de treinamento mente-corpo. O trabalho foi desenvolvido por Mabel E. Todd, professora de canto do interior de Nova Iorque que ensinou o aprimoramento de voz [...] O rótulo *ideokinesis* foi cunhado pelo professor de piano americano [Luigi] Bonpensiere [...] Sweigard pegou emprestada a palavra de Bonpensiere para descrever sua metodologia [...] *ideo* (ideia ou pensamento) e *kinesis* (movimento) [...] ‘a imagem ou pensamento como facilitador do movimento’. *Ideokinesis* começou a ser usada como rótulo para o trabalho após a publicação em 1974 do livro de Sweigard, *Human Movement Potential*, no qual ela usava a palavra” (tradução nossa).

²²⁷ “[...] a *SRT* é considerada ‘a mãe de todas as técnicas de liberação’, e modificou o desempenho e o ensino da dança nos últimos trinta anos. A *SRT* agora é praticada em todo o mundo” (tradução nossa).

²²⁸ Disponível em: <http://www.skinnerreleasing.com/aboutsrt.html>. Acesso em: 01 set. 2019.

Desse modo, os praticantes acessam estados corporais inusitados e, muitas vezes, não experienciados, com isso desenvolvendo uma completude, com foco na investigação dos aspectos e elementos do movimento.

A criatividade e a abordagem do movimento são investigadas, sendo estimuladas no praticante sua subjetividade e sua sensibilidade. Dessa forma, imaginação e inventividade são interconectadas.

A bailarina Joan Skinner foi a criadora do *SRT*:

[...] Skinner is a seminal figure in international dance and performance. An American choreographer, teacher, improvisation pioneer and former dancer with the Martha Graham and Merce Cunningham companies, Joan Skinner is now [...] Professor Emeritus at the University of Washington. Joan Skinner developed and refined Skinner Releasing Technique over five decades into a comprehensive training system that has radically influenced dance performance, creation and education across the world. Skinner Releasing Technique (SRT) is an influential and rigorous approach to movement evolved from the principle that releasing tension and habitual holding patterns enables greater freedom, power and articulation. At times inward and detailed, oftentimes highly dynamic, this challenging and disciplined approach uses anatomical and poetic imagery, as well as hands-on partner studies.²²⁹

Há em alguns momentos da sessão um estímulo para que o praticante mergulhe em estados corporais profundos, como por exemplo nas aulas-experiências de Yvonne Meier, em que, a partir da solicitação feita aos praticantes para se deitarem no chão e fecharem os olhos, pouco a pouco, por meio de uma narrativa poética por ela vocalizada, a artista os leva a uma jornada corporal onírica e fora do habitual e do previsível. Essa parte da aula dura cerca de uma hora e, logo após, os praticantes abrem os olhos, descansam, e por cerca de uma hora improvisam a partir da experiência vivenciada na jornada.

Assim, esse Estudo Somático é extremamente baseado em processos corporais intuitivos, e o que importa são as experiências vividas plenamente, em um ambiente onde se nutre uma prática corporal na qual não há um julgamento de, por exemplo, executar um movimento de forma “correta”, pois a vivência e a exploração corporal, em si, são os mais preciosos benefícios para o desenvolvimento da corporalidade e do autoconhecimento, seja do artista cênico ou de qualquer pessoa.

²²⁹ “Skinner é uma figura seminal na dança e performance internacional. Coreógrafa, professora, pioneira na improvisação e ex-dançarina da *Martha Graham Company* e da *Merce Cunningham Company*, Joan Skinner é agora [...] Professora Emérita na Universidade de Washington. Joan Skinner desenvolveu e aperfeiçoou a *Skinner Releasing Technique*, ao longo de cinco décadas, em um sistema abrangente de treinamento que influenciou radicalmente o desempenho, a criação e a educação da dança em todo o mundo. A *SRT* é uma abordagem rigorosa do movimento, desenvolvida a partir do princípio de que liberar padrões de tensão e retenção habitual permite maior liberdade, poder e articulação. Às vezes interna e detalhada, muitas vezes altamente dinâmica, essa abordagem desafiadora usa imagens anatômicas e poéticas, além de estudos práticos em duplas” (tradução nossa). Disponível em: <https://movementresearch.org/people/joan-skinner>. Acesso em: 05 set. 2019.

Esses Estudos Somáticos descritos acima, investigados nas aulas-experiências da *Movement Research*, reverberam nas aulas de Técnica de Dança, de Improvisação como Arte Performativa, de *Contact Improvisation* e de Processos Criativos, que serão apresentadas a seguir, assim potencializando-se interessantes construções investigativas sobre as cênicas corporalidades desenvolvidas na Organização.

3.3.3 Dança, Improvisação como Arte Performativa, *Contact Improvisation* e Processos Criativos desenvolvidos na *Movement Research*: uma ampla, diversa e rica visão de investigação

A escolha das aulas-experiências apresentadas adiante não se deu por princípios e atribuições de valor, mas sim pelo fato de elas apresentarem uma ampla, diversa e rica visão de investigação e experimentação desenvolvida na Organização, que reverbera e dialoga até hoje na corporalidade e na cênica do artista-autor deste estudo: Técnica de Dança Contemporânea, Técnica de Dança Norte-Americana, Improvisação como Arte Performativa, Estudos Somáticos, Processos Criativos e *Contact Improvisation*. De certa forma, elas realizam um diálogo com as aulas-experiências apresentadas na sequência, de Yvonne Meier, Yves Musard, Jennifer Monson, Simone Forti, K.J. Homes, Deborah Hay, e Eiko e Koma; e em anexo, na continuação de apresentação das aulas-experiências, com Jennifer Lacey, David Zambrano, Stephen Petronio, Koosil-ja, Sara Pearson e Donna Uchizono.

É importante listar aqui nomes de Artistas-Mestres que fazem parte ou que passaram pela Organização *Movement Research*, desde 1978, como uma forma de vislumbrar a quantidade e qualidade do quadro docente da Organização, nesses mais de 40 anos de existência. Assim, apresentando-nos quão rica e diversa é a composição de artistas, com suas formações e métodos: Mary Overlie, Wendell Beavers, Steve Paxton, Beth Goren, Daniel Lepkoff, Christina Svane, DD Dorvillier, Jennifer Lacey, John Jasperse, David Dorfman, Ronald K. Brown, Andrew Harwood, Vicky Shick, Meg Stuart, Jeremy Nelson, Rebecca Hilton, Mia Lawrence, Katie Duck, Kirstie Simson, Patricia Bardi, Ori Flomin, Lisa Race, Trajal Harrell, Joan Skinner, Susan Rethorst, Susan Klein, Barbara Mahler, Lucy Guerin, Chrysa Parkinson, RoseAnne Spradlin, Patrik Widrig, Miguel Gutierrez, Tere O’Conor, Irene Hultman, Russell Maliphant, Bebe Miller, membros da Trisha Brown Company e muitos mais.

Ademais, cada Artista-Mestre da Organização não mais intitula suas aulas sob a denominação tradicional de “aula de dança moderna”, “aula de dança clássica”, “aula de expressão corporal”, “aula de processo criativo”, “aula de criação coreográfica”, mas traz

outras possibilidades de denominações nas quais ficam implícitas poéticas, conceitos e ideias, tais como: *Releasing Plus* (Mais Liberação); *From Battery Park to Brooklyn Bridge* (Do Parque Battery à Ponte do Brooklyn); *Studies Improvisation as Performance Form* (Estudos de Improvisação como Forma Performativa); *Logomotion*; *Contemplating Choreography* (Coreografia Contemplativa); *Delicious Movement* (Movimento Delicioso); *Flying Low Technique* (Técnica de Voo Baixo); *Wild in Space* (Selvagem no Espaço); *Subliminal to Revolutionary: approaching our own creative identities* (De Subliminar a Revolucionário: abordando nossas próprias identidades criativas), entre outros. Ou seja, os participantes das aulas-experiências, sob essas denominações autorais, já intuem que elas os colocarão num lugar de experimentação, investigação e processo.

Essas aulas-experiências investigativas não são oferecidas de forma a fixar conhecimentos, como nos componentes curriculares dos cursos de Artes Cênicas formais, em que há a fixação de uma estrutura curricular de curso, seja nas modalidades bacharelado ou licenciatura, com técnicas e disciplinas organizadas pelo sistema de créditos e suas específicas cargas horárias, para que o aluno absorva conteúdos e que, no final do semestre, tenha uma avaliação e uma nota.

Mas, em geral, na *Movement Research*, de duas em duas semanas há uma troca de Artistas-Mestres, com saberes e vozes/artistas diversos, e dessa maneira outras metodologias e procedimentos são oferecidos, com isso contribuindo para que os artistas alunos participantes tenham uma ampla ideia e conceitos sobre os Estudos Somáticos e outras linguagens, como a performance, improvisação, *Contact Improvisation* e processos criativos. Assim, esses alunos não se fixam na experiência de aprender/apreender uma técnica, mas sim de vivenciar processos investigativos, como uma continuidade e uma busca, sem a pressão do mercado, com isso mantendo sua autonomia como Organização desde os anos 1970, e oferecendo outras opções de aulas para os artistas, sem a necessidade de se passar por critérios de avaliação para ser aceito nas aulas-experiências, como ocorre nas instituições tradicionais.

While entrepreneurialism certainly catalyzed diversity and growth in the Somatic field, artists continued to assert their independence from the effects of commerce through small organizations built upon 1970s principles. For example, New York's Movement Research and London's Independent Dance, both framed themselves as relieving artists from career advancement pressure. They programmed daily Somatic classes and workshops, as well as symposia to promote dialogue, and provide platforms for the presentation of works-in-progress to relieve the demand on artists to showcase product. By focusing on exploration, to which the Somatic idea of the body as a natural resource was central, these organizations deemphasized the kind of career hierarchy that defined the way even small concert houses were run. Students therefore gained access to experimental as well more mainstream artists working with Somatics. Independent organizations nevertheless played a key economic role in the transnational development of Somatics. Well-established studios and

educational institutions continued to treat experimental training with suspicion well into the 1990s. So along with isolated educational institutions, and alternative venue networks, Movement Research, Independent Dance, and similar endeavors, provided crucial alternatives for teachers and students.²³⁰ (GILBERT, 2014, p. 26)

E, com relação aos dias, turnos e perfis das aulas-experiências, elas são ministradas de segunda a domingo, nos turnos matutino, vespertino ou noturno, com propostas de investigações as mais diversas e inusitadas, pois o que é importante para a *Movement Research* é que o artista proponente da aula realize e concretize suas ideias e conceitos artísticos de forma plena. Vale salientar que, durante todo o ano, são raros os momentos em que não são oferecidas aulas ou não há uma atividade na Organização; isso ocorre somente em datas pontuais, como por exemplo no dia 4 de Julho²³¹, no *Thanksgiving Day* (Dia de Ação de Graças)²³² e nos dias do Natal e do Ano Novo: quatro feriados ao ano, e o trabalho de criação não segue a lógica capitalista de semana e final de semana.

E, como foi ressaltado anteriormente, o impacto de se participar dessas aulas-experiências é muito grande para os artistas pesquisadores, pois são propostas inusitadas e fora dos padrões de aula de dança, movimento, voz, performance; são reflexões e práticas acerca das relações corpo/cidade; corpo/improvisação; corpo/identidade; corpo/locomoção; corpo/partituras; corpo/*contact improvisation*, e outras.

Abaixo está um recorte desse período de 1996 a 1998: sensações, ideias, práticas, procedimentos, conceitos, fundamentos, abordagens, imagens, afetos e encontros com Artistas-Mestres.

²³⁰ “Embora o empreendedorismo certamente tenha catalisado a diversidade e o crescimento no campo somático, artistas continuaram a afirmar sua independência dos efeitos do comércio por meio de pequenas organizações baseadas nos princípios dos anos 1970. Por exemplo, a *Movement Research* de Nova Iorque e o *Independent Dance* de Londres, ambos se enquadraram como alívio aos artistas da pressão do avanço na carreira. Elas programaram aulas e workshops diários de Somático, bem como simpósios para promover o diálogo e fornecer plataformas para a apresentação de trabalhos em andamento, para assim aliviar a demanda sobre os artistas para mostrar a obra. Ao focar na exploração, para a qual a ideia somática do corpo como um recurso natural era central, essas organizações tiraram a ênfase do tipo de hierarquia de carreira que definia a maneira como até mesmo pequenas casas de espetáculos eram administradas. Alunos, portanto, ganharam acesso a artistas experimentais e também mais convencionais que trabalhavam com os Somáticos. As organizações independentes, no entanto, desempenharam um papel econômico fundamental no desenvolvimento do Somático. Estúdios e instituições educacionais bem estabelecidos continuaram a tratar o treinamento experimental com suspeita até a década de 1990. Então, junto com algumas instituições educacionais e lugares alternativos, a *Movement Research*, o *Independent Dance* e empreendimentos semelhantes forneceram alternativas cruciais para professores e alunos” (tradução nossa).

²³¹ O Dia da Independência norte-americana, comemorado anualmente em 4 de julho, marca a data em que as colônias americanas cortaram oficialmente laços com a Coroa Britânica e instituíram os Estados Unidos da América como Estado independente. Disponível em: <https://internacional.estadao.com.br/noticias/geral/independencia-dos-eua-entenda-o-que-e-o-4-de-julho-para-os-americanos,70002904617>. Acesso em: 15 ago. 2019.

²³² O Dia de Ação de Graças é um ritual presente em diversas religiões e culturas. Começou nos Estados Unidos pelos idos de 1621 e é um dos mais importantes feriados para os Estados Unidos. Disponível em: <https://www.intercultural.com.br/thanksgiving>. Acesso em: 15 ago. 2019.

3.3.3.1 *Aula-Experiência: Releasing Plus (Mais Liberação) – Artista-Mestra Yvonne Meier*

Yvonne Meier (Figura 23) é Artista-Mestra na *Movement Research* desde 1982.

[Meier] Has created many Works mostly for their subversive and neckbreaking physicality. Provoking the word breaks through social as well as physical boundaries. She has taught Skinner Releasing since 1981 and has in combination with Authentic Movement developed her own approach to invert and move with scores.²³³ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1999)

Meier tem explorado a improvisação como arte performativa e o ensino da *Releasing Technique* – técnica muito difundida na Organização, que se tornou uma espécie de modo de se mover de muitos performers que fazem parte da comunidade da cena alternativa de Nova Iorque; porém, há certo desconforto destes quanto às pessoas categorizarem “release” como “liberar” energia e fluxo; sobre isso, Trisha Brown diz: “*I don’t have any idea what release is, my body moves how I want it to move*”²³⁴ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1999) –, do Movimento Autêntico e de sua própria técnica de improvisação, *Scores* (Partituras), nos Estados Unidos e na Europa, nos últimos 32 anos.

A artista deu aulas para companhias de dança como a *Rosas*, de Anne Teresa De Keersmaecker (Bélgica), e a *Damaged Goods Company*, de Meg Stuart (Europa), entre outras. Por suas criações cênicas, Yvonne Meier recebeu três Prêmios *Bessies* e um *American Masterpiece Award da NEA*.

²³³ “[Meier] Criou muitas obras principalmente por sua fisicalidade subversiva e arrebatadora. Provocar a palavra rompe fronteiras sociais e físicas. Ela ensina a *Skinner Releasing* desde 1981 e, em combinação com o *Authentic Movement*, desenvolveu sua própria abordagem para inverter e se mover com partituras” (tradução nossa).

²³⁴ “Não tenho ideia do que é liberação, meu corpo se move como eu quero que ele se mova” (tradução nossa).

Figura 23 – Yvonne Meier



Fonte: *Movement Research*²³⁵

Yvonne Meier abordando sua aula:

Class will open with a Skinner Releasing-based warm up where a variety of images are designed to align our body/mind with the forces of nature. The teaching enables us to see into our bodies preparing us for radical work with our personal images and scores. We will scan through a multitude of emotions and qualities in order to deepen our state and uncover hidden treasures. Finally, we will work on our personal scores emphasizing the exploration of social and personal taboos.²³⁶ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1996/1997)

Nas aulas de Meier, o aquecimento inicia no chão, numa posição confortável; olhos fechados. A artista, por meio de palavras, conduz o praticante a se concentrar na respiração e mergulhar na estrutura interna do corpo: “*Words that then become images which would flood the body*”²³⁷ (MEIER, 2019). Aos poucos, inicia o uso de imagens poéticas. Uma imagem que a artista usava para intensificar esse mergulho era a do Pequeno Príncipe caminhando dentro do corpo. Por mais de 30 minutos, os praticantes ficam imersos nesse processo de sensações provocadas pelas imagens, com isso, soltando tensões musculares do corpo:

It is a profound experience to ‘be’ an image. For example you can become your “center line” and can experience that gravity gets erased. Or another example is “hollow legs” – the whole body becomes “hollow legs”. Your body becomes integrated into a single experience of the image and that free up the whole self. This seems to be a key to a more total way of dancing. At that point you can begin to take incredible risks because you are so present inside the body. [...] Releasing stimulates

²³⁵ Foto de Ian Douglas. Disponível em: <https://movementresearch.org/event/10687>. Acesso em: 28 mai. 2020.

²³⁶ “A aula iniciará com um aquecimento baseado em *Skinner Releasing*, em que uma variedade de imagens é projetada para alinhar nosso corpo/mente com as forças da natureza. O ensino nos permite ver em nossos corpos, nos preparando para um trabalho radical com imagens pessoais e partituras. Examinaremos uma infinidade de emoções e qualidades para aprofundar nosso estado corporal e descobrir tesouros escondidos. Por fim, trabalharemos nossas partituras pessoais enfatizando a exploração de tabus sociais e pessoais” (tradução nossa).

²³⁷ “Palavras que então se tornam imagens que inundam o corpo” (tradução nossa).

the body to work creatively and to use one's own images.²³⁸ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1999)

Esses procedimentos são baseados principalmente na *Skinner Releasing Technique*, que é, segundo Meier (2019), em entrevista ao autor, uma

[...] somatic technique that I've worked as a training form for 40 years. The technique is outstanding from other release techniques as it uses precisely developed imagery that will lead you movement improvisations. The movement says creative as we improvise with the imagery. As I explained already, the use of precise language that becomes images to move with, as well as the preparation of the empty body, has been partly inspired me.²³⁹

Depois desses mais de trinta minutos, com os olhos fechados, de imersão em imagens mediadas pela artista, os praticantes são estimulados a se mover no espaço, com os olhos abertos e/ou fechados, e com isso as sensações das imagens vivenciadas no chão são corporificadas, por meio de improvisação, em movimentos de forma fluida, potente e forte.

Sobre improvisação, Meier diz:

I knew improvisation when I was training to be a technical dancer in Zurich, Switzerland and Stockholm, Sweden. At which time I didn't care for it. I became inspired to improvise in NYC through a variety of somatic classes. As I like to say: I learned to see inside my body.²⁴⁰ (MEIER, 2019)

Esse “aprender a ver dentro do corpo” é uma experiência de mergulhar em si, ou seja, uma espécie de autoconhecimento corporal, que certamente possibilita ao performer uma maior consciência e presença cênica ao improvisar, dançar e performar.

Outro dado: a experiência pode ser potencializadora dos sentidos da audição, do tato e do olfato, pois, com os olhos fechados no início do processo, o praticante é estimulado a vivenciar uma cosmopercepção, isto é, um processo que envolve outros sentidos. Dessa forma, essa abordagem propicia ao praticante outras possibilidades de exploração da sua corporalidade e subjetividade, por meio de uma investigação interna do corpo, com o uso de

²³⁸ “É uma experiência profunda ‘ser’ uma imagem. Por exemplo, você pode se tornar sua ‘linha de centro’ e pode experimentar que a gravidade é apagada. Ou outro exemplo é ‘pernas ocas’ – todo o corpo se torna ‘pernas ocas’. Seu corpo se integra numa única experiência da imagem e libera todo o eu. Parece ser a chave para uma maneira mais total de dançar. Nesse ponto, você pode começar a correr riscos incríveis, porque está tão presente no corpo. [...] A liberação estimula o corpo a trabalhar de forma criativa e a usar as próprias imagens” (tradução nossa).

²³⁹ “[...] abordagem somática em que trabalho há 40 anos. A abordagem se destaca de outras abordagens de release, pois usa imagens desenvolvidas com precisão que o levarão a improvisações de movimentos. O movimento é criativo à medida que improvisamos com as imagens. Como já expliquei, o uso da linguagem precisa, que se torna imagens para com as quais se mover, como também para a preparação do corpo vazio, me inspiram em parte” (tradução nossa).

²⁴⁰ “Eu conheci a improvisação quando eu estava treinando para ser uma bailarina técnica, em Zurique, Suíça, e em Estocolmo, Suécia. Nesse momento eu não liguei para ela. Eu fiquei inspirada a improvisar, em Nova Iorque, através de uma variedade de classes de Estudo Somático. Como eu gosto de dizer: eu aprendi a ver dentro do meu corpo” (tradução nossa).

imagens poéticas e o recurso de acessar o sensorial. Ou seja, não é uma exploração pautada na racionalidade, pois como

Skinner: [...] there is a focus on the poetic nature of experiencing rather than intellectual. The emphasis is more poetic. The music has a very important function. What kind of music is chosen and how is it used? When are silences employed or music? All of it is shaped into an overall whole, an overall class experience. I like to think of the whole class as like a dance.²⁴¹ (KLEIN; SKINNER, 2016)

Os procedimentos da *SRT* têm um rigor investigativo, como por exemplo no emprego da voz por Meier durante a prática, sugerindo imagens poéticas aos praticantes:

Skinner: [...] the teachers [...] get rigorous, supervised training [...]. [...] They also get voice work because they are giving images in class that are poetic in nature. We work to free to sound of the teacher's voice so that it can project and resonate the poetic nature of the image. They study for their content, for their form, when there are pauses, what is emphasized and so on.²⁴² (KLEIN; SKINNER, 2016)

Essa ênfase na qualidade, textura e tom da voz é fundamental para a aula, pois é a partir da qualidade dela que o participante será conduzido durante a imersão. A experiência é única, intensa, forte e muitas vezes causa um impacto no corpo, pois é um mergulho dentro de si eficientemente sendo conduzido pela voz da artista, que pode vocalizar caminhando ao redor do ambiente ou sentada próximo aos participantes. Vale acrescentar que a artista não interpreta uma personagem; é a Yvonne usando a voz como um meio de afetar o outro, com utilização de imagens com qualidades e texturas inusitadas. Como, por exemplo, “pernas ocas”: como deixar que essa imagem tome conta de todo o seu corpo? Como seria um corpo-pernas ocas? Isto é, Yvonne tira o praticante da racionalidade e da convenção de olhar sobre o corpo, com isso proporcionando a ele ou ela outras dimensões da subjetividade, sensibilidade e corporalidade.

É importante assinalar que as aulas de Meier, baseadas em *SRT*, não são para os praticantes passarem por um processo de “soltar ou liberar (*releasing*) seus demônios”, mas, ao contrário, são uma proposta de mover o corpo de forma plena, engajando sensações, estrutura corporal, criatividade e imaginação. Assim, o corpo estará mais hábil para ir para o jogo performativo – o objetivo é a conexão integral do corpo, e assim mover-se de forma mais eficiente e imaginativa. Esse dado é relevante, pois, de certa maneira, as pessoas desavisadas

²⁴¹ “[...] há um foco na natureza poética da experiência mais do que na intelectual. A ênfase é mais poética. A música tem uma função muito importante. Que tipo de música é escolhida e como é usada? Quando são empregados os silêncios ou a música? Tudo isso é moldado em um todo geral, em uma experiência geral de classe. Eu gosto de pensar em toda a classe como uma dança” (tradução nossa).

²⁴² “Os professores [...] recebem treinamento rigoroso e supervisionado [...]. [...] Eles também fazem um trabalho de voz porque estão dando imagens em classe que são de natureza poética. Trabalhamos para liberar o som da voz do professor para que ele possa projetar e ressoar a natureza poética da imagem. Eles estudam por seu conteúdo, por sua forma, quando há pausas, o que é enfatizado e assim por diante” (tradução nossa).

podem achar que o uso do termo “*release work*” (trabalho de liberação/soltura) seja nesse sentido de “liberação dos demônios” ou algo sem aprofundamento e pesquisa. Quanto a isso, Skinner diz:

Skinner: [...] this word “release work” just seemed to spread finally, like wildfire, and now it’s a generic term. I see in people’s descriptions I teach a release based warm-up, or something, whatever that means. I really don’t know what it means, it probably means a lot of different things. [...] I like the word “releasing”, because I don’t see us as ever becoming released. [laughter] It’s an ongoing, endless process. It’s not a fixed thing. It’s a dynamic process of releasing. [...] It’s a releasing of blocks and therefore a releasing of energy and power. Energy and power, and strength. We do go through a stage of having to let go of these blocks and these patterns – tension patterns that block the freedom of movement [...] ²⁴³ (KLEIN; SKINNER, 2016)

Assim, Meier proporciona aos participantes uma experiência cinestésica muito especial, em que as sensações corporais são experienciadas em sua plenitude, num processo contínuo e interminável. Não é uma fórmula que dará ao performer uma maneira e qualidade “certa” de se mover, pois, na abordagem da artista, não há a busca por um corpo e movimentos perfeitos, mas em processo de construção. Porém, indubitavelmente trará ao praticante um autoconhecimento e uma potência de se mover, em que, na pesquisa de movimento, tudo é possível de ser experienciado pelo corpo performer, no tempo e no espaço.

3.3.3.2 *Aula-Experiência: From Battery Park²⁴⁴ to Brooklyn Bridge²⁴⁵ (Do Parque Battery à Ponte do Brooklyn) – Artista-Mestre Yves Musard*

²⁴³ “[...] essa palavra ‘trabalho de liberação’ parecia finalmente se espalhar, como fogo, e agora é um termo genérico. Vejo nas descrições das pessoas que eu ensino um aquecimento com base em liberação, ou algo assim, o que seja que isso significa. Eu realmente não sei o que isso significa, provavelmente significa muitas coisas diferentes. [...] Gosto da palavra ‘liberar’, porque não nos vejo nunca nos tornando liberados. (risos) É um processo contínuo e interminável. Não é uma coisa fixa. É um processo dinâmico de liberação. [...] É uma liberação de blocos e, portanto, uma liberação de energia e potência. Energia, poder e força. Nós passamos por um estágio de ter que abandonar esses bloqueios e esses padrões – padrões de tensão que bloqueiam a liberdade de movimento [...]” (tradução nossa).

²⁴⁴ “Localizado no extremo sul da Ilha de *Manhattan*. Desde o século XVII, essa parte da ilha de *Manhattan* já era conhecida como ‘*battery*’, em português, ‘bateria’, porque era ali que ficavam armas de artilharia posicionadas contra possíveis ataques estrangeiros. [...] em 1982, o parque foi declarado pelo governo do Estado de Nova Iorque como patrimônio histórico da cidade. [...] Pelo fato de estar localizado a beira da baía de Nova Iorque, o parque é ponto de partida para as balsas com destino à *Liberty Island*, que é onde se encontra a Estátua da Liberdade” (do original em inglês, tradução nossa). Disponível em: <https://novayork.com/battery-park>. Acesso em: 20 ago. 2019.

²⁴⁵ “[...] no inverno de 1867, o *East River* congelou, causando um imenso prejuízo para a população local, que ficou impedida de transitar entre o *Brooklyn* e a ilha de *Manhattan*. As autoridades de Nova Iorque perceberam então que era muito importante criar um outro método de acesso que interligasse as duas regiões, surgindo assim a ideia da *Brooklyn Bridge*. Atualmente, ela é um importante símbolo da cidade e uma das construções mais grandiosas de Nova Iorque” (do original em inglês, tradução nossa). Disponível em: <https://novayork.com/brooklyn-bridge>. Acesso em: 20 ago. 2019.

Yves Musard é francês e vive na cidade de Nova Iorque. Realiza performance/*site specific* e explora espacialidades, dentro e fora de museus, galerias e outros espaços inusitados; interagindo com caminhos, comunidades, ruas e ambientes públicos. Considera-se um “artista do movimento”. Fez aulas com Merce Cunningham.

He envisions the dancer as a “spatial worker” who in the context of everyday reality opens and reveals the space through focus and movement. The intent of his work [...] is to find a better relation of the body to the environment, to break into details and micro viewing as a way of seeing the beauty of one’s often disregarded surrounding.²⁴⁶ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1996/1997)

A proposta do artista é a interação entre corpo/ambiente (*Downtown* Nova Iorque) –por que não sentir, respirar, ouvir, degustar, tocar e ser tocado pela cidade (NASCIMENTO, 2014)?

From Battery Park to Brooklyn Bridge é uma aula-performance, vivenciada nas ruas da Cidade de Nova Iorque, do Parque *Battery* (Figura 24) à Ponte do *Brooklyn* (Figura 25). O corpo e o movimento afetados pelo ambiente urbano, dessa forma o artista sai do estúdio de criação e transita com seu corpo pela paisagem da *Downtown* Nova Iorque. A cidade é o cenário, pois é uma grandeza cênica e é inerente à arte (ARGAN, 2005).

²⁴⁶ “Musard visualiza o dançarino como um ‘trabalhador espacial’ que, no contexto da realidade cotidiana, abre e revela o espaço por meio do foco e do movimento. A intenção de seu trabalho [...] é encontrar uma melhor relação do corpo com o meio ambiente, entrar em detalhes e microvisualização como uma maneira de ver a beleza do ambiente, que geralmente é desconsiderada” (tradução nossa).

Figura 24 – Parque *Battery*

Fonte: *Wikipedia Commons*²⁴⁷

²⁴⁷ Foto de Gryffindor, sob licença CC-BY-SA-3.0. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battery_Park.JPG. Acesso em: 21 ago. 2019.

Figura 25 – Ponte do *Brooklyn*

Fonte: *Wikipedia Commons*²⁴⁸

Musard descreve a aula-experiência no *Movement Research Performance Journal* (1996/1997):

The workshop will be a poetic exploration of the relation of the body to the immediate environment. This moving reflection on places and paths in the downtown cityscape will work with concept of suspension and movement activated by surroundings. The workshop is open to any artist/dancer.²⁴⁹

O corpo se relaciona com o ambiente de forma imediata e com corpos diversos, pois Musard propõe nas suas criações o diálogo com outras artes; assim, a aula não era endereçada somente para bailarinos.

Desde o início dos anos 1990, Musard vem desenvolvendo práticas performativas em que o corpo se relaciona com o ambiente urbano e natural, por meio de trajetórias e itinerários na cidade, nos quais os participantes vivenciam a cidade: seus lugares, suas químicas afetivas, suas sensorialidades, seus humores, suas energias, suas arquiteturas, seus ritmos e seus transeuntes/moradores/habitantes, nos quais tudo ao redor é Performance; tudo é Dança; tudo

²⁴⁸ Foto de Tiago Fioreze, sob licença CC-BY-SA-3.0. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brooklyn_Bridge_NY.jpg. Acesso em: 22 ago. 2019.

²⁴⁹ “O *workshop* será uma exploração poética da relação do corpo com o ambiente, de forma imediata. Essa reflexão movente sobre lugares e caminhos na paisagem urbana do centro da cidade, trabalhará com o conceito de suspensão e movimento ativado pelo ambiente. O *workshop* é aberto a qualquer artista/dançarino” (tradução nossa).

é Teatro; tudo é Arte Visual; tudo é Música: polifonia visual sensorial, em que o desejo é o encontro do corpo com o espaço urbano, e com isso o corpo se impregna e se nutre da cidade.

Portanto, sair da sala de aula e do estúdio de criação é algo inusitado dentro das convenções tradicionais do que seja uma aula e processo criativo, se o artista ou o Artista-Mestre se prende à convenção de que aula é somente para ser ministrada numa sala, com cadeiras e o quadro-negro: aula contemplativa. Assim, essa estratégia do Artista-Mestre Musard de fazer de sua aula um itinerário do corpo na urbe nova-iorquina se opõe à “aula-conferência” (CAPEL, 2001, p. 138-139), em que normalmente o professor se mantém sempre ereto, à frente da turma, e os alunos somente assistem à aula, sentados e estáticos. Nessa proposta do artista, ao contrário, as experiências são dinâmicas, pulsantes e vivas; um escape de abordar a construção de conhecimentos, da forma tradicional de procedimento.

3.3.3.3 *Aula-Experiência: Power; Releasing and Improvising; Studies Improvisation as Performance Form (Poder; Liberando e Improvisando; Estudos de Improvisação como Forma Performativa) – Artista-Mestra Jennifer Monson*

Coreógrafa, performer e professora, a Artista-Mestra Jennifer Monson desde 1983 vem explorando estratégias em coreografia, improvisação e colaboração em dança experimental.

In 2000, her work took a new turn to investigate the relationship between movement and environment. This ongoing research has led her into inquiries of cultural and scientific understandings of large-scale phenomenon such as animal navigation and migration, geological formations such as aquifers, and re-functioned sites such as the abandoned Ridgewood Reservoir. Her early choreography has been performed in a diverse array of New York City venues including: The Kitchen, Performance Space 122, and Danspace Project at St. Mark’s Church; as well as other recognized national and international venues. She has collaborated with Zeena Parkins, DD Dorvillier, Yvonne Meier, David Zambrano, and other interdisciplinary artists.²⁵⁰

As aulas-experiências com Jennifer Monson (Figura 26) são todas baseadas na improvisação – na década de 1970, o Grand Union, um grupo de improvisação performativa composto por artistas do *Judson Dance Theater* (Yvonne Rainer, Trisha Brown, Douglas Dunn,

²⁵⁰ “Em 2000, seu trabalho tomou uma nova direção para investigar a relação entre movimento e meio ambiente. Essa pesquisa em andamento a levou a investigar entendimentos culturais e científicos de fenômenos de grande escala, como navegação e migração de animais, formações geológicas como aquíferos e locais revitalizados, como o abandonado Reservatório de Ridgewood. Seus trabalhos coreográficos iniciais foram apresentados em diversos locais da cidade de Nova Iorque, incluindo: *The Kitchen*, *Performance Space 122* e *Danspace Project* na *St. Mark’s Church*; bem como outros locais nacionais e internacionais reconhecidos. Colaborou com Zeena Parkins, DD Dorvillier, Yvonne Meier, David Zambrano e outros artistas interdisciplinares” (tradução nossa). Disponível em: <http://www.ilandart.org/principal-collaborator/jennifer-monson>. Acesso em: 25 ago. 2019.

David Girdon, Steve Paxton, e outros), criaram inteligentes, entediadas, desconcertantes e caóticas criações; eram performers rebeldes, como bandas de rock; e o mundo da dança nunca mais foi o mesmo (KOURLAS, 2020) –, com ênfase na própria experiência de energia e presença do performer, no momento presente da vivência performativa:

We will rigorously investigate methods of creating, sustaining, crafting and phrasing Kinetic energy states with other dancers and audience. Experimenting with processes that will both unleash and harness powerful energetic states we will discover how they sustain their own spontaneous compositional integrity.²⁵¹ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1998/1999)

Figura 26 – Jennifer Monson



Fonte: *Ian Douglas Photography*²⁵²

Monson não estimula em sua aula uma análise da experiência com conversas sobre o processo, mas alimenta que os participantes vivenciem a proposta na prática: improvisando. Ou seja, pouco se fala ou se racionaliza sobre a experiência. Esse dado é importante, pois com essa metodologia se percebe uma reverberação muito grande no modo como os praticantes improvisam com o passar da experiência cinesiológica; a construção dos estados energéticos acontece no mergulho da vivência experienciada.

²⁵¹ “Nós investigaremos rigorosamente métodos de criação, manutenção, elaboração e formulação de estados de energia cinética, com outros dançarinos e público. Experimentando processos que desencadearão e aproveitarão estados energéticos poderosos, descobriremos como eles sustentam sua própria integridade de composição espontânea” (tradução nossa).

²⁵² Foto de Ian Douglas. Disponível em: <https://www.iwdouglas.com/p552647587/h528848F0#h528848f0>. Acesso em 27 out. 2019.

Em entrevista ao autor deste estudo, Monson (2020) fala sobre seu método de ensino:

I would say that my methodology is to start from a creative inquiry and expand it to the curiosity of the participants in the room. I try to set up a space that is shaped by my own questions but allows other to pursue their own interests and structures based on the scaffolding that I provide.²⁵³

Nas aulas-experiências, Monson deixa claro que, para ela, improvisação não é uma técnica e nem uma prática, mas uma forma de arte, linguagem experimental: *“It’s neither, it’s an approach to being. It’s a system for researching. Improvisation is like experimentation for me. It is a way of researching ideas or questions within the parameters of a score”*²⁵⁴ (MONSON, 2020).

Nesse sentido, Monson, ao sugerir que a improvisação é uma forma de arte, promove um deslocamento da improvisação do lugar de “soltar os demônios”, em que “tudo pode”, para um lugar de entendimento de que improvisar é uma linguagem artística, com suas regras, como todo jogo. Dessa forma, insere essa linguagem cênica para um campo de conhecimentos imprevisíveis e para a pesquisa artística sofisticada, mas sem ser um produto lucrativo, mas uma forma processual. Assim, segundo Monson (2020),

Improvisation is many things. For me it is a performance form because it exists in the relational field you build with your audience. In my improvisational practice, I cultivate the opening of the frequencies between me and my audience and the spaces we inhabit together. The performance is a negotiating and shaping of those frequencies. We invite each other into listening to movement through the open channels of the improvisational process. It is a humble practice, it is about being present to a shared moment that will have an infinite number of resonances and mutations.²⁵⁵

Quanto ao uso de Estudos Somáticos, Monson utiliza no início das aulas-experiências a *Skinner Releasing Technique*, vista anteriormente no percurso deste estudo. De acordo com a Artista-Mestra, é *“a technique which accesses creativity in the body/self through poetic*

²⁵³ “Eu diria que minha metodologia começa de uma investigação criativa e expande para a curiosidade dos participantes da sala. Eu tento criar um espaço que é moldado por minhas próprias perguntas, mas permite que outros busquem seus próprios interesses e estruturas com base nos ‘andaimés’ que eu ofereço” (tradução nossa).

²⁵⁴ “Não é nem uma nem outra, é uma abordagem do ser. É um sistema de pesquisa. Para mim, Improvisação é como experimentação. É uma maneira de pesquisar ideias ou questões dentro dos parâmetros de uma partitura” (tradução nossa).

²⁵⁵ “Improvisação é muita coisa. Para mim, é uma forma performativa porque existe no campo relacional que você constrói com seu público. Na minha prática de improvisação, eu cultivo a abertura de frequências entre mim e meu público e os espaços que habitamos juntos. A performance é uma negociação e forma dessas frequências. Convidamos um ao outro a ouvir o movimento através dos canais abertos do processo de improvisação. É uma prática despretensiosa, trata-se de estar presente em um momento compartilhado, que terá um número infinito de ressonâncias e mutações” (tradução nossa).

imagery and alignment principles”²⁵⁶ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1996).

A segunda parte da aula é “*devoted to improvisation structures that focus on the extreme physical states of dancing with the intention of deeply understanding and challenging our dancing’s desires*”²⁵⁷ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1996).

Além desses dados, retomamos à discussão proposta pela artista acerca da improvisação como uma forma artística. Monson descreve dessa maneira o *workshop Unraveling the Plot: Studies in Improvisation as a Performance Art* (Desvendando o Enredo: Estudos em improvisação como arte performativa), do qual o autor desta pesquisa participou na *Movement Research* em outubro de 1996:

In this workshop we will begin by unraveled the complex layering of process that occur during improvisation. Exploring narratives of energy, space, relationship and concept on their own in specific exercises we will then spin and thread them back together with a deeper understanding and an eye to clarity in our improvisational performances. Intense individual physicality and a desire to gather force at the edge of the unknown as well as clear articulation of our own improvisational strengths will be emphasized.²⁵⁸ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1996)

Ou seja, Monson propõe aos participantes investigar profundamente o material de improvisação realizado pelo grupo ou individualmente, com foco em narrativas de energias e espaço. Dessa maneira, a improvisação enquanto forma de arte é vivenciada profundamente, de forma a se entender que, embora improvisar coloque o performer num terreno do desconhecido e da imprevisibilidade, mesmo assim se faz necessária a sua prática cotidiana, pois como qualquer linguagem artística, a prática diária de improvisar é fundamental para sua excelência. Isto é, não é necessária a prática regular para se chegar a um entendimento pleno do ofício em qualquer técnica de dança e de movimento? E por que na improvisação seria diferente?

Monson (2020) diz que, além de ter influências da *Skinner Releasing Technique*, também sofre influências dos Estudos Somáticos *Body-Mind Centering*, *Authentic Movement*, *Contact Improvisation* e outras *releasing techniques*:

I have been profoundly influenced by techniques such as Skinner Releasing, Body Mind Centering, Authentic Movement, Contact Improvisation, other releasing

²⁵⁶ “Uma técnica que acessa a criatividade no corpo/eu por meio de imagens poéticas e princípios de alinhamento” (tradução nossa).

²⁵⁷ “dedicada a estruturas de improvisação, que se concentram nos estados físicos extremos da dança, com a intenção de entender profundamente e desafiar os desejos de nossa dança” (tradução nossa).

²⁵⁸ “Neste *workshop*, começaremos revelando as complexas camadas dos processos que ocorrem durante a improvisação. Explorando narrativas de energia, espaço, relacionamento e conceito em si mesmos, em exercícios específicos, depois daremos a volta e os agruparemos novamente com uma compreensão mais profunda e um olhar para a clareza em nossas performances de improvisação. Será enfatizada a fisicalidade individual intensa e o desejo de reunir força à margem do desconhecido, bem como a articulação clara de nossas próprias forças de improvisação” (tradução nossa).

techniques and dance styles both in modern, ballet, African and others from non-Western cultures. Skinner Releasing is a technique that stimulates and develops the embodied imagination through image work. It accesses a kind of freedom that I find very useful. BMC brings a very complex and thoughtful approach to the body, awareness and perception that I found intensifies and expands my experience of dancing, all the other techniques shape cultural manifestations of bodies and dancing, that are useful in choreographic practice.²⁵⁹

Além desses aspectos dos Estudos Somáticos importantes que nutriram ricamente a trajetória da artista, é importante mencionar seu relacionamento com a *Movement Research*:

I was first introduced to Movement Research in 1983/84 when they did a weekend of workshops as a benefit I think for the Sandinistas²⁶⁰ in Nicaragua. I could be completely wrong about this. I started volunteering and sending out workshops announcements from Cynthia Hedstrom's small apartment with Sharla Perel, a choreographer that I had met as a student at Sarah Lawrence College. I took a workshop with Pooh Kaye through MR and started working with her when I graduated from SLC. I was briefly on the MR board when the organization was at Eden's expressway. Since then I have regularly taken workshops and taught there. When the Judson performance festival was started by Richard Elovich in the 90's, I performed in that first season and maybe even in the first evening of performance. I did a trio with DD Dorvillier and Jennifer Lacey. Movement Research has always been a welcoming and innovative organization. It was started by artist responding to the needs of the community and continues in that vein.²⁶¹ (MONSON, 2020)

Monson, em entrevista ao autor deste estudo, continua narrando seu forte relacionamento com a Organização, no que tange aos aspectos relevantes para a comunidade artística, e o quão impactante ela foi para sua trajetória:

I think MR is extremely relevant to NYC art community. It often puts in place approaches to workshops, class structure, public events that get taken up by other organizations. I think it is a leader in artist driven approaches. The organization is nimble and adapts to resources and political conditions with clarity and purpose. MR has had a huge impact on my artistic career. I had my first opportunities to teach, to

²⁵⁹ “Fui profundamente influenciada por técnicas como *Skinner Releasing*, *Body Mind Centering*, *Authentic Movement*, *Contact Improvisation*, outras técnicas de liberação e estilos de dança moderna, balé e africana, e de outras de culturas não ocidentais. *Skinner* é uma técnica que estimula e desenvolve a imaginação corporificada através do trabalho de imagem. Ela acessa um tipo de liberdade que eu acho muito útil. O *BMC* traz uma abordagem muito complexa e cheia de ideias do corpo, da consciência e da percepção, que intensificam e expandem minha experiência de dança, todas as outras técnicas moldam manifestações culturais de corpos e da dança, que são úteis na prática coreográfica” (tradução nossa).

²⁶⁰ Sandinismo foi um movimento político que ocorreu na Nicarágua entre 1979 e 1990. Ideologicamente era um movimento de esquerda, socialista, anti-imperialista e nacionalista, com o objetivo de integrar toda a América Latina contra, principalmente, o império estadunidense.

²⁶¹ “Fui apresentada pela primeira vez ao *Movement Research* em 1983/1984, quando eles fizeram um fim de semana de oficinas em benefício dos sandinistas da Nicarágua. Eu poderia estar completamente errada sobre isso. Comecei fazendo serviços voluntários e enviando anúncios de oficinas do pequeno apartamento de Cynthia Hedstrom com Sharla Perel, uma coreógrafa que eu conhecera quando estudante na *Sarah Lawrence College*. Fiz uma oficina com Pooh Kaye através da *MR* e comecei a trabalhar com ela quando me formei na *SLC*. Eu fui brevemente do conselho da *MR* quando a Organização estava no *Eden's Expressway* [espaço/loft no *Soho*, onde até hoje ocorrem aulas e workshops da Organização]. Desde então, faço regularmente *workshops* e leciono lá. Quando o festival de performance da *Judson Church* foi iniciado por Richard Elovich nos anos 1990, eu me apresentei naquela primeira temporada, e foi talvez até na primeira noite de apresentações. Eu fiz um trio com DD Dorvillier e Jennifer Lacey. A *Movement Research* sempre foi uma organização acolhedora e inovadora. Foi iniciado por artistas, respondendo às necessidades da comunidade, e continua nesse sentido” (tradução nossa).

perform, to participate in studies projects. It created space for me to be in community, to see work for free at Judson, to develop TTT – teachers teaching teachers, to be in an intimate and wide ranging conversation about the relevance of these kinds of dance forms now in this moment in history. I wouldn't be where I am now without that structure in place.²⁶² (MONSON, 2020)

Portanto, o contato nas aulas-experiências com Monson é vital para que se vislumbrem outros conceitos acerca da improvisação: não como um procedimento para “soltar demônios” e para auxiliar na criação de uma obra cênica, mas como uma forma de arte que requer tempo de vivência, maturação e dedicação, pois assim como um músico, uma atriz, uma cantora, um pintor, uma escritora ou qualquer outro artista, o performer da Improvisação como Arte Performativa também necessita de rigor. Além do mais, Monson, assim como muitos Artistas-Mestres da *Movement Research*, é uma voz viva depondo sobre sua prática artística e pedagógica e sobre a importância da Organização para o desenvolvimento da trajetória artística de artistas alternativos, numa cidade como Nova Iorque, onde o importante é o produto acabado para ser absorvido pela lógica da indústria cultural e da arte como entretenimento lucrativo.

3.3.3.4 Aula-Experiência: Logomotion – Artista-Mestra Simone Forti

O foco de investigação da Artista-Mestra Simone Forti (Figura 27), desde os anos 1960, é a improvisação, em que práticas de criação processuais são despertadas e estimuladas durante toda a aula-experiência, de modo que o performer se movimente “naturalmente” – a utilização de movimentos naturais faz parte do trabalho de Forti desde seus estudos com Halprin.

Forti began dancing in 1955 with Anna Halprin, who was doing pioneering work in the teaching and performing of dance improvisation. After four years of workshop study and performance apprenticeship at Halprin's outdoor studio in the San Francisco Bay area, Simone moved to New York City. There she studied composition at the Merce Cunningham studio with musicologist/dance educator Robert Dunn, who was introducing dancers to the scores of John Cage. Thus she began her association with the Judson Dance Theater Group, which revolutionized dance in New York in the 1960s. [...] Over the past fifteen years Forti has been

²⁶² “Eu acho que *MR* é extremamente relevante para a comunidade artística de Nova Iorque. Muitas vezes ela implementa abordagens para oficinas, estrutura de classes e eventos públicos que servem de referência para outras organizações. Penso que ela é líder em abordagens com foco nos artistas. A organização é ágil e se adapta aos recursos e condições políticas com clareza e propósito. *MR* teve um enorme impacto na minha carreira artística. Tive minhas primeiras oportunidades de ensinar, me apresentar e participar de projetos de estudos. Ela criou espaço para eu estar em comunidade, ver trabalho de graça na *Judson Church*, desenvolver *PEP* – professores ensinando professores, estar em uma conversa íntima e abrangente sobre a relevância desse tipo de forma de dança agora neste momento da história. Eu não estaria onde estou agora sem essa estrutura da Organização” (tradução nossa).

developing Logomotion, an improvisational dance/narrative form wherein movement and words spring spontaneously from a common source.²⁶³

São movimentos que têm um estado corporal de relaxamento e sem preparação, sendo pois performados instintivamente e organicamente, em contraste com movimentos que usam demasiada tensão muscular, tanto do balé quanto da dança moderna (BANES, 1987).

Palavras, oralidade e linguagem corporal também são utilizadas num processo dialógico. Forti estimula, também, que ideias, conceitos e pensamentos sejam colocados no papel, e que os jogos e o comportamento das crianças, das plantas e dos animais sejam estudados e experienciados.

Through her dances Simone Forti proposes a different theory of dance art, one that accepts and values both the real and the commonplace. The simple presymbolic games of children, as well as the activities of animals and plants provide her with movement material that when performed on the adult body makes it a “defamiliarized” object.²⁶⁴ (BANES, 1987, p. 21)

Figura 27 – Simone Forti



Fonte: *Movement Research*²⁶⁵

²⁶³ “Forti começou a dançar em 1955 com Anna Halprin, que estava realizando um trabalho pioneiro no ensino e na prática de improvisação em dança. Após quatro anos de estudo em workshops e aprendizagem de performance no estúdio ao ar livre de Halprin, na área da Baía de São Francisco, Simone se mudou para Nova Iorque. Lá, ela estudou composição no estúdio de Merce Cunningham com o musicólogo/educador de dança Robert Dunn, que estava introduzindo aos dançarinos as partituras de John Cage. Foi assim que ela começou sua associação com o *Judson Dance Theater Group*, que revolucionou a dança em Nova Iorque na década de 1960. [...] Nos últimos quinze anos, Forti desenvolveu o *Logomotion*, uma forma improvisada de dança/narrativa em que movimento e palavras brotam espontaneamente de uma fonte comum” (tradução nossa). Disponível em: <https://movementresearch.org/people/simone-forti>. Acesso em: 30 ago. 2019.

²⁶⁴ “Por meio de suas danças, Simone Forti propõe uma teoria diferente da arte da dança, que aceita e valoriza o real e o comum. Os jogos simples pré-simbólicos das crianças, assim como as atividades dos animais e plantas lhe fornecem um material de movimento que, quando executado no corpo adulto, o torna um objeto ‘desfamiliarizado’” (tradução nossa).

²⁶⁵ Disponível em: <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/simone-forti-in-conversation-with-jennie-goldstein-1>. Acesso em: 20 abr. 2019.

Forti nasceu em Florença, na Itália, em 1935, e

[...] studied dance with Ann Halprin. Halprin had only recently broken with conventional modern dance. For four years, Forti danced with Halprin in Halprin's outdoor studio near Mount Tamalpais in Kentfield, California, working on free improvisations, kinesiological analysis, and vocal work. [...] In 1959 [...] moved to New York. Forti, who was beginning to find the chaos of total improvisation disturbing, looked for other ways of working in dance and theater. [...] "the thing I had to offer was still very close to the holistic and generalized response of infants"²⁶⁶ (BANES, 1995, p. 10-11)

Além de Simone Forti, alguns artistas da *Judson Church* também foram alunos de Halprin, como por exemplo Trisha Brown e Yvonne Rainer. E, como Wendell Beavers, que não tinha nenhum treinamento em dança, conforme já visto neste estudo, Forti também não tinha: "[...] *her body was not ingrained with any one technique or theory of dance, in part because she started dancing at the age of twenty-one, and in part because her teacher was Ann Halprin*"²⁶⁷ (BANES, 1987, p. 22).

No seu livro *Handbook in Motion*, Forti (1974, p. 29-34) relata:

I met Anna Halprin em 1956. I was 21 [...] I studied and performed with Ann for four years. The main thing she taught me was to learn from my own body intelligence. I remember the first rudimentary improvisation problem in which I participated. [...] Ann approach movement technique through the idea that the body is capable of doing all kinds of movement. She gave us such problems as running while moving the spine through any possible positions. We called such problems "explorations". The body would give whole responses around the point of predetermination, and would come out with movement that went beyond plan or habit. We spoke of expanding our movement vocabulary. [...] We used the term "movement quality" to help us focus on this particularity of essence, and to help us not discriminate against any movement we could experience. Another term we used a lot was "kinaesthetic awareness". The kinaesthetic sense has to do with sensing movement in your own body, space, sensing your body's changing dynamic configurations. [...] Ann lived in the country, and we did a lot of observing of the movement around us. Watching ants in an ant-hill, watching water, watching trees, watching people [...] Are basic way of working was improvisation following the stream of consciousness. In the Spring of 1959 [...] I moved to New York. I just couldn't believe that place. [...] an environment that seemed to have been completely designed and created by people. [...] The one teacher I connected with in New York City was Bob Dunn. He was teaching a composition class at the Merce Cunningham Studio in the fall of 1960. [...] began the course by introducing us to John Cage's scores.²⁶⁸

²⁶⁶ "[...] estudou dança com Anna Halprin. Halprin tinha acabado de romper com a dança moderna convencional. Por quatro anos, Forti dançou com Halprin no estúdio ao ar livre de Halprin, perto do Monte Tamalpais, em Kentfield, Califórnia, trabalhando em improvisações livres, análises cinesiológicas e trabalho vocal. [...] Em 1959 [...] mudou-se para Nova Iorque. Forti, que estava começando a achar perturbador o caos da improvisação total, procurou outras maneiras de trabalhar na dança e no teatro. [...] 'o que eu tinha a oferecer ainda estava muito próximo da resposta holística e difusa dos bebês'" (tradução nossa).

²⁶⁷ "[...] o corpo dela não estava enraizado em nenhuma técnica ou teoria da dança, em parte porque ela começou a dançar aos 21 anos e em parte porque sua professora era Anna Halprin" (tradução nossa).

²⁶⁸ "Conheci Anna Halprin em 1956. Eu tinha 21 anos [...]. Estudei e performei com Ann durante quatro anos. A principal coisa que ela me ensinou foi aprender a partir da minha própria inteligência corporal. Lembro-me do

Técnicas de partituras já eram bem utilizadas pelos artistas dos anos 1960 e das vanguardas norte-americanas e europeias, nas décadas anteriores:

[...] scores represent typical Fluxus notations for either simple or complex actions. The methods Fluxus artists used for “scoring” behavior reflect a debt to Cage’s experiments with the codes of musical composition. But while the technique of scoring performances for actions was appropriated from Cage, it was George Brecht who introduced the term event in the fall of 1959. His terminology was adopted rapidly, and with the first Fluxus festivals in Germany, Fluxus actions were known [...]. Brecht, like La Monte Young and Yoko Ono, was certainly not alone in the late 1950s to use such notational methods.²⁶⁹ (STILES, 1993, p. 66)

E, para o ambiente do movimento *Judson Dance Theater*, o uso de partituras cênicas já era constante, um procedimento que reverberou e reverbera no ambiente da *Movement Research* como uma maneira de estimular os performers a iniciarem um processo de criação sem autojulgamentos: “*The Cage scores got the class off to a good start. They provided us with a clear point of departure, and performing them had the effect of helping us bypass inhibitions on making pieces*”²⁷⁰ (FORTI, 1974, p. 36).

Logomotion – *logos*, expressão grega que significa palavra e razão; para Heidegger, um recolhimento próprio do ser (DUROZOI; ROUSSEL, 1993) –, segundo Forti:

[...] Logomotion. Words and movement work together towards what we need, building our understanding and our expression. By speaking and moving at once, following our impulses and responding to the resulting dynamics and images, we integrate various aspects of our knowing and give expression to a fuller spectrum of our world. The workshop will include a warm-up practice to awaken our kinetic juices and mindfulness, and timed writing to put us in touch with our wild thoughts

primeiro problema rudimentar de improvisação de que participei. [...] Ann aborda a técnica do movimento por meio da ideia de que o corpo é capaz de realizar todos os tipos de movimento. Ela nos deu problemas como correr enquanto movia a coluna por quaisquer posições possíveis. Chamamos esses problemas de ‘explorações’. O corpo responderia de forma ampla em torno do ponto de predeterminação, e viria com movimentos que iam além do planejado e do hábito. Nós falamos em expandir nosso vocabulário de movimento. [...] Usamos o termo ‘qualidade de movimento’ para nos ajudar a focar nessa particularidade da essência e para não discriminar qualquer movimento que pudéssemos experimentar. Outro termo que usamos muito foi ‘consciência cinestésica’. O sentido cinestésico tem a ver com sentir o movimento em seu próprio corpo, espaço, sentindo as mudanças de configurações dinâmicas do seu corpo. [...] Ann viveu na zona rural, e fizemos muitas observações do movimento ao nosso redor. Observando formigas em um formigueiro, observando a água, observando árvores, observando pessoas. [...] Basicamente nossa maneira de trabalhar era a improvisação, seguindo o fluxo da consciência. Na primavera de 1959 [...] me mudei para Nova Iorque. Eu simplesmente não podia acreditar naquele lugar. [...] um ambiente que parecia ter sido completamente projetado e criado por pessoas. [...] O único professor com quem me conectei na cidade de Nova Iorque foi Bob Dunn [Robert, o músico]. Ele estava dando aula de composição no Merce Cunningham Studio, no outono de 1960. [...] começou o curso no apresentando as partituras de John Cage.” (tradução nossa).

²⁶⁹ “[...] as partituras representam notações típicas do Fluxus para ações simples ou complexas. Os métodos que os artistas do Fluxus usaram para se comportar no uso de ‘partitura’ refletem uma dívida com os experimentos de Cage com os códigos de composição musical. Mas, enquanto a técnica de partitura de performances para ações foi apropriada de Cage, foi George Brecht quem introduziu o termo evento no outono de 1959. Sua terminologia foi adotada rapidamente, e com os primeiros festivais na Alemanha, as ações do Fluxus ficaram conhecidas [...]. Brecht, assim como La Monte Young e Yoko Ono, certamente não estava sozinho, no final da década de 1950, no uso desses métodos notacionais” (tradução nossa).

²⁷⁰ “As partituras de Cage eram uma boa maneira de começar a aula. Elas nos davam um claro ponto de partida, e executá-las teve o efeito de nos ajudar a contornar as inibições de criar as peças” (tradução nossa).

and observations. We will focus in improvisation [...] developing an intuitive flow between our movement and our speaking. [...] It is not illustration. It is not mime. [...] A shift of frame of mind. I have found that we think differently when we are in motion.²⁷¹ (ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 62)

Na aula-experiência *Logomotion*, Forti estimula que o praticante escreva ou desenhe no papel ideias, textos, palavras. A partir das palavras, o corpo performer articula que elas se tornem movimento. Palavras em movimento. Não é que o performer imite uma dada palavra ou narrativa, mas ele/ela vivencia com e no corpo estados corporais e sensorialidades reverberadas pelas palavras. Por exemplo: “Um rio com peixinhos indo no fluxo da água límpida”. O corpo não ilustra o rio, o peixe e o fluxo da água, mas torna-se esses elementos imagéticos; com isso, a improvisação é potencializada e cheia de estímulos causados pela imaginação desse ambiente aquoso, isto é, o corpo torna-se aquoso, fluido ou qualquer outra manifestação, que pode dialogar ou não com as palavras, pois estas são estímulos, e não receitas prontas de manifestação de padrão corporal, dado que corpo é processo. E, além disso, as palavras faladas em fluxo reverberam na corporalidade em movimento.

Assim, com suas aulas-experiências, Forti não objetiva desenvolver e investigar uma arte produto acabado – baseada na expectativa da Nova Iorque Artística Hegemônica, que se submete à lógica do mercado das artes, dos patrocinadores, dos críticos dos jornais hegemônicos e do gosto estético de um público que, em geral, busca por uma arte somente como entretenimento –, mas algo vivo e um sistema artístico dinâmico que muda a cada abordagem e apresentação, pois a artista faz parte de uma geração que explora o limite entre natureza/cultura, e um retorno às questões básicas do corpo e da vida, ao estudar os animais enjaulados, as plantas domésticas, as geometrias corporais e a maturação do bebê; e, com seus movimentos confortáveis, “naturais”, Forti faz da dança um instrumento ideológico da vida orgânica (BANES, 1987).

Também suas performances improvisacionais, não coreografias estruturadas como as da dança moderna ou do balé clássico, sempre estão numa natureza processual – como por exemplo suas *Dance Constructions*, de 1960, que têm esse conceito por serem realizações esculturais construídas pelos corpos dos performers, como *Huddle* (Figura 28).

²⁷¹ “[...] *Logomotion*. Palavras e movimento trabalham juntos para o que precisamos, construindo nossa compreensão e expressão. Ao falar e se mover ao mesmo tempo, seguindo nossos impulsos e respondendo às dinâmicas e imagens resultantes, nós integramos vários aspectos do nosso conhecimento e expressamos um espectro mais amplo do nosso mundo. O *workshop* incluirá um aquecimento para despertar nossas essências cinéticas e plena atenção, e uma escrita cronometrada para nos colocar em contato com nossos pensamentos selvagens e observações. Focaremos na improvisação [...] desenvolvendo um fluxo intuitivo entre nosso movimento e nossa fala. [...] Não é ilustração. Não é mímica. [...] Uma mudança de estado da mente. Eu descobri que pensamos de maneira diferente quando estamos em movimento” (tradução nossa).

Figura 28 – *Huddle* (1961), de Simone Forti

Fonte: *Fortino Editions*²⁷²

Em *Huddle* (Amontoado), performers constroem uma escultura com seus corpos, como se fosse uma montanha viva ou um grupo de pessoas escalando sobre os próprios corpos; uma arte construção humana coletiva e efêmera, que precisa da colaboração de todas as pessoas envolvidas na escalada da montanha e, certamente, por ser processual, a cada performance a abordagem é diferente, pois são outros corpos que estarão performando *Huddle*. A performance-escultura acontece em silêncio, tendo como paisagem sonora os sons e ruídos dos presentes e da própria fisicalidade e esforço exigido para a construção do amontoado escultórico. Ou seja, uma escultura orgânica e efêmera, e não um objeto de arte com vistas ao lucro.

E isto é que faz as aulas-experiências da artista Simone Forti, como também as de outros artistas da *Movement Research*, tão ricas e instigantes, pois estimulam nos praticantes outras sensibilidades que a arte convencional não proporciona. Isso porque, por trás desta arte, há vínculos com a lógica do neoliberalismo (individualismo e ego do artista, em vez de processos coletivos) e da indústria cultural, que nutrem uma arte com apelo ao entretenimento e ao glamour. Nesse sentido, *Huddle* e outros trabalhos da artista radicalizam com o conceito de dança, performance e arte, pois propõem aos performers e ao público uma experiência performativa, que busca construções artísticas coletivas, e não somente uma vivência estética.

²⁷² Disponível em: <https://www.fortinoeditions.com/stories/2019/10/18/simone-forti>. Acesso em 01 set. 2019.

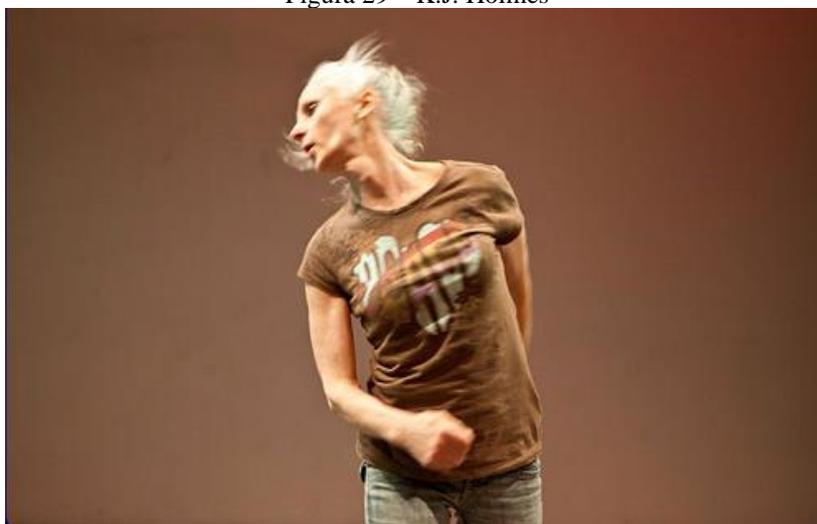
3.3.3.5 Aula-Experiência: Contact Improvisation – Artista-Mestra K.J. Holmes

A Artista-Mestra K.J. Holmes, bailarina, atriz, cantora e escritora baseada no *Brooklyn*, explora a improvisação como processo e performance desde 1981.

She has collaborated with Julie Carr, Simone Forti, Karen Nelson, Lisa Nelson and Image Lab, Steve Paxton; has performed in the work of Miguel Gutierrez and the Powerful People, Xavier Le Roy, Lance Gries, Mark Dendy, among many others; performs in Matthew Barney's new film *Redoubt*; teaches at NYU/ETW, Princeton University, Sarah Lawrence College and Movement Research; completed the School for Body Mind Centering (R), William Esper Studio (Meisner acting with master teacher Terry Knickerbocker), Satya Yoga (with Sondra Loring) and is currently becoming an Ayurvedic practitioner (Ayurveda's World). Her work has been presented by many venues including PS122, Danspace Project, Dixon Place.²⁷³

Holmes (Figura 29) inicia a primeira parte da sua aula-experiência com um aquecimento físico para despertar a consciência da arquitetura corporal, por meio do uso de imagens, como também da consciência sensorial dos praticantes. Suas aulas contêm muitas reverberações dos Estudos Somáticos *Ideokinesis* (Holmes foi aluna do terapeuta somático Andre Bernard), *Body-Mind Centering* e Yoga, tanto quanto de sua experiência como colaboradora das performances improvisacionais da artista Simone Forti.

Figura 29 – K.J. Holmes



Fonte: *Bearnstow Camp*²⁷⁴

²⁷³ “Ela colaborou com Julie Carr, Simone Forti, Karen Nelson, Lisa Nelson e *Image Lab*, Steve Paxton; atuou no trabalho de Miguel Gutierrez e *The Powerful People*, Xavier Le Roy, Lance Gries, Mark Dendy, entre muitos outros; atua no novo filme de Matthew Barney, *Redoubt*; leciona na Universidade de Nova Iorque (*Experimental Theatre Wing/NYU*), Universidade de Princeton, *Sarah Lawrence College* e *Movement Research*; concluiu a *School for Body Mind Centering*, *William Esper Studio* (Meisner atuando com o professor Terry Knickerbocker), *Satya Yoga* (com Sondra Loring) e atualmente está se tornando uma praticante ayurvédica (mundo de Ayurveda). Seu trabalho foi apresentado em muitos locais, incluindo *PS122*, *Danspace Project*, *Dixon Place*” (tradução nossa). Disponível em: <https://movementresearch.org/people/k-j-holmes>. Acesso em: 02 set. 2019.

²⁷⁴ Disponível em: <https://bearnstow.org/holmes.htm>. Acesso em: 28 mai. 2020.

Holmes (2020), em entrevista dada ao autor deste estudo, a respeito da forte influência e impacto de Andre Bernard (1924-2003) nas suas aulas-experiências e em sua vida, relata:

My work with Andre Bernard came from prior studies with dancer/teacher Julie Sandler²⁷⁵ at The New School for Social Research in 1980, where I was a student at that time. I was taking a modern dance class with Julie as well as an Ideokinesis class. I got deeply into the image work of the Ideokinesis. It was giving me some inner dimension to my dancing that I had been looking for, a relationship of my own mind within my movement. The mind of my imagination coupled with studying skeletal anatomy and deepening into sensation as a guide. Julie recognized my enthusiasm for the Ideokinesis and said I should study with her teacher, who was Andre Bernard. I begin studying with him for the next several years. Andre was a tremendous teacher, extremely heart full, generous, taught from a love of the work based on his own experiences. He had the most wonderful voice, deep and mellifluous, which was incredible to listen to while lying in Constructive Rest Position, a major practice in this work where you are in a prone position imagining lines of force and movement. His voice would vibrate into your bones. He was a tall and slender man, and when he would greet you with a hug, he would enfold you in his skeleton from his deep joints. He was a living acoustic body. My work with him led me into the unexpectedness of all the dance practices I perform and teach. But not only that, his humanity and artistry within this practice so influenced, and still does, how I live my life in the world as a moving being. Every gesture, pedestrian movement, everyday activity is also informed by the studies I did with Andre. I remember having not seen him in a while and running into him as he was leaving a studio and I was entering it. We hug, his inimitable hug, and as I was thinking how very inspired I was by him, he said to me, “K.J., you are such an inspiration.” I am so moved still by that. He remains one of my most precious mentors.²⁷⁶

A narrativa da artista sobre a relação mestre/discípulo é um dado de quão humana, agradável e prazerosa é a aula-experiência de K. J. Uma relação amorosa, e dessa forma se

²⁷⁵ Sandler possui doutorado em Fisioterapia e é uma profissional certificada pelo *Guild Feldenkrais*. Foi membro do corpo docente por 28 anos no Departamento de Dança e Teatro da *New School University*, em Nova Iorque. Ensinou na Escola de Artes Visuais, Instituto Laban-Bartenieff de Estudos do Movimento. Disponível em: <http://www.comprehensivemovementtherapy.com>. Acesso em: 02 set. 2019.

²⁷⁶ “Meu trabalho com André Bernard veio de estudos anteriores com a bailarina/professora Julie Sandler na *The New School for Social Research* [em Nova Iorque], em 1980, onde eu era estudante na época. Eu fazia aula de dança moderna com Julie, bem como aula de *Ideokinesis*. Eu mergulhei profundamente no trabalho de imagem utilizado em *Ideokinesis*, que me dava uma dimensão interior da minha dança, que eu procurava, um relacionamento da minha mente com meu movimento. A minha imaginação juntou-se ao estudo da anatomia esquelética e ao aprofundamento da sensação como guia. Julie reconheceu meu entusiasmo pelo estudo de *Ideokinesis* e disse que eu deveria estudar com seu professor, que era Andre Bernard. Passei a estudar com ele pelos anos seguintes. Andre era um tremendo professor, extremamente cheio de coração, generoso, ensinando a partir do amor ao trabalho baseado em suas próprias experiências. Ele tinha a voz mais maravilhosa, profunda e suave, que era incrível de ouvir enquanto se estava deitado na Posição de Descanso Construtiva, uma prática importante neste trabalho em que você está numa posição propensa, imaginando linhas de força e movimento. A voz dele vibrava em seus ossos. Ele era um homem alto e esbelto, e quando o cumprimentava com um abraço, envolvia você em seu esqueleto pelas articulações profundas. Ele era um corpo acústico vivo. Meu trabalho com ele me levou ao inesperado de todas as práticas de dança que eu faço e ensino. Mas não é só isso, sua humanidade e arte nessa prática me influenciaram, e ainda influenciam, como eu vivo minha vida no mundo, como um ser em movimento. Todo gesto, movimento pedestre, atividade cotidiana também são influenciados pelos estudos que fiz com Andre. Lembro-me de não o ver há um tempo e me deparar com ele quando ele estava saindo de um estúdio e eu estava entrando. Nós nos abraçamos, seu abraço inimitável, e enquanto eu pensava no quanto eu era inspirada por ele, ele me disse: ‘K.J., você é uma inspiração’. Ainda me sinto tão emocionada com isso. Ele continua sendo um dos meus mestres mais preciosos” (tradução nossa).

cria um ambiente de confiança, entre os participantes, para explorar o *Contact Improvisation* – método corporal em que o performer não deve partir de um modelo de movimento testado *a priori*, como nas técnicas de danças clássicas e modernas. No *Contact Improvisation*, o movimento nasce da relação entre dois corpos, como no Aikido, assim se experimenta uma prática coletiva, plena de imprevisibilidade, pois os praticantes não podem adivinhar o que o parceiro fará. Ou seja, o método aprimora os reflexos corporais (GREINER, 2017).

O *Contact Improvisation* é uma prática em que a confiança é fundamental entre seus praticantes; integra e envolve o contato físico, equilíbrio/desequilíbrio, gravidade, peso, fluidez, jogo corporal, toque e outros elementos mais sutis, como respiração, pele, troca de energia, sensação, intuição, percepção e sensorialidade.

Contact Improvisation is an evolving system of movement initiated in 1972 by American choreographer Steve Paxton. The improvised dance form is based on the communication between two moving bodies that are in physical contact and their combined relationship to the physical laws that govern their motion – gravity, momentum, inertia. The body, in order to open to these sensations, learns to release excess muscular tension and abandon a certain quality of willfulness to experience the natural flow of movement. Practice includes rolling, falling, being upside down, following a physical point of contact, supporting and giving weight to a partner.²⁷⁷

Enquanto na Capoeira – dança/jogo brasileiro desenvolvido por descendentes de escravos africanos, em que uma dupla joga, luta, dança, tendo como paisagem sonora os sons de berimbau e de outros instrumentos e o canto cantado pelos jogadores/dançarinos/músicos – os praticantes minimamente tocam os corpos, no *Contact Improvisation* o contato físico é fundamental para que haja o jogo; ou seja, o diálogo entre corpos em contato é de vital importância.

Contact improvisations are spontaneous physical dialogues that range from stillness to highly energetic exchanges. Alertness is developed in order to work in an energetic state of physical disorientation, trusting in one's basic survival instincts. It is a free play with balance, self-correcting the wrong moves and reinforcing the right ones, bringing forth a physical/emotional truth about a shared moment of movement that leaves the participants informed, centered, and enlivened – Early definition by Steve Paxton and others, 1970s, from CQ Vol. 5:1, Fall 1979.²⁷⁸

²⁷⁷ “O Contact Improvisation é um sistema de movimento em constante evolução, iniciado em 1972 pelo coreógrafo norte-americano Steve Paxton. Essa forma de dança improvisada é baseada na comunicação entre dois corpos em movimento, que estão em contato físico e sua relação combinada com as leis físicas que governam o movimento – gravidade, momento, inércia. O corpo, para se abrir a essas sensações, aprende a liberar o excesso de tensão muscular e a abandonar uma certa qualidade de vontade, para experimentar o fluxo natural do movimento. A prática inclui rolar, cair, ficar de cabeça para baixo, tendo um ponto de contato físico, apoiando e dando peso ao parceiro” (do original em inglês, tradução nossa). Disponível em: <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/about>. Acesso em: 05 set. 2019.

²⁷⁸ “As improvisações de contatos são diálogos físicos espontâneos que variam de quietude a trocas altamente energéticas. Um estado de alerta é desenvolvido para trabalhar em um estado energético de desorientação física, confiando nos instintos básicos de sobrevivência. É um jogo livre com o equilíbrio, autocorrigindo os movimentos ‘errados’ e reforçando os ‘corretos’, com isso proporcionando uma verdade física/emocional sobre um momento de movimento compartilhado, que deixa os participantes informados, centralizados e

A *Movement Research* é internacionalmente reconhecida como um dos lugares onde a prática e a investigação do *Contact Improvisation* são desenvolvidas de forma sistemática por artistas-mestres que oferecem aulas-experiências desse sistema, como por exemplo Kirstie Simson, Daniel Lepkoff, Andrew Harwood e o próprio artista Steve Paxton, com quem K. J. colaborou.

As primeiras demonstrações de *Contact Improvisation* ocorreram no início dos anos 1970, na cidade de Nova Iorque:

Contact Improvisation (CI) was first presented as a series of performances conceived and directed by American choreographer Steve Paxton in June 1972 at the John Weber Gallery in New York City. Paxton invited about 17 students and colleagues to participate in the two-week project. These dancers included Tim Butler, Laura Chapman, Barbara Dilley, Leon Felder, Mary Fulkerson, Tom Hast, Daniel Lepkoff, Nita Little, Alice Lusterman, Mark Peterson, Curt Siddall, Emily Siege, Nancy Stark Smith, Nancy Topf, and David Woodberry. Several of them continue to practice the dance form today. Video of these initial performances can be seen in two documentaries narrated by Paxton, *Chute* (1979) and *Fall After Newton* (1987).²⁷⁹

Esse sistema corporal é democrático, pois possibilita que não somente dançarinos e performers profissionais o experienciem, mas idosos, cegos, autistas, atletas, crianças, artistas de diversas linguagens, terapêuticas diversas e ativismo social, entre outras possibilidades. Ou seja, é democrático, pois reconhece a singularidade de corpos diversos, e isto é pensar de maneira revolucionária. Outros aspectos importantes do *Contact Improvisation*: irrepitibilidade dos eventos, incorporação do acaso nas apresentações e natureza impermanente das performances e, além disso, diluiu o sujeito-autor-controlador (GREINER, 2017).

Holmes, além de aulas de *Ideokinesis*, com Bernard, também é muito influenciada pelas aulas que teve com artistas-mestres, na Organização. Em entrevista ao autor, a artista expôs:

[...] I had been living in NYC for a couple of years and had no idea that all this research was going on right in my neighborhood. I did go to Movement Research, and found some more amazing teachers, like Simone Forti, Steve Paxton, Lisa Nelson, Danny Lepkoff, Randy Warshaw, Elaine Summers. Many others, artists who were exploring new methods through teaching. That model has stayed with me as I continue to learn through teaching as well as how leading others into a physical

animados – Definição inicial de Steve Paxton e outros na CQ, vol. 5, n. 1, Outono de 1979” (tradução nossa). Disponível em: <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/about>. Acesso em: 06 set. 2019.

²⁷⁹ “O *Contact Improvisation (CI)* foi apresentado pela primeira vez como uma série de performances concebidas e dirigidas pelo coreógrafo norte-americano Steve Paxton em junho de 1972, na *John Weber Gallery*, em Nova Iorque. Paxton convidou cerca de 17 estudantes e colegas para participar do projeto de duas semanas. Os dançarinos incluíam Tim Butler, Laura Chapman, Barbara Dilley, Leon Felder, Mary Fulkerson, Tom Hast, Daniel Lepkoff, Nita Little, Alice Lusterman, Mark Peterson, Curt Siddall, Emily Siege, Nancy Stark Smith, Nancy Topf e David Woodberry. Vários deles continuam praticando o sistema de dança até hoje. O vídeo dessas performances iniciais pode ser assistido em dois documentários narrados por Paxton, *Chute* (1979) e *Fall After Newton* (1987)” (tradução nossa). Disponível em: <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/about>. Acesso em: 06 set. 2019.

exploration is also my laboratory for creating performance as a living art.²⁸⁰
(HOLMES, 2020)

Pela narrativa da artista, percebe-se quão peculiar é o lugar de quase invisibilidade da Organização, numa cidade tão poluída de informações, apelos e atrativos, mesmo sendo um laboratório rico de potencialidades.

A partir das experiências com esses artistas na *Movement Research*, no início dos anos 1980, Holmes foi desenvolvendo seu próprio método de trabalho, com foco principalmente no *Contact Improvisation*, nos Estudos Somáticos e na Improvisação como Arte Performativa:

I began teaching at Movement Research I think in 1986 and the first thing I taught was a class called 9 Lines of Force, taken from my studies with Andre. I went on to teach contact improvisation, Improvisation as Performance, Body-Mind Centering® with one of my BMC teachers Rose Anne Spradlin, and other classes and workshops that use Ideokinesis, BMC, Contact, Voice and Theater studies to embody creative states into expression, improvisation and composition.²⁸¹ (HOLMES, 2020)

A segunda parte das aulas-experiências de Holmes é dedicada à improvisação, que pode ser utilizando o contato entre dois corpos, trios e grupo. Um grande círculo, solicitado pela artista, é feito pelos participantes, e as regras para entrar no círculo são: entrar e sair; nunca deixar o círculo vazio; os performers podem usar voz, canto ou se aproveitar do silêncio; toda a improvisação tem como embasamento as experiências vivenciadas na primeira parte da aula, em que foram abordados princípios do *Contact Improvisation*, *Ideokinesis*, *BMC*, Yoga e Improvisação.

Holmes não interfere durante o jogo, com “certo”/“errado”, “faz isso”/“não faz isso”; ao contrário, ela é brincalhona e se insere no jogo, com isso proporcionando uma relação democrática entre as pessoas participantes, num círculo de trocas de energias, subjetividades, sensações, intuições, sensibilidades e experiências. O importante é viver o presente do jogo. E o *Contact Improvisation*, assim como a Improvisação como Arte Performativa, é uma forma performática que estimula o presente, o aqui e agora, não para se obter um resultado esteticamente satisfatório, mas para se vivenciar uma experiência efêmera e inusitada. Além

²⁸⁰ “[...] Eu morava em Nova Iorque há alguns anos e não fazia ideia de que toda essa pesquisa estava acontecendo bem no meu bairro (*East Village*). Fui à *Movement Research* e encontrei alguns professores incríveis, como Simone Forti, Steve Paxton, Lisa Nelson, Danny Lepkoff, Randy Warshaw, Elaine Summers. Muitos outros, artistas que estavam explorando novos métodos, através do ensino. Esse modelo ficou comigo à medida que continuo aprendendo através do ensino e também como levar outras pessoas a uma exploração física, também é meu laboratório para criar performance como uma arte viva” (tradução nossa).

²⁸¹ “Comecei a ensinar na *Movement Research* creio que em 1986, e a primeira coisa que ensinei foi uma classe chamada *9 Lines of Force*, tirada dos meus estudos com Andre. Passei a ensinar *Contact Improvisation*, Improvisação como Performance e *Body-Mind Centering* com uma das minhas professoras de *BMC*, Rose Anne Spradlin, e outras aulas e *workshops* que usam estudos de *Ideokinesis*, *BMC*, *Contact*, *Voz* e Teatro, para incorporar estados criativos em expressão, improvisação e composição” (tradução nossa).

disso, para proporcionar um ambiente cênico de diversidade, onde corpos e culturas diversos se contatam e se tocam, trocam peso e equilíbrio e jogam; em que todos os envolvidos coletivamente sejam importantes para que o jogo performativo seja contemplado em sua plenitude; e em que jogadores-performers sejam todos ganhadores, e não competidores entre si.

Segundo Holmes (2020), sobre Estudos Somáticos e Improvisação:

A weekly class I have been teaching through Movement Research for years, *The Athletics of Intimacy*, is a container for much of what I wrote above as influence and source for improvising. Soma in Latin means anything to do with the body. In Sanskrit, Soma means the nectar of the Gods, an essence within the body as well as a source larger than the self. I see it as our great imagination, at a personal level and also our connection to what we don't know yet, or can control. A lot of this is also influenced by my studies of Yoga, Kundalini, Ayurveda, and martial arts. The practice of Somatics and Improvisation are survival skills as well as creative tools and means of expression. It is a way we can further our evolution as artists in a society so needing to listen deeper, I think.²⁸²

Para a artista, Improvisação é uma prática rigorosa, assim como o *Contact Improvisation*, mas não é uma linguagem com um conceito definido:

Not sure if I have a concept of Improvisation. I do enter into the practice of improvisation as a place to widen transitions, to offer other choices, to not fix anything. It find other possibilities, to fine tune one to be in the present – not asking “What can I do?” But seeing what is there beyond and closer than one's habit of perception. That is a few thoughts, not complete, always permeable. It is not an alternative practice. It is a rigorous practice that has value as a true study and form. To think that it is still seen as something marginal is funny as it is something that has been done for all time. And it is only avant garde based on the true definition of avant garde- the front line, the seers, the Light Brigade... I write this not from a hierarchy of knowledge but from a wealth of experience. We are all improvisers. And as an art form, it is a discipline and a practice that is undertaken by artists very seriously, as any other performance art form. Like any practice, it takes focus and commitment and love to be in it and continue to be with it. So, maybe Somatics, which in a way is becoming a catch all phrase, is an essential part of being alive and is accentuated as a study for dance artists as map and source.²⁸³ (HOLMES, 2020)

²⁸² “Uma aula semanal que tenho ensinado na *Movement Research* há anos, *The Athletics of Intimacy*, contém grande parte do que escrevi acima como influência e fonte de improvisação. ‘Soma’, em latim, significa algo a ver com o corpo. Em sânscrito, *Soma* significa o néctar dos deuses, uma essência dentro do corpo e uma fonte maior que o eu. Eu vejo isso como nossa grande imaginação, em um nível pessoal e também nossa conexão com o que ainda não sabemos ou que podemos controlar. Muito disso também é influenciado pelos meus estudos de Yoga, Kundalini, Ayurveda e artes marciais. As práticas dos Estudos Somáticos e da Improvisação são habilidades de sobrevivência, bem como ferramentas criativas e meios de expressão. É uma maneira de irmos mais longe na nossa evolução, como artistas em uma sociedade que precisa escutar mais profundamente, eu creio” (tradução nossa).

²⁸³ “Eu não tenho certeza se tenho um conceito de Improvisação. Adentro na prática da improvisação como um lugar para ampliar transições, oferecer outras opções e não consertar nada. Ela encontra outras possibilidades, uma delas é afinar para estar no presente – sem perguntar ‘O que posso fazer?’ Mas ver o que há além e mais perto do que o hábito de percepção. São alguns pensamentos, não completos, sempre permeáveis. Não é uma prática alternativa. É uma prática rigorosa que tem valor como um verdadeiro estudo e forma. Pensar que ainda é visto como algo marginal é engraçado, pois é algo que tem sido feito desde sempre. E é apenas vanguarda com base na verdadeira definição de vanguarda – a linha de frente, os videntes, a Brigada Ligeira [carga de cavalaria da armada britânica, em 1854, na Guerra da Crimeia]... Eu escrevo isso não a partir de uma hierarquia de conhecimentos, mas de uma vasta experiência. Somos todos improvisadores. E, como forma de arte, é uma disciplina e uma prática que são levadas a sério pelos artistas,

Dessa forma, a artista, tanto quanto as propostas dos artistas da Organização, propõe conhecimentos além dos conhecimentos hegemônicos e canônicos da cena artística da Nova Iorque Hegemônica. Com isso, traz uma radicalidade para o embate pedagógico e epistemológico, pois os artistas-mestres da Organização reconhecem que há conhecimentos e experiências de construção de conhecimentos e saberes além dos oficiais, realizados por Outros Sujeitos como produtores de conhecimentos e de pedagogias. Contudo, as normas legítimas e hegemônicas de validade resistem a reconhecer outros lugares e outros sujeitos pedagógicos. Conflitos que se normatizam constantemente, pelo fato de que o padrão de poder foi e continua conectado a um modelo de saber, de conhecimento, associado a um padrão classificatório das culturas, dos saberes e racionalidades (ARROYO, 2012).

E a *Movement Research*, como diz Holmes, é um lugar que pensa conhecimentos artísticos culturais não a partir de relações hierarquizantes, mas a partir do reconhecimento de que há uma vasta possibilidade de experiências. E, além disso, ela descreve a Organização como um lugar

[...] very vital for our dance community, here in NY but also as a hub for national and international travelers and dancers passing through NY. MR offers many platforms for performance, study projects, conversations, panels, journals, in addition to offering many kinds of classes of technique, improvisation, somatics, voice, healing modalities. MR continues to be a laboratory for artists to try things out, and is on the pulse of contemporary thoughts, having artists from many worlds offer their discourse and questions for research through movement. For me and my artistic career, Movement Research is a constant support and an anchor in my life. It is a community I continue to be a part of and think of it as my major home for my work as a dance artist and a teacher. As I travel so much and have the great fortune to work in many different places all over the world, I hold Movement Research as a bass line in my life.²⁸⁴ (HOLMES, 2020)

Portanto, a artista-mestra se insere nesse contexto da Nova Iorque Artística Alternativa, com suas propostas de aulas-experiências, além das realizadas nos lugares oficiais de produção de conhecimentos, propondo formas artísticas performativas como

como qualquer outra forma de arte performativa. Como qualquer prática, é preciso foco, comprometimento e amor para estar nela e continuar com ela. Então, talvez os Estudos Somáticos, que de certa forma estão se tornando uma expressão abrangente, sejam uma parte essencial de se estar vivo e se acentuem tanto como um estudo para artistas de dança quanto como mapa e fonte” (tradução nossa).

²⁸⁴ “[...] muito vital para a nossa comunidade de dança aqui em Nova Iorque, mas também como um centro para viajantes e bailarinos nacionais e internacionais que passam por Nova Iorque. A *Movement Research* oferece muitas plataformas para performances, projetos de estudo, conversas, painéis, periódicos, além de oferecer muitos tipos de classes de técnicas, Improvisação, Estudos Somáticos, voz, práticas terapêuticas. A *Movement Research* continua sendo um laboratório para artistas experimentarem coisas, e está no pulso dos pensamentos contemporâneos, tendo artistas de vários mundos oferecendo seus discursos e perguntas para pesquisa através do movimento. Para mim e minha carreira artística, a *Movement Research* é um apoio constante e uma âncora na minha vida. É uma comunidade da qual continuo fazendo parte, e penso nela como minha principal casa, para o meu trabalho como artista de dança e professora. Como viajo muito e tenho a grande sorte de trabalhar em muitos lugares diferentes em todo o mundo, eu mantenho a *Movement Research* como uma referência na minha vida” (tradução nossa).

Improvisação e *Contact Improvisation*, não como práticas “alternativas”, mas como sistemas rigorosos que possuem valor como estudo e forma; e não como uma prática marginal, no sentido do não reconhecimento como sistemas artísticos não importantes para o desenvolvimento da cognição e da sensibilidade das pessoas que as fruem e as praticam, mas muito potentes formas artísticas performativas, que se desviam das armadilhas da arte só como entretenimento, de fácil digestão e de produto acabado e lucrativo, porém com uma natureza efêmera.

3.3.3.6 Aula-Experiência: Contemplating Choreography – Artista-Mestra: Deborah Hay

Além de bailarina, coreógrafa, escritora e professora com atuação no campo da dança pós-moderna, a Artista-Mestra da *Movement Research* Deborah Hay é um dos membros fundadores do *Judson Dance Theater*.

[...] She is the artistic director of the Deborah Hay Dance Company, based in Austin, Texas. [...] an internationally renowned dance artist whose unique approach to bodily practice has had lasting impact on American choreography. Her commitment to dance as a process is as exquisite as it is provoking. Rooted in NYC’s 1960s experimental Judson Dance Theater in New York, Hay’s work has evolved through experimentation with a use of language that is unique to dance.²⁸⁵

Deborah Hay (Figura 30) enfatiza em suas aulas-experiências que o artista precisa ter um corpo inocente, que não pode ter medo de ser ridículo e que não há o “certo” nem o “errado”. Ela não faz distinção entre um bailarino treinado e uma pessoa que não seja da dança; em suas aulas, é possível encontrar diversidade de pessoas, rompendo com a artificialidade do que seja um corpo dançante e um corpo não dançante, construída pelos cânones estéticos. Com isso, conceitualiza seu trabalho como um método composicional experimental, em que problematiza esses e outros pensamentos que envolvem o corpo, o movimento performativo e o espectador.

Hay’s compositional methods and her materials articulate a consistent underlying concern: what is the nature of experience, perception, and attention in dance? As she

²⁸⁵ “[...] Ela é diretora artística da *Deborah Hay Dance Company*, com sede em Austin, Texas [EUA]. [...] artista da dança de renome internacional, cuja abordagem única à prática corporal teve um impacto duradouro na linguagem coreográfica norte-americana. Seu compromisso com a dança como um processo é tão requintado quanto provocador. Enraizado no experimental *Judson Dance Theater* de Nova Iorque, dos anos 1960; na cidade de Nova Iorque, o trabalho de Hay evoluiu através da experimentação, com um uso único da linguagem da dança” (tradução nossa). Disponível em: <https://dhdcblog.blogspot.com>. Acesso em: 09 set. 2019.

intensified physical and mental sensitivity to the dancing experience, the role of spectator grew irrelevant.²⁸⁶ (BANES, 1987, p. 113)

Figura 30 – Deborah Hay



Fonte: *Kampnagel.de*²⁸⁷

É importante mencionar que, na Cidade de Nova Iorque, Hay dançou na *Merce Cunningham Company* e na *José Limón Company*, no início dos anos 1960, e desde criança frequentava aulas de dança (BANES, 1987, p. 114). Assim, naquele período, seu corpo era devotado ao trabalho técnico codificado e rigoroso solicitado para quem colaborava com essas companhias. Ou seja, após essas experiências em companhias de dança compostas somente de corpos muito treinados nas técnicas de dança clássica e nas técnicas de Cunningham e Limón, em 1970 Hay quis deixar para trás todo esse envolvimento estético vivido nessa cidade. Então,

[...] she and several other members of the Judson Dance Theater decamped to rural Vermont. Hay literally burned everything – she has no archives from before that year – to go live off the land. In a barn heated by a wood stove, with nothing left except her own body, she began a solo practice. Essentially, she flew under the radar, and in the process created an entirely new, grassroots way of teaching and performing dance. She developed a network of other dancers and choreographers who were also looking for alternatives to imitation and repetition and classical technique. They became hugely loyal fans of Hay, who, in a sense, became a dance world version of a Zen master. She provides directions, a score, and those sets of “impossible tasks” and questions. From there, she gives up a certain power as a

²⁸⁶ “Os métodos composicionais de Hay e seus materiais articulam uma preocupação consistente: qual é a natureza da experiência, percepção e atenção na dança? Conforme ela intensificou a sensibilidade física e mental para a experiência da dança, o papel do espectador tornou-se irrelevante” (tradução nossa).

²⁸⁷ Disponível em: <https://www.kampnagel.de/en/program/animals-on-the-beach-3-soli>. Acesso em 28 mai. 2020.

choreographer: in the moment, onstage, the performers are making the choreographic choices.²⁸⁸ (STEINWALD, 2012)

A experiência vivida com Hay, em suas práticas, é de total concentração, cheia de possibilidades e abertura para o inusitado corporal e de ideias. E, acima de tudo, o praticante é instigado por meio de questões como “o que você vê ao redor?”, e estimulado à desconstrução de padrões, sejam corporais e ou conceituais. Para isso, ela cria um conjunto de instruções, por exemplo:

1) impossible to realize, 2) embarrassing to ‘do’ or idiotic to contemplate, 3) “maddeningly simple”; and asks questions that are 1) unanswerable, 2) impossible to truly comprehend, and, at the same time, 3) poignantly immediate.²⁸⁹ (STEINWALD, 2012)

Dessa forma, fica inserido o praticante num lugar onde se tem mais dúvidas e questões do que propriamente uma resposta, fórmula ou receita de criação; um espaço vivência de experimentação, articulado nas questões propostas pela artista. Contudo, não de maneira “séria” ou de ser levado a “sério”, ao contrário, uma experiência em que há uma grande abertura para o ser “ridículo”, ser “inocente”; não há o fazer “certo”, mas o permitir que o corpo seja um catalisador de propostas de estados energéticos e de presentificação. Portanto, não é criar no sentido de ser original e genuíno, porém,

she tells students to “find inspiration in what you see,” a command that gets a bit more explanation in her work *The Match*: “It is possible to remove the tyranny of having to create original and unique movement if the performer understands that the question pertains to how one perceives rather than what one perceives.” [...] If you see someone else bending forward, you might want to bend forward, too. If you feel like reaching out, you reach out. The demand to come up with something unique is actually quite different from being truly creative; playing only to originality only limits your options.²⁹⁰ (STEINWALD, 2012)

²⁸⁸ “[...] ela e vários outros membros do *Judson Dance Theater* mudaram para a zona rural de Vermont [EUA]. Hay literalmente queimou tudo – ela não tem arquivos de antes daquele ano – para viver da terra. Em um celeiro aquecido por um fogão a lenha, com nada além de seu próprio corpo, ela começou uma prática individual. Essencialmente, ela voou sob o radar e, no processo, criou uma maneira totalmente nova e de base popular de ensinar e fazer dança. Ela desenvolveu uma rede de outros dançarinos e coreógrafos que também procuravam alternativas à imitação e à repetição e à técnica da dança clássica. Ela fornece instruções, uma partitura, e aqueles conjuntos de ‘tarefas impossíveis’ e perguntas. A partir daí, ela renuncia a um certo poder como coreógrafa: no momento, no palco, os artistas estão fazendo suas escolhas coreográficas” (tradução nossa).

²⁸⁹ “1) impossível perceber, 2) vergonhoso ‘fazer’ ou idiota de contemplar, 3) ‘enlouquecedoramente simples’; e faz perguntas que são 1) irrespondíveis, 2) impossíveis de compreender de verdade e, ao mesmo tempo, 3) pungentemente imediatas” (tradução nossa).

²⁹⁰ “ela diz aos alunos para ‘encontrarem inspiração no que veem’, uma instrução que obtém um pouco mais de explicação em seu trabalho *The Match*: ‘É possível remover a tirania de ter que criar um movimento original e único, se o artista entender que a pergunta se refere a como alguém percebe, e não ao que percebe.’ [...] Se você vê alguém se curvando para a frente, também pode querer se curvar. Se você sente vontade de alcançar, você alcançará. A demanda para criar algo único é realmente bem diferente de ser verdadeiramente criativo; jogar apenas com a originalidade limita apenas suas opções” (tradução nossa).

O que você vê? Essa questão é muito recorrente e implícita na construção das aulas-experiências e nos processos de criação coreográficos de Hay. Pergunta que potencializa os modos de fazer e criar, pois é a partir do que existe no ambiente ao redor de você que a criação inicia. Ou seja, as coisas reais do mundo são fontes de inspiração para você articular ideias, conceitos, ações, movimentos; o corpo e outros corpos ao redor afetam o que se percebe e se observa o que eles propõem, assim induzindo o praticante a não ficar refém da lógica de criar algo original, pois também as coisas ordinárias e comuns são possibilidades potentes para o processo criativo. Dessa forma, busca-se que o praticante esteja aberto às questões da artista.

Hay's questions, also based in language, are transmitted to the dancer primarily via spoken word, though some do appear written in the score. Thus we have two linguistically constructed aspects of Hay's choreography: score and questions. [...] I also address what I consider to be a distinct third aspect to Hay's choreography, comprising a collection of verbal tools that coach the performer in the process of rendering the choreography as such.²⁹¹ (ANDREWS, 2016)

Assim como outros artistas do *Judson Dance Theater* e, por consequência, da *Movement Research*, Hay se utiliza de partituras, que podem ser palavras oralizadas ou escritas, que servem de instruções aos performers. E, no processo de especulações interrogativas, no ato de criação, estimulada por Hay por meio de questões e mais questões, P. Megan Andrews, que participou do processo de criação da coreografia *At Once* (2009), de Hay, apresenta algumas dessas perguntas/instruções feitas pela artista ao performer, que dão ideia de como se desenvolve seu método de criação coreográfico:

Three [sic] questions for the dancer. What if the question “What if where I am is what I need?,” is not about what I need but an opportunity to remember the question “What if where I am is what I need?” What if dance is how I practice my relationship with my whole body at once in relationship to the space where I am dancing in relationship to each passing moment in relationship to my audience? What if the depth of this question is on the surface? What if my choice to surrender the pattern, and it is just a pattern, of facing a single direction or fixing on a singularly coherent idea, feeling, or object, when I am dancing – is a way of remembering to see where I am in order to surrender where I am? What if how I see while I am dancing is a means by which movement arises without looking for it? (Hay, *At Once*)²⁹² (HAY *apud* ANDREWS, 2016, p. 149-150)

²⁹¹ “As perguntas de Hay, também baseadas na linguagem, são transmitidas ao performer principalmente por meio da palavra falada, embora algumas apareçam escritas na partitura. Assim, temos dois aspectos linguísticos construídos da coreografia de Hay: partitura e perguntas. [...] Eu também abordo o que considero um terceiro aspecto distinto da coreografia de Hay, compreendendo uma coleção de ferramentas verbais que orientam o artista no processo de tornar a coreografia como tal” (tradução nossa).

²⁹² “Três (sic) perguntas ao performer. E se a pergunta ‘E se onde estou é o que eu preciso?’ não é sobre o que eu preciso, mas uma oportunidade de lembrar a pergunta ‘E se onde estou é o que eu preciso?’ E se a dança é como eu pratico meu relacionamento com todo o meu corpo ao mesmo tempo em relação ao espaço em que estou dançando em relação a cada momento que passa em relação ao meu público? E se a profundidade dessa pergunta estiver na superfície? E se a minha escolha de renunciar ao padrão, e é apenas um padrão, de enfrentar uma única direção ou se fixar em uma ideia, sentimento ou objeto singularmente coerente quando

As questões de Hay são filosóficas, e muito do método de criação composicional investigado por ela é influenciado pela prática da artista do Zen-Budismo e do Tai Chi Chuan. De acordo com Andrews (2016, p. 54-56),

Hay was not undertaking a spiritual practice per se but drawing on these and many other influences in her artistic explorations. [...] From her practice of Tai Chi and embrace of principles of Zen Buddhism, which are well documented; to her various descriptions of her practice as “movement meditation” and “performance meditation”; to the ritualistic, even worshipful, character of her daily movement practice, especially with its reverence for the “whole body as teacher”, Hay seems to have actively embraced and then, perhaps more aptly, productively appropriated this discourse. In early talks she gave, upon her arrival in Austin, on her Ten Circle Dances and first few solo performances, Hay quotes various spiritual teachers including Ram Dass and Pir Vilayat Khan.²⁹³

Ou seja, suas obras cênicas são repletas de movimentos e estados corporais energéticos contemplativos, meditativos, mas nem sempre Hay insere seus trabalhos como algo focado especificamente nesses estados e espiritualidade oriental. Contudo,

Her second two book titles also stand as examples of spiritual references: *Lamb at the Altar: The Story of a Dance and My Body, the Buddhist*. In her current practice, the term meditation is not so common to describe her practice, which she articulates more often as “practicing performing”. Hay’s apparent shift away from a more overt spiritual discourse may be in part because of the difficulty this discourse posed to her work being critically accepted on the artistic circuit.²⁹⁴ (ANDREWS, 2016, p. 56)

Outro aspecto muito forte e presente, solicitado nas aulas-experiências de Hay, é o humor sutil e o se despojar ao ridículo do performer. Isto é, tenhamos humor e sejamos ridículos, enquanto artistas performativos. Não com o apelo e sedução de fazer com que o espectador ria, mas para que o performer não se leve muito a sério; trata-se, assim, de se despojar de padrões estéticos de movimento e presença performativa.

No encerramento da série de aulas-experiências, *Contemplating Choreography*, com Hay, na *Movement Research*, em 1997, houve uma mostra ao público do que foi realizado durante as aulas. Reminiscências do vivido: no espaço (estúdio de aulas da *Movement*

estou dançando – é uma maneira de lembrar de ver onde estou a fim de me render onde estou? E se, como vejo enquanto estou dançando, é um meio pelo qual o movimento surge sem procurá-lo? (Hay, *At Once*)” (tradução nossa).

²⁹³ “Hay não estava empreendendo uma prática espiritual em si, mas recorrendo a essas e muitas outras influências em suas explorações artísticas. [...] De sua prática do Tai Chi e da adoção de princípios do Zen Budismo, que estão bem documentados; a suas várias descrições de sua prática como ‘meditação de movimento’ e ‘meditação de performance’; para o caráter ritualístico, até venerável, de sua prática diária de movimento, especialmente com sua reverência pelo ‘corpo inteiro como professor’, Hay parece ter abraçado ativamente e então, talvez mais apropriadamente, produtivamente esse discurso. Nas primeiras palestras que deu, ao chegar a Austin [EUA], em suas *Ten Circle Dances* e nas primeiras apresentações solo, Hay cita vários mestres espirituais, incluindo Ram Dass e Pir Vilayat Khan” (tradução nossa).

²⁹⁴ “Os dois títulos de seus segundos dois livros também são exemplos de referências espirituais: *Cordeiro no Altar: A História de uma Dança*; e *Meu Corpo, o Budista*. Em sua prática atual, o termo meditação não é tão comum para descrever sua prática, que ela articula com mais frequência como ‘praticando a performance’. A aparente mudança de Hay de um discurso espiritual mais aberto pode ser em parte devido à dificuldade que esse discurso colocou em seu trabalho de ser aceito criticamente no circuito artístico” (tradução nossa).

Research), um duo se coloca e performa uma partitura proposta por Hay (cada dupla tinha sua micropartitura desenvolvida durante as aulas); aos poucos, outros duos vão se colocando no lugar, com isso criando-se uma diagonal de duplas no espaço, e conexões entre as duplas/partituras/grupo dialogam entre si, como numa rede intercomunicacional de afetos, corporalidades, subjetividades e sensibilidades: a utilização da artista de grupos de pessoas é especialmente surpreendente (BANES, 1987).

Portanto, a experiência nas aulas da artista Deborah Hay oferece aos seus praticantes repensar o corpo como um reservatório de potencialidades de movimentos, ações e sensibilidades, norteado pela ideia de que o que importa para o desenvolvimento do jogo performativo é vivenciar questões às propostas da Artista-Mestra e dos próprios performers, num estado criativo de contínuas articulações e inacabamento.

O que você vê...?

3.3.3.7 *Aula-Experiência: Delicious Movement (Movimento Delicioso) – Artistas-Mestres Eiko e Koma*

Em geral, não se utiliza em aulas de técnicas das danças clássica ou moderna a expressão “delicioso”, para se referir à execução de passos, movimentos e ações corporais. Não se escuta numa aula de balé clássico uma mestra ou mestre dizer à aluna ou aluno: “Execute esses passos de maneira deliciosa”; “Faça uma pirueta sentido o movimento delicioso”. Mas, nas aulas-experiências desses dois artistas japoneses, Eiko e Koma (Figura 31), faz todo sentido empregar a expressão “movimento delicioso”, pois é como os corpos que praticam a abordagem corporal desses artistas sentem: movimento delicioso, fluido, onírico, celular, mínimas vibrações.

Since 1972, Japanese-born choreographers/dancers Eiko & Koma have created a unique and riveting theater of movement out of stillness, shape, light and sound. [...] Both their choreography and stagecraft are characterized by bold, highly theatrical strokes. The result is stark, infused with relentless stillness that subverts and transcends our everyday notions of time and space. [...] Eiko & Koma studied with Kazuo Ohno in Japan, Manja Chmiel in Germany and Lucas Hoving in the Netherlands before moving to New York in 1976 with their first piece *White Dance*. [...] Eiko & Koma’s noted stage collaborations include *Fragile* (2012, with Kronos Quartet) [...] Eiko & Koma have received two “Bessies” (1984 and 1990) Guggenheim (1985), MacArthur (1996).²⁹⁵

²⁹⁵ “Desde 1972, os artistas Eiko e Koma criaram um teatro de movimento único e fascinante, com quietude, forma, luz e som. [...] Tanto a coreografia quanto a encenação são caracterizadas por traços ousados e altamente teatrais. O resultado é gritante, impregnado de imobilidade silenciosa que subverte e transcende nossas noções cotidianas de tempo e espaço. [...] Eiko e Koma estudaram com Kazuo Ohno no Japão, Manja

As experiências não são pautadas em uma técnica que ofereça respostas prontas ao corpo que move, mas num mergulho delicioso na subjetividade de cada praticante, que não requer necessariamente que se seja um artista cênico profissional.

Figura 31 – Eiko e Koma



Fonte: *Eiko and Koma Blog*²⁹⁶

Segundo Eiko,

Delicious Movement [...] are designed for all people who love to move or who want to love to move with delicious feelings. You don't have to be a dancer to enjoy the experience. [...] are emphatically noncompetitive and appropriate to all levels of training and ability. [...] each participant will develop lifelong pleasure in dancing any time, anywhere available to them, whether professionally or in their living room.²⁹⁷ (DELICIOUS..., 2019)

A sensação de prazer é um dos aspectos físicos que o participante experimenta, pois os comandos orais sugeridos pelos artistas durante a prática fazem que a viagem-mergulho seja

Chmiel na Alemanha e Lucas Hoving na Holanda antes de se mudarem para Nova Iorque em 1976 com sua primeira peça, *White Dance*. [...] As notáveis colaborações cênicas de Eiko e Koma incluem *Fragile* (2012, com o Kronos Quartet) [...] Eiko e Koma receberam dois Prêmios Bessies (1984 e 1990), Guggenheim (1985), MacArthur (1996)” (tradução nossa). Disponível em: <http://eikoandkoma.org/index.php?p=ek&t=events&id=5000>. Acesso em: 19 set. 2019.

²⁹⁶ Foto de Marcus Leatherdale Disponível em: <https://eikoandkomablog.wordpress.com>. Acesso em: 28 mai. 2020.

²⁹⁷ “*Delicious Movement* [...] é voltado a todas as pessoas que gostam de se mover ou que querem se mover com sentimentos deliciosos. Você não precisa ser bailarino para aproveitar a experiência. [...] são enfaticamente não competitivos e adequados a todos os níveis de treinamento e habilidade. [...] Cada participante desenvolverá um prazer ao longo da vida em dançar a qualquer momento, em qualquer lugar à sua disposição, seja profissionalmente ou em sua sala de estar” (do original em inglês, tradução nossa).

prazerosamente plena e sensual, como num sonho. E, para que o praticante acesse esse estado onírico, a aula-experiência

[...] employ images, body articulation, floor work, and largely slow movement. However, the aim [...] is not to teach these. Rather, the participants, through their personal digestion of the material and of the improvisation and nonchalant partnership, which supports it. All are encouraged to acquire personal taste and flexible discipline to suit their own moving body. For many participants, seeing movement intimately and being seen moving are a transformative experience, which brings a new appreciation of how “time is not even and space is not empty.”²⁹⁸

Os artistas, assim, não propõem “ensinar” como se mover ou como fazer uma dança, mas, ao contrário, que cada participante busque em si a delícia de se mover. Assim, o importante é a experiência-viagem de cada um, nesse Movimento Delicioso, conforme seu manifesto:

DELICIOUS MOVEMENT MANIFESTO
Move to rest, sleep, and dream.
Move to pass time, bloom, and linger.
Move to taste and share.
Move to forget and remember.²⁹⁹ (DELICIOUS..., 2019)

Embora tenham estudado no Japão com Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata (1928-1986, Japão), os dois artistas são enfáticos em dizer que não fazem Dança Butô, ou Ankoku Butô – Dança das Trevas. A performance que inaugurou o Butô foi *Kinjiki (Cores Proibidas)*, em 1959. Faziam parte: Hijikata, Ohno Yoshito e uma galinha. Foi criada a partir do romance homônimo de Yukio Mishima (1925-1970, Japão) e das escritas de Jean Genet (1910-1986, França). Outro artista que causou um impacto e influenciou o Butô foi o francês Antonin Artaud (1896-1948, França) (GREINER, 2017).

A negação é pelo fato de Eiko e Koma problematizarem que, a despeito do fato de haver em suas obras um esgarçar do tempo, uma calma corporal, uma quietude e uma lentidão do movimento, características geralmente associadas à Dança Butô, suas obras cênicas não seguem um olhar fechado, exotizado e estereotipado, especialmente sob a ótica ocidental, do que seja a Dança Butô. Com isso, as cênicas e corporalidades dos dois artistas

²⁹⁸ “[...] utiliza imagens, articulação corporal, trabalho no chão e movimento bastante lento. No entanto, o objetivo [...] não é ensiná-los. Pelo contrário, os participantes, por meio da digestão pessoal do material e da improvisação, e indiferentes à parceria, que os apoiam. Todos são incentivados a adquirir um gosto pessoal e uma disciplina flexível, adequados aos seus próprios corpos em movimento. Para muitos participantes, ver o movimento intimamente e ser visto em movimento é uma experiência transformadora, que traz uma nova apreciação de como ‘o tempo não é uniforme e o espaço não é vazio’ (tradução nossa). Disponível em: <http://eikoandkoma.org/index.php?p=ek&t=events&id=5000>. Acesso em: 19 set. 2019.

²⁹⁹ “MANIFESTO DO MOVIMENTO DELICIOSO
Mova-se para descansar, dormir e sonhar.
Mova-se para passar o tempo, florescer e demorar.
Mova-se para saborear e compartilhar.
Mova-se para esquecer e lembrar” (tradução nossa).

não caem na lógica mercadológica que exotiza e padroniza as sensibilidades, sejam orientais ou fora das estéticas canônicas e hegemônicas; padrões e modelos ditados pela indústria cultural e pelo mercado das artes, que categorizam as manifestações artísticas diferenciadas, com o objetivo de facilitar o acesso pelo público de obras cênicas completas de subjetividades e complexidades, como é a dança de Eiko/Koma.

Em 1888, Samuel Bing (1838-1905, Alemanha), negociante de obras de arte japonesas na Europa, chama a atenção das pessoas e dos artistas, no jornal *Le Japon Artistique*, fundado por ele, para olhar a arte japonesa como algo não exótico. No entanto, esse olhar sobre a estética japonesa nunca se distanciou do mercado, e nem sequer ocultou a presença dos estereótipos, visto que o relacionamento entre arte e beleza se transfigurou muito rápido em grife (GREINER, 2017).

Porém, nas aulas-experiências de Eiko e Koma, é visível que os dois fogem dessa visão exótica e dos tentáculos da lógica lucrativa do capitalismo, pois os dois propõem o sentir do corpo que se desvirtua do apelo de produção corporal veloz, requerido pelo mercado. Como, por exemplo: deliciar-se, descansar, dormir, sonhar, contemplar, meditar, florescer saborear, esquecer e lembrar; atividades e ações que não condizem e dialogam com o mundo do mercado das artes hegemônicas e do capitalismo financeiro. Ou seja, são artistas que ainda sonham e se deliciam com o ofício, assim, não ficando reféns da mentalidade devoradora de subjetividades e sensibilidades diversas do capitalismo financeiro e neoliberal contemporâneo. Mas, nas micropolíticas e nas pequenas atitudes de resistência são possíveis escapes, pois é sabido que a grande maioria das iniciativas e práticas, sejam artísticas ou não, são subservientes às regras do neoliberalismo. Microativismos que acontecem a partir da mudança da alteridade num estado criativo. Isto é, fabulação: estado corporal que aciona movimentos encadeadores de desestabilizações, que acionam afetos (GREINER, 2017).

Nesse sentido, as propostas sensíveis e deliciosas dos artistas Eiko e Koma – “[...] sonho intruso que ajuda a fortalecer a potência dos encontros” (GREINER, 2017) – são espécies de fabulações que provocam desestabilizações, e afetam quem tem contato com elas. Assim, não é uma aula de dança para “assimilar” uma técnica, mas uma espécie de microativismo artístico que faz parte do cotidiano desses dois artistas imigrantes, em uma cidade como Nova Iorque, sede do distrito do capital financeiro: *Wall Street*.

Ao participar dessas aulas-experiências com Eiko e Koma na *Movement Research*, fica o impacto com a possibilidade de uma arte implicitamente política e ativista, sem ser panfletária, mas sensível, que provoca microrrevoluções no corpo e na cognição dos participantes, subliminar para revolucionário: abordando nossas próprias identidades criativas.

E, assim como na aula-experiência com a artista Koosil-ja (apresentada nos Anexos), as aulas-experiências e a poética cênica de Eiko e Koma convidam os participantes e os fruidores a se deliciarem e a sonharem; seriam o se deliciar e o sonhar mecanismos de proteção contra a lógica do capitalismo financeiro e do neoliberalismo – que não sonham e nem dormem –, que estão sempre atentos à sua máquina de estímulo ao lucro desenfreado, numa cidade que nunca dorme, Nova Iorque?

3.3.4 Além das Aulas-Experiências: Eventos, Projetos, Festivais, Programas e Publicações

Além de aulas e de workshops, a *Movement Research* oferece eventos, projetos, festivais, programas e publicações muito prestigiados por artistas e por uma parcela de novaiorquinos em busca de inovação cênica e processo, ao invés de produto artístico. Mas há, certamente, os que preferem prestigiar espetáculos com o perfil da *Broadway* e eventos de entretenimento que são alimentados pela indústria cultural e pelo turismo hegemônico.

É importante a apresentação dessas outras iniciativas da Organização, pois desde sua origem, em 1978, além de questões artísticas investigativas, de natureza prática e corporal, esse laboratório também fomenta estudos críticos, produção textual e rodas de diálogos, dessa forma acontecendo um diálogo importante entre o que é investigado nas aulas-experiências e as reflexões, críticas, conceitos e teorias construídos por artistas.

3.3.4.1 *Eventos, Projetos, Festivais e Programas*

3.3.4.1.1 *Movement Research at the Judson Church (Movement Research na Igreja de Judson)*

O Movement Research at the Judson Church é

a high visibility forum, but with few technical resources (light, sound and others), which takes place every Monday night in the Church of Judson, during autumn and spring. [...] it is one of the programs that aims to serve as a creative laboratory and an incubator for a wide range of artistic research based on forms of movement. This event is a platform for artists at various stages of their creative developments. Artists are selected through a curatorial process composed of artists.³⁰⁰

³⁰⁰ “um fórum de alta visibilidade, mas com poucos recursos técnicos (luz, som e outros), que ocorre todas as segundas-feiras à noite na Igreja de Judson, durante o outono e a primavera. [...] é um dos programas que objetiva servir como um laboratório criativo e uma incubadora para um amplo alcance de investigação

Isto é, os trabalhos selecionados não precisam ser apresentados ao público num formato acabado. Ao contrário, as curadorias da *Movement Research*, num formato rotativo, selecionam processos e não produtos finalizados. O foco é na experimentação e no risco artístico. Artistas estão na *Judson Church* interconectados com o conceito que esse espaço carrega desde quando serviu de abrigo ao movimento *Judson Church Dance Theater*, nos anos 1960: lugar que estimula as artes experimentais e os movimentos sociais.

Importante mencionar que dois trabalhos cênicos do autor deste estudo foram apresentados no *Movement Research* na Judson Church: *The Amazon Invention* (1997) e *Reservoir* (2004).

3.3.4.1.2 *Open Performance* (Performance Aberta)

É um projeto que não tem uma curadoria específica, tal como o *Movement Research at Judson*. É aberto aos artistas interessados em apresentar seus processos criativos. Eles exibem suas experimentações e processos ao público, e após a mostra é feita uma roda de discussão com a audiência, moderada por um artista residente na *Movement Research* ou convidado. A intenção é discutir sobre o que foi apresentado, de forma que o artista escute opiniões e reflexões vindas do público presente. Com isso, ele amadurece sua criação a partir do que foi discutido e observado.

Esse tipo de projeto é muito importante para os artistas, pois, em geral, o trabalho de criação artística é muito fechado; o artista fica isolado, com suas ideias e conceito. Portanto, iniciativas que aproximem o artista, o processo e o público são fundamentais para o amadurecimento artístico e, ao mesmo tempo, são uma forma de democratizar o acesso às artes cênicas realizadas por artistas que buscam o risco e a experimentação.

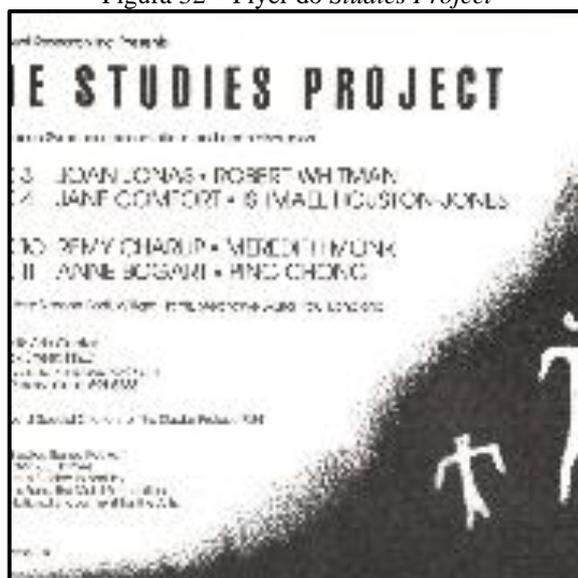
3.3.4.1.3 *Studies Project* (Projeto de Estudos)

A *Movement Research* também estimula o diálogo e a reflexão de questões atuais e provocativas sobre estética, filosofia e política, em conexão com a arte. Para isso, organiza e faz a curadoria pautada nessa interconexão entre estética/filosofia/política, com a participação

artística embasada em formas de movimentos. Esse evento é uma plataforma para artistas em vários estágios de seus desenvolvimentos criativos. Os artistas são selecionados através de um processo curatorial composto por artistas” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.movementresearch.org/events>. Acesso em: 25 set. 2019.

de artistas e a comunidade nova-iorquina. O *Studies Project* (Figura 32) é uma das iniciativas mais antigas da Organização – o primeiro ano deste projeto foi em 1982, realizado no *Danspace Project at St. Mark's Church*, com o objetivo de trazer o público mais próximo aos processos dos artistas e às propostas dos coreógrafos e artistas da *Performance Art*³⁰¹ –, recebendo um dos mais importantes prêmios dos Estados Unidos, o *New York Dance and Performance Award*³⁰².

Figura 32 – Flyer do *Studies Project*



Fonte: Cortesia da *Movement Research*

An artist-curated series of panel discussions, participatory dialogues and community conversations that focus on provocative, timely issues of aesthetics and philosophy at the intersection of dance and social politics [...]. Throughout the 1980s, participants include such artists as Mark Morris, [...], Molissa Fenley, Bill T. Jones, Steve Paxton, Spalding Gray, Eric Bogosian [...], David Gordon, Rachel Rosenthal, Blondell Cummings, Ethyl Eichelberger, David Cale, Pooh Kaye, Robert Whitman, Kei Takei, Joan Jonas, Dana Reitz, Kenneth King [...], Ishmael Houston-Jones, Remy Charlip, Meredith Monk & such moderators as Paul Langland [...], Sally Banes, Simone Forti, Mary Overlie & Stephanie Skura. Of the Studies Project, Elizabeth Zimmer writes: “One of the most illuminating discussions I’ve ever been privileged to witness...You should have been there”. And Burt Supree writes: “The Studies Project: Providing routes into the brains of the permanent avant-garde in its protean incarnations” (The Village Voice, 1984). Early project directors: Wendell Beavers [...], K.J. Holmes [...].³⁰³

³⁰¹ Disponível em: <https://movementresearch.org/about>. Acesso em: 05 out. 2019.

³⁰² Também conhecido como Prêmios Bessie, ou The Bessies, em honra à professora de dança Bessie Schönberg. The Bessies agracia obras excepcionais em coreografia, performance, música/composição e design visual. Disponível em: <http://bessies.org/about>. Acesso em: 05 out. 2019. Vale acrescentar que os prêmios não são dados só para artistas dos Estados Unidos, mas de outros países, a exemplo da alemã Pina Bausch, já contemplada.

³⁰³ “Uma série de painéis de discussão com curadoria de artistas, diálogos participativos e conversas comunitárias que enfocam questões provocativas e oportunas sobre estética e filosofia, na interseção da

Segundo verificação no *Movement Research Performance Journal*, edição de nº 17, de outono/inverno de 1998/1999, dentro desse projeto foram propostos vários estudos naquele período, como por exemplo: Artistas e Instituições, com a colaboração entre a Organização e o Programa de Estudos da Performance da Universidade de Nova Iorque. E os Fóruns 1: Alianças, Tensões e o Futuro na Produção Cultural Contemporânea; e 2: Direitos Civis para Políticas Identitárias.

3.3.4.1.4 *The Movement Research Artist-in-Residence Program* (Programa de Residência Artística da *Movement Research*)

Programa criado em 1991, tornou-se no ano de 2001 um projeto de residência artística de dois anos, que oferece espaço de ensaio, performances, oportunidades de desenvolvimento profissional e diálogo com colegas, todos voltados para apoiar o processo criativo individual de artistas, baseado em movimento. Em 2020, a *Movement Research* lançou um novo programa de Residência Artística para pais, projetado para apoiar a arte de pais com crianças com idades entre 1 mês e 13 anos.

3.3.4.1.5 *Movement Research Festival* (Festival *Movement Research*)

Festival que

[...] explores contemporary dance forms through classes, workshops, contact jam, multimedia installations and discussions. The Festival has as curators artists who aim at investigations and artistic explorations connected with contemporary issues and themes, and who value artists and their creative processes.³⁰⁴

dança e da política social. [...] Ao longo da década de 1980, os participantes incluem artistas como Mark Morris, [...], Molissa Fenley, Bill T. Jones, Steve Paxton, Spalding Gray, Eric Bogosian [...], David Gordon, Rachel Rosenthal, Blondell Cummings, Ethyl Eichelberger, David Cale, Pooh Kaye, Robert Whitman, Kei Takei, Joan Jonas, Dana Reitz, Kenneth King [...], Ishmael Houston-Jones, Remy Charlip, Meredith Monk e moderadores como Paul Langland [...], Sally Banes, Simone Forti, Mary Overlie e Stephanie Skura. Sobre o Studies Project, Elizabeth Zimmer escreve: ‘Uma das discussões mais esclarecedoras que já tive o privilégio de testemunhar... Você deveria ter estado lá’. E Burt Supree escreve: ‘O Studies Project: Fornecendo rotas para os cérebros das vanguardas permanente em suas encarnações multiformes (*The Village Voice*, 1984). Primeiros diretores de projeto: Wendell Beavers [...], K.J. Holmes [...]’ (tradução nossa). Disponível em: <https://movementresearch.org/events/series/studies-project>. Acesso em: 05 out. 2019.

³⁰⁴ “[...] explora formas de dança contemporânea através de aulas, *workshops*, aglomeração de contato, instalações multimídias e discussões. O Festival tem como curadores artistas que visam investigações e explorações artísticas conectados com questões e temas da contemporaneidade, e que valorizam os artistas e seus processos criativos” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.movementresearch.org/events>. Acesso em: 05 out. 2019.

3.3.4.1.6 *Dance Makers in the School* (Criadores de Dança na Escola)

É um dos programas desenvolvidos dentro da Organização que oportuniza aos artistas experiências de docência nas escolas públicas da Cidade de Nova Iorque, para crianças. Artistas e educadores das escolas colaboram para adequar as aulas de acordo com o contexto da escola e do público-alvo. Segundo a descrição do programa disponibilizada no site da Organização, a

Movement Research encourages its educating artists to encourage students to approach dance as artists and explorers, using movement as a way to question and create. Students experience a fun and physical class while developing their own identities and working collaboratively with their colleagues on projects that can culminate in shows. [...] Dance Maker in the Schools started in 1993. [...] Movement Research prioritizes building a strong connection with the East Village neighborhood and between school and community artists.³⁰⁵

3.3.4.1.7 *Move to Heal/Action to Heal* (Mova para Curar/Ação para Curar)

É um projeto que objetiva o compartilhamento das práticas de artistas que trabalham em todas as formas de movimento e práticas baseadas no corpo, ativismo comunitário, justiça social e política de identidade; oferece *workshops*, discussões, performances e outras estruturas em que o foco é na realização coletiva e a cura, e fornece oportunidades para nutrir investigação, ação e resistência. Todos os eventos e ações do projeto são abertos ao público.

3.3.4.1.8 *Artists of Color Council* (Conselho dos Artistas de Cor)

Conselho de artistas de cor que aborda a diversidade cultural, a igualdade e a integração estrutural sustentável nas operações, programação, divulgação e em todas as comunidades expandidas da *Movement Research*. O conselho pretende aumentar a visibilidade, as oportunidades e o engajamento com recursos para artistas negros.

³⁰⁵ “*Movement Research* estimula seus artistas educadores a encorajar os estudantes a abordar dança como artistas e exploradores, usando movimento como uma maneira de questionar e criar. Alunos experienciam uma aula física e divertida enquanto desenvolvem suas próprias identidades e a trabalhar colaborativamente com seus colegas, em projetos que podem culminar em espetáculos. [...] *Dance Maker in the Schools* começou em 1993. [...] *Movement Research* prioriza construir forte conexão com o bairro *East Village* e entre a escola e os artistas das comunidades” (tradução nossa). Disponível em: <https://movementresearch.org/programs/dancemakers>. Acesso em: 07 out. 2019.

3.3.4.2 Publicações

Em relação aos periódicos, jornais e publicações e que estimulam a produção textual e a reflexão sobre as artes, artistas e sociedade, a Organização mantém:

3.3.4.2.1 *Movement Research Performance Journal*

Publicado duas vezes ao ano, *Movement Research Performance Journal* foi criado em 1990. É mantido e alimentado por artistas, editores, escritores e designers num formato de jornal impresso. Sua distribuição é gratuita, e seus exemplares podem ser adquiridos em lugares e instituições na Cidade de Nova Iorque, voltadas para as artes. A ideia por trás de sua criação é que seja multidisciplinar, num amplo formato e produção textual, composto de poemas, prosas, imagens, entrevistas, notícias sobre eventos na cidade, perfil de artistas e um menu de aulas, workshops e performances realizados na Organização e outros espaços; e de questões voltadas a arte, gêneros, ecologia, meio ambiente, identidade sexual, economia, tecnologia, ativismo, política, cultura, feminismo e outras³⁰⁶. A cada edição, há um tópico que suscita debates e provocações não somente com foco nas artes, mas em assuntos polêmicos da contemporaneidade.

O mais recente tópico polêmico proposto pelo *Movement Research Performance Journal*, edição de nº 54, no verão pandêmico de 2020, tem como tema *Spacial Practice* (Prática Espacial), com a seguinte proposta de reflexão: examinar o legado em curso do neoliberalismo e a produção cultural que ele engendra, focalizando especificamente a relação entre os corpos e o ambiente construído. Colaboradores exploram os contextos e histórias em que vivemos, criamos e coexistimos para interrogar como o espaço é produzido como material e ideologia durante o hiperdesenvolvimento e hiperexploração do ambiente urbano, predominantemente na cidade de Nova Iorque. Como isso impacta os corpos que trabalham e se movem para manter a máquina cinética do “progresso” em funcionamento?³⁰⁷

Segundo a editora da edição de nº 17, com o tema *Memory/Place* (Memória/Lugar, Figura 33), Anya Pryor, acerca do título:

[...] about memory. [...] I wanted to call this edition something like dashes or residues. [...] Performance is always regretted as lost as soon as it ends [...] The places (in general). Movement Research started as a collective of post-Judson artists

³⁰⁶ Disponível em: <https://movementresearch.org/publications/performance-journal>. Acesso em: 09 out. 2019.

³⁰⁷ Disponível em: <https://movementresearch.org/publications/performance-journal/issue-54>. Acesso em: 21 out. 2019.

[...] they wanted a center or a school.³⁰⁸ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1998/1999, p. 1)

Figura 33 – *Movement Research Performance Journal*



Fonte: *Movement Research*³⁰⁹

E os textos produzidos por artistas da *Movement Research*, nessa edição, por exemplo, são focados na história e memória sobre a Organização, como *Invisible History* (História Invisível), de Daniel Lepkoff; *Alone and By Itself* (Sozinha e Por Ela Mesma), de Catherine Levine; *Freely Floating, Grass Grows Through Concrete: Twenty Years with Movement Research* (Flutuando Livremente, a Grama Cresce no Concreto: Vinte Anos com a *Movement Research*, de Nancy Topf; *Re Dunn*, de Steve Paxton; e *Notes on History* (Notas sobre História), de Wendell Beavers, entre outros. Dessa forma, trazendo ao leitor

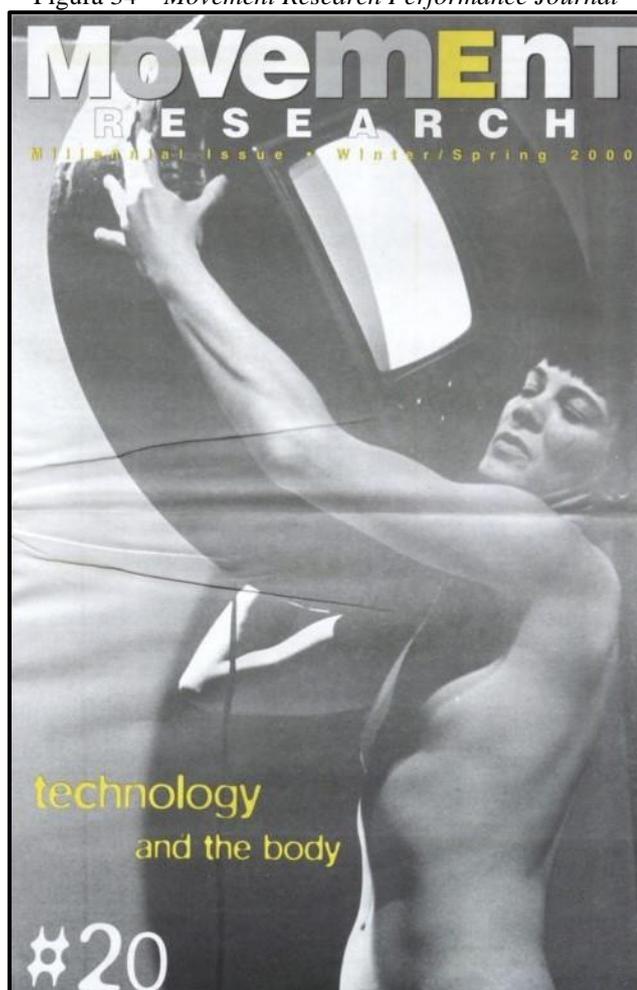
³⁰⁸ “[...] sobre memória. [...] Eu quis chamar essa edição algo como traços ou resíduos. [...] A performance é sempre lamentada como perdida assim que termina [...] Os lugares (em geral). Movement Research começou como um coletivo de artistas pós-Judson [...] queriam um centro ou uma escola” (tradução nossa).

³⁰⁹ Disponível em: <https://s3-us-west-2.amazonaws.com/movementresearch/people/performanceJournalCover/MPJ17-cover.jpg>. Acesso em 30 out. 2019.

informações/memórias muito importantes sobre o que é a Organização e memórias de artistas que estavam presentes no período de criação da *Movement Research*, como Paxton e Beavers.

Já a edição de nº 20, de 2000 (Figura 34) é sobre *Technology and the Body* (Tecnologia e o Corpo). Acerca dessa edição, a editoria diz: “*The first evidence of technology dates back 2 million years ago, with the recognition of the first stone instrument that goes back, both, cognition and language. [...] While technology has existed before homo sapiens [...]*”³¹⁰ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 2000).

Figura 34 – *Movement Research Performance Journal*



Fonte: *Movement Research*³¹¹

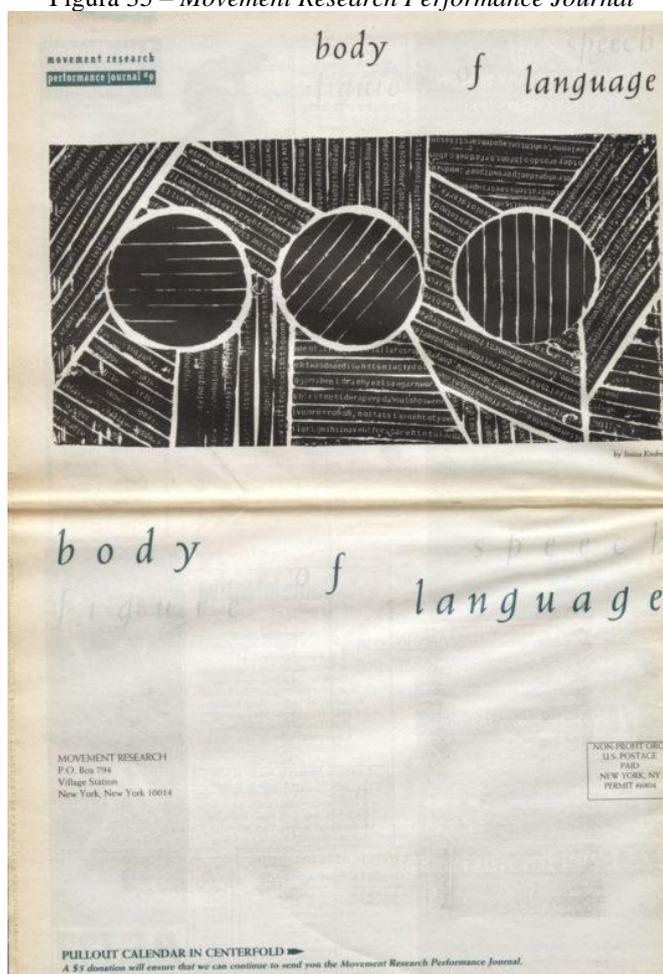
Em outras edições, as questões que mobilizam a produção textual são dedicadas a reflexões sobre: *Body/Language* (Linguagem/Corpo, Figura 35); *Women/AIDS/HIV*

³¹⁰ “A primeira evidência de tecnologia remonta a 2 milhões de anos atrás, com o reconhecimento do primeiro instrumento de pedra, que antecede tanto a cognição quanto a linguagem. [...] Enquanto a tecnologia existia antes do *homo sapiens* [...]” (tradução nossa).

³¹¹ Disponível em: <https://s3-us-west-2.amazonaws.com/movementresearch/people/performanceJournalCover/PJ20Cover.jpg>. Acesso em 30 out. 2019.

(Mulheres e AIDS/HIV, Figura 36); *Dollars/Sensibility* (Dólares/Sensibilidade, Figura 37), entre outras. Ou seja, os assuntos tratados sobre arte, dança, performance e corpo são permeados de questões sobre corpo, sociedade, política, saúde, economia, sexualidades, gêneros e outros. Assim, trazem aos leitores e aos artistas da Organização uma ampla gama de debates, provocativos e contemporâneos, e inserem no ambiente artístico não só questões estéticas e formais sobre a arte (“arte pela arte”) e o ensimesmamento do artista em sua torre de marfim, porém inserindo arte e artista num universo menos individualista e mais aberto a questões que dizem respeito ao coletivo e à sociedade como um todo.

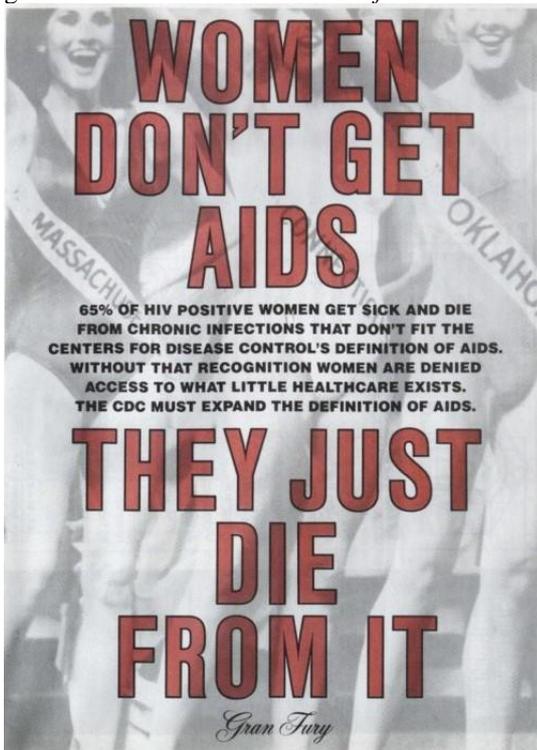
Figura 35 – *Movement Research Performance Journal*



Fonte: *Movement Research*³¹²

³¹² Disponível em: https://s3-us-west-2.amazonaws.com/movementresearch/people/_performanceJournalCover/PJ09Cover.jpg. Acesso em 30 out. 2019.

Figura 36 – Movement Research Performance Journal



Fonte: Movement Research³¹³

Figura 37 – Movement Research Performance Journal



Fonte: Movement Research³¹⁴

³¹³ Disponível em: <https://s3-us-west-2.amazonaws.com/movementresearch/people/performanceJournalCover/PJ02Cover.jpg>. Acesso em 30 out. 2019.

em:

<https://s3-us-west-2.amazonaws.com/movementresearch/people/performanceJournalCover/PJ02Cover.jpg>. Acesso em 30 out. 2019.

É importante evidenciar que o autor deste estudo, estimulado pela potência oferecida pelo *Movement Research Performance Journal*, criou em 2018, juntamente com o jornalista cultural Jony Clay Borges, o site Pitiú Textual das Artes³¹⁵, dedicado inteiramente à produção textual realizada por artistas do Amazonas e de outros Estados do Brasil, como também acadêmicos.

3.3.4.2.2 *Critical Correspondence* (Correspondência Crítica)³¹⁶

O *Critical Correspondence* é um website/jornal virtual que realiza entrevistas com artistas, pesquisadores do campo das artes, entre outras figuras públicas interessadas em reflexões sobre arte, corpo, performance, dança, política, economia, sexualidades, gêneros e outros tópicos. A publicação se define, como informado em seu site, como “*a web-based publication of Movement Research that provides a forum for diverse engagements with artistic practice, research and the contexts that surround the field of dance*”³¹⁷.

As entrevistas/conversas são realizadas por membros artistas da Organização. A seguir, um exemplo de como é o formato do *Critical Correspondence*:

Conversations | Oct 18, 2018

Simone Forti in Conversation with Jennie Goldstein

In early June of 2014 Forti and Goldstein discussed the process, struggles, joys, and implications of being the subject of a large-scale curatorial endeavor. *Critical Correspondence* is reprinting this conversation, in light of the current Judson Dance Theater: *The Work is Never Done* exhibition at The Museum of Modern Art. In it, Simone Forti’s *Dance Constructions* can be seen performed on Tuesdays, Thursdays, and Saturdays at 11:30 a.m., 1:30 p.m., and 3:30 p.m. throughout the exhibition. In the following interview, Forti describes re-discovering her archive, anticipates seeing a career’s worth of work all together, and considers the role that the art world, both museums and commercial galleries, might play in the preservation of dance.

Jennie Goldstein: Hello, Simone. Let’s talk a little bit about your upcoming retrospective, *Simone Forti. Thinking with the Body: A Retrospective in Motion*, which opens on July 18 at the Museum der Moderne in Salzburg, Austria.

Simone Forti: I really think it was Sabine [Breitwieser] who has a good understanding of my sensibility. I think this notion of “Thinking with the Body” is

³¹⁴ Disponível em: <https://s3-us-west-2.amazonaws.com/movementresearch/people/performanceJournalCover/PJ12Cover.jpg>. Acesso em 30 out. 2019.

³¹⁵ O site pode ser conferido no endereço <https://medium.com/pitiutextualdasartes>.

³¹⁶ Esta publicação on-line da *Movement Research* pode ser acessada no endereço <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence>.

³¹⁷ “uma publicação on-line da *Movement Research* que fornece um fórum para diversos engajamentos com a prática artística, a pesquisa e os contextos que cercam o campo da dança” (tradução nossa). Disponível em: <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/about>. Acesso em: 30 out. 2019.

part of what interests her about me. So she came up with that title and I was very happy with it.³¹⁸

Assim, com o *Movement Research Performance Journal* e o *Critical Correspondence*, a Organização fomenta um diálogo constante e importante entre artistas e pesquisadores interessados na discussão sobre tópicos da contemporaneidade, que reverberam na prática artística e no pensar e refletir sobre o ofício artístico.

Portanto, este capítulo, intitulado Organização *Movement Research*: modos (alternativos) de atuar, com seus subtítulos, buscou apresentar como a Organização se articula nas suas ações, atividades e iniciativas artísticas culturais perante uma cidade como Nova Iorque, tão refém da lógica do capitalismo, do consumismo e da indústria cultural, como também uma oposição diante de construções artísticas culturais hegemônicas e canônicas da Nova Iorque Hegemônica.

A partir dos dados apresentados e discutidos neste capítulo, o texto a seguir é a apresentação de diálogos e reverberações possíveis que o autor artista deste estudo realizou e que continua realizando, na cidade de Manaus, com os saberes e conhecimentos não dominantes e não hegemônicos que a *Movement Research* vem propondo há mais de 40 anos, porém em sintonia com os saberes e conhecimentos seus e de outros. Esse diálogo ocorreu por meio de uma Imersão/Laboratório mediada pelo autor desta pesquisa, de novembro de 2019 a março de 2020, em que ele fez uma síntese-releitura entre Partituras Cênicas Processuais (embasadas nas investigações das artistas Ruth Zaporah e Yvonne Meier) e os Estudos Somáticos, Improvisação como Arte Performativa, *Contact Improvisation*, Processo Criativo e Técnica de Dança Contemporânea; culminando em processos criativos realizados durante a

³¹⁸ “Conversações | 18 de outubro de 2018

Simone Forti (Artista) em conversa com Jennie Goldstein [Doutora em História da Arte]

No início de junho de 2014, Forti e Goldstein discutiram o processo, lutas, alegrias e implicações de ser objeto de um empreendimento curatorial em larga escala. O *Critical Correspondence* está reimprimindo essa conversa, à luz da atual exposição *Judson Dance Theater: O trabalho nunca é realizado*, no *The Museum of Modern Art* [MoMA]. Nele, as construções de dança de Simone Forti podem ser vistas às terças, quintas e sábados às 11h30, 13h30 e 15h30, durante toda a exposição. Na entrevista a seguir, Forti descreve a redescoberta de seu arquivo, antecipa ver todos os trabalhos de uma carreira e considera o papel que o mundo da arte, museus e galerias comerciais podem desempenhar na preservação da dança.

Jennie Goldstein: Olá, Simone. Vamos falar um pouco sobre sua próxima retrospectiva, Simone Forti. Pensando com o Corpo: uma retrospectiva em movimento, que será aberta em 18 de julho, no *Museum der Moderne*, em Salzburgo, Áustria.

Simone Forti: Eu realmente acho que foi Sabine (Breitwieser), que tem um bom entendimento da minha sensibilidade. Eu acho que essa noção de ‘Pensar com o corpo’ faz parte do que a interessa sobre mim. Então, ela inventou esse título e eu fiquei muito feliz com isso” (tradução nossa). Disponível em: <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/simone-forti-in-conversation-with-jennie-goldstein-1>. Acesso em: 01 nov. 2019.

Imersão/Laboratório, com quatro graduandos do curso de Dança da Universidade do Estado do Amazonas e uma egressa do mesmo curso.

4 EM MANAUS – DIÁLOGOS E REVERBERAÇÕES POSSÍVEIS COM A *MOVEMENT RESEARCH*: IMERSÃO/LABORATÓRIO

Neste capítulo será apresentada uma reflexão sobre os diálogos que o autor se propôs a realizar, no contexto manauara, a partir dos conhecimentos desenvolvidos no contato com as aulas-experiências, ações e atividades na *Movement Research*, no período de 1996 a 1998, através de uma Imersão/Laboratório, tendo como base-síntese as reminiscências e as vivências na Organização, em conexão com a pesquisa teórica desenvolvida no período do mestrado, de 2018 a 2020. Assim, a proposta foi articular as reverberações daquele período de vivências na Organização, na prática, com alunos de graduação do curso de Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas (ESAT/UEA), que durante este capítulo terão suas vozes incluídas.

O relato panorâmico das vivências e das explorações ocorridas na Imersão/Laboratório tem a seguinte estrutura: 1) introduzindo e contextualizando Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais, em um diálogo com as fases da Imersão/Laboratório; e 2) descrição das atividades. E, além disso, questões e reflexões que perpassaram o período de realização da Imersão/Laboratório: como as vivências na *Movement Research*, no período de 1996 a 1998, continuam reverberando nas ações, atividades e criações do autor dessa pesquisa?; como revivificar essas ricas experiências no contexto manauara, para e com artistas locais, e com isso transformar o já vivido em uma voz viva e pulsante? Afinal, a voz e a experiência do passado não têm importância para o presente (THOMPSON,1992)? Segundo Meneses e Santos (2010, p. 15), “Toda a experiência social produz e reproduz conhecimento e, ao fazê-lo, pressupõe uma ou várias epistemologias”.

A experiência no Imersão/Laboratório foi compartilhada para e com os jovens artistas amazônicos, Ana Camargo, Ana Carolina Souza, Jady Castro, Laura Melo e Marcos Telles, sob a mediação do autor desta pesquisa. Importante salientar que não houve uma seleção para participar do projeto, mas um chamado público (Figura 38) tendo como alvo não somente alunos dos cursos de Dança e de Teatro da UEA, mas artistas em geral; Ana Carolina Souza é egressa do curso de Dança desta instituição, e os outros quatro participantes graduandos regulares.

Figura 38 – Cartaz de divulgação do Imersão/Laboratório



Fonte: Acervo do autor

A Imersão/Laboratório ocorreu de novembro de 2019 a março de 2020, com encontros duas vezes na semana, tendo cada sessão cerca de três horas, conforme a disponibilidade de todas as pessoas envolvidas. As sessões ocorreram em diferentes espaços, dessa forma conectando-se com a dinâmica do uso de ambientes alternativos propostos pela *Movement Research*, que utilizava vários lugares da Nova Iorque Alternativa para suas atividades e ações. Com isso, os participantes tiveram a experiência de vivenciar, nos corpos e nos processos criativos, diferentes arquiteturas, energias, vibrações, cheiros e sensações, em localizações além da sala de aula ou ateliê artístico: Sala Arnaldo Peduto (que homenageia o bailarino e professor carioca, nascido em 1945 e falecido em 1994, no Rio de Janeiro); Salão Nobre do Atlético Rio Negro Clube (fundado em 1913, em Manaus) e Ginásio Esportivo Atlético Rio Negro Clube; e Praça da Saudade (inaugurada em 1865, em Manaus), no turno matutino.

O aparato metodológico da Imersão/Laboratório foi norteado pela síntese e releitura que o mediador fez das aulas-experiências desenvolvidas na *Movement Research*, com ênfase nos Processos Criativos, Estudos Somáticos, Técnica de Dança, Improvisação como Arte Performativa e, acima de tudo, na investigação de Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais, com especial foco nas investigações das artistas Yvonne Meier e Ruth Zaporah, pois essas duas artistas, assim como fizeram os artistas do movimento *Judson Dance Theater* e como continuam fazendo os artistas da *Movement Research*, rompem com a expectativa e a lógica do mercado das artes, da indústria do entretenimento e do capitalismo, que espera do artista um produto estético vendável, fácil de digerir e com narrativas

previsíveis. Assim, artistas como Zaporah e Meier, com suas inventividades de propostas, radicalizam, pois rompem com a ideia de narrativas lineares.

Dessa forma, o relato aqui apresentado – no sentido de reinvenção do vivido, pois mais analítico, cuidadoso e com um certo distanciamento – será realizado a partir do vivenciado na Imersão/Laboratório.

É importante lembrar que essas aulas-experiências oferecidas na imersão não são as mesmas dos Artistas-Mestres da *Movement Research*, mas são diálogos, reverberações, releituras e sínteses realizadas por este autor, tendo como base as aulas-experiências apresentadas no Capítulo 2: processo de reinvenção do vivido.

A escolha de ferramentas para o desenvolvimento da Imersão foi pautada em procedimentos como a leitura de material selecionado; discussão sobre vídeos de dança, performance, teatro, política e artes, entre outros, indicados pelo mediador; e aulas-experiências tendo como foco a solicitação de relatos dos participantes, dessa forma permitindo um mapeamento plausível para obtenção das perguntas elencadas acima.

A estrutura dos encontros abrangeu diálogos sobre abordagens e conceitos, apreciação de vídeos e material bibliográfico, práticas, apresentação de processos criativos, e discussões e reflexões sobre o material-processo apresentado, porém de modo flexível, com isso não se criando um ambiente monolítico e burocrático.

O desenvolvimento do projeto ainda previa, ao término, um cronograma da mostra³¹⁹ dos processos criativos (produto artístico) desenvolvidos durante a Imersão, visando com isso obter elucidacões para as inquietações que motivaram esse estudo. Contudo, devido à pandemia de Covid-19, causada pelo novo coronavírus (SARS-CoV-2), não foi possível realizar esse cronograma, mas futuramente a mostra será concretizada.

4.1 PARTITURAS CÊNICAS

Foi importante a introdução dos cinco participantes da Imersão/Laboratório nos conceitos e contextos acerca de partituras cênicas. No relatório da participante do projeto, Laura Melo, sobre os estudos do tema, afirma:

³¹⁹ Cronograma da mostra: Dias 2 e 9 de abril de 2020, das 16h às 17h; dia 3 de abril, das 18h30 às 19h30. Local: Sala Arnaldo Peduto (ESAT/UEA); dias 16 e 17 de abril de 2020, das 16h às 17h. Local: Praça da Saudade; dias 23 e 24 de abril de 2020, das 15h30 às 16h30. Local: Salão Nobre do Rio Negro Clube, no dia 23; e no ginásio esportivo do Rio Negro Clube, no dia 24; dias 28 ou 29 de abril de 2020 – Dia Internacional da Dança. Organizado pelo Curso de Dança da UEA. Local: UEA.

O processo de imersão nas partituras foi primordial para que eu conhecesse uma forma de arte diferente das técnicas apresentadas a mim, e pude começar a ter senso crítico analítico e, por vezes, político do que me era proposto e do que eu queria propor. Acessei codificações que não sabia que tinha, e a partir daí busquei desconstruir e experimentar sair desses sistemas de codificações, e perceber o que meu corpo propunha em improvisações, além de experimentar essas partituras usando sons, a voz, meu corpo e a reverberação dos acontecimentos dos locais que as partituras foram feitas e que esses acontecimentos do cotidiano, que antes passavam despercebidos por mim, também podem ser performance e fazer parte da mesma. [...] mas percebi também que o próprio corpo reverbera sensações, lembranças, e o próprio corpo fala sem muitas vezes precisar de truques para potencializar a performance.

Além dessa introdução, também foi necessário apresentar e dialogar com os participantes sobre o que é a Organização *Movement Research*, o movimento *Judson Dance Theater*, os Estudos Somáticos, a Improvisação como Arte Performativa, o *Contact Improvisation*, o que certamente trouxe aos mesmos informações, conceitos e práticas ainda não acessados. Como disse a artista participante, Jady Castro, no relatório: “As referências apresentadas, como Steve Paxton, técnicas com estudo anatômico, a *Klein Technique*, estudo de voz e movimento de Ruth Zaporah e vários outros, serão lembrados para sempre”.

Dessa forma, buscou-se fazer que os jovens artistas tivessem a noção dos materiais e conceitos que seriam explorados e desenvolvidos durante a imersão e, com isso, acessar a cultura, o histórico e o contexto envolvidos no estudo, especialmente das partituras cênicas.

4.1.1 Introduzindo e contextualizando Partituras

A *Movement Research* estimula enormemente abordagens artísticas cênicas com foco no processo, como por exemplo as partituras cênicas das artistas Ruth Zaporah e Yvonne Meier, artistas muito presentes na *Movement Research* entre 1996 e 1998, período da realização do aperfeiçoamento artístico do autor desse texto na organização. Nesse período, as duas ofereceram aulas e workshops de forma contínua, com propostas de uso de partituras cênicas performativas – abertas ao acaso e ao imprevisível, com isso colocando a obra cênica num contínuo jogo de construção e inacabamento.

Nas artes, são famosos os procedimentos e os métodos do acaso utilizados pelo músico John Cage (1912-1992, EUA)³²⁰, alguns baseados no *I Ching*³²¹, como na obra *Música de*

³²⁰ Disponível em: <https://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/compositores/c/cage-john/#tab=0>. Acesso em: 10 nov. 2019.

³²¹ “O *I Ching*, ou *Livro das Mutações*, é um texto clássico chinês [...]. É um dos mais antigos e um dos únicos textos chineses que chegaram até nossos dias. Ching, significando clássico, foi o nome dado por Confúcio à sua edição dos antigos livros. [...] I: o ideograma i é traduzido de muitas formas, e no século XX ficou

Mutações (1951) ou no lançar de dados, entre outros exemplos de utilização desses procedimentos. Cage foi um dos artistas mais influentes do século XX, sendo responsável por diversas inovações, como por exemplo o uso de objetos do cotidiano como instrumentos musicais e o piano preparado; além disso, contribuiu com suas notações gráficas, o “*happening*” multimídia e a peça silenciosa, uma de suas mais marcantes criações. O compositor, para retirar o sentido expressivo das suas composições, introduziu a aleatoriedade nas partituras, como uma maneira de propor ao público ouvinte uma concentração e foco nas qualidades estruturais inerentes às próprias sonoridades. No processo de relação com a partitura, Cage ignora qualquer menção à grafia musical tradicional, deixando ao performer a tarefa de escolher por si mesmo como irá desenvolver o que foi proposto (SANTAELLA, 2003). Além desses dados, vale mencionar que Cage colaborou com o coreógrafo Merce Cunningham³²² (1919-2009, EUA), introduzindo métodos do acaso nas suas partituras coreográficas.

As vanguardas europeias do início do século XX, e a cena da Nova Iorque Alternativa dos anos 1960, utilizavam partituras performativas, com procedimentos performativos (escritos, desenhados, fotográficos ou performáticos). Por exemplo, a partitura de escrita de um poema dadaísta, de Tristan Tzara – o movimento Dadaísta teve origem em Zurique, no período da Primeira Guerra Mundial, com a participação de artistas como Duchamp (1887-1968, França), Max Ernst (1891-1976, Alemanha), Francis Picabia (1879-1953, França), Tzara (1896-1963, Romênia) e outros, questionando o sistema da arte e sua seriedade, e a sociedade, com isso produzindo de forma irônica poemas como “Receita para se fazer um poema dadaísta”, de Tzara – vestígio do uso de partituras como procedimento de criação artística:

RECEITA PARA SE FAZER UM POEMA DADAÍSTA

Pegue um jornal.

Pegue uma tesoura.

Escolha no jornal o artigo do tamanho que você deseja dar ao seu poema.

Recorte o artigo.

Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo

E meta-as num saco.

Agite suavemente.

Tire em seguida cada pedaço um após o outro.

Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.

O poema parecerá com você.

conhecido no ocidente como ‘mudança’ ou ‘mutação’”. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/I-Ching-Livro-das-Mutações>. Acesso em: 15 dez. 2019.

³²² Cunningham, em suas próprias palavras: “‘Ao contrário do dançarino clássico, considero todos os movimentos possíveis e não componho me baseando no centro da cena’, explicava. Cunningham libertou a dança da música, do cenário, da narração, criando peças onde ‘a dança se apoia apenas nela mesmo, sem a dominação de uma arte sobre a outra. A relação entre estes elementos é totalmente livre’. [...] ‘Eu adoro o estresse do acaso. As propostas que ele traz te obriga a descobrir o que você não conseguia’, dizia”. Disponível em: <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=395&evento=2>. Acesso em: 16 dez. 2019.

E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público.³²³

Esses vestígios de partitura das vanguardas europeias do início do século XX certamente influenciaram, nos anos 1960, os artistas da cidade de Nova Iorque, a exemplo dos artistas pertencentes ao movimento Fluxus (1961-1964) – “*Fluxus can be said to have begun before it officially started*”³²⁴ (ARMSTRONG; ROTHFUSS, 1993, p. 24) –, que nesta década criavam eventos e performances tendo como base partituras.

A título de exemplo, citaremos uma partitura de Emmett Williams (1925-2007-EUA), artista do Fluxus, homenageando o músico La Monte Young³²⁵, em 1963. A partitura era intitulada *Voice Piece for La Monte Young* (Peça Vocal para La Monte Young) e instruía o performer a entrar num recinto e perguntar: “La Monte Young está na plateia?”; e depois, sair do recinto. Com isso, pode-se ter uma ideia de como eram cheios de humor e ironia os eventos-partituras do Fluxus, e como também desafiavam o público, sendo um exemplo representativo da peculiaridade das partituras do movimento: “*Scored Events [...] simple or complex actions*”³²⁶ (ARMSTRONG; ROTHFUSS, 1993, p. 66).

Mas, além das vanguardas europeias terem influenciado o movimento Fluxus, é importante mencionar a ascendência do músico John Cage sobre procedimentos de partituras performativas; isto é, há forte conexão dos procedimentos deste compositor norte-americano com o proceder do Fluxus: “[...] *association of Fluxus to Cage’s methodological practices*”³²⁷ (ARMSTRONG; ROTHFUSS, 1993, p. 66).

Contudo, foi George Brecht (1926-2008, EUA) quem introduziu o termo *event* (evento), em 1959, com o interesse de vivenciar experiências multissensoriais. Assim, essa terminologia foi utilizada pelos artistas do Fluxus, que a usavam predominantemente como uma linguagem simples e com o uso econômico de palavras. Para esses artistas, através da partitura é construída a relação leitor-performer, no teatro da ação, ou, como dizia o poeta simbolista Stéphane Mallarmé (1842-1898, França), “[...] *the text, or book, ‘replaces all theatres*”³²⁸ (ARMSTRONG; ROTHFUSS, 1993, p. 66-67).

³²³ Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9814/1/ricardoguimaraesseg.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2019.

³²⁴ “Pode-se dizer que o Fluxus começou antes de ter começado oficialmente” (tradução nossa).

³²⁵ Young (1935, EUA) é considerado um dos pais da música minimalista norte-americana, ao lado de Terry Riley (EUA, 1935). Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2013/mar/25/contemporary-music-guide-la-monte-young>. Acesso em: 20 dez. 2019.

³²⁶ “Eventos com partituras [...] ações simples ou complexas” (tradução nossa).

³²⁷ “Associação do Fluxus às práticas metodológicas de Cage” (tradução nossa).

³²⁸ “[...] o texto, ou o livro, substitui ‘todos os teatros’” (tradução nossa).

Outra contribuição importante para ser colocada nesta discussão sobre partituras cênicas é da artista Anna Halprin (1920, EUA), antes mencionada neste estudo:

[...] the scores act as a starting point to stimulate and channel the group's expression in the direction of an overall intention but without determining the end result. They help to structure the performance, but more importantly they are used extensively in the workshop to enable exploration of each theme through movement. [...] closed score is one 'in which all the actions are defined and leave very little room for improvisation' (Halprin with Kaplan 1995:23), while an open score contains instructions that encourage free movement exploration. [...] Halprin's book *Dance as a Healing Art* (2000) includes extensive lesson plans and scores for using dance with people facing life-threatening illness; many of these can be applied in other situations.³²⁹ (POYNOR; WORTH, 2004, p. 113-148)

Halprin utiliza procedimentos de partituras fechadas e abertas, principalmente para trabalhar com comunidades e grande número de participantes, como, por exemplo,

In *Dancing with Life on the Line*, the participants with HIV, AIDS-related conditions and AIDS made themselves visible before a thousand witnesses affirming their desire for life. It is a riveting moment even on video (*Circle the Earth: Dancing with Life on the Line*, 1989) because they are fighting for their lives and because of their personal courage in refusing invisibility and the challenge that this presents to the community. For some performers it radically changed their attitude to being visible with their HIV status in their daily lives (*Halprin with Kaplan*, 1995:120). This score works theatrically because of the performers' authenticity and because it confronts the witnesses directly with the content of the performance. For the same reasons it works for the performers as a significant step in their healing journey [...] ³³⁰ (POYNOR; WORTH, 2004, p. 131)

Dessa forma, para a artista, o uso de partituras não é somente um procedimento para romper com paradigmas e padrões de criação das artes canônicas e hegemônicas, de forma irônica e sarcástica, como faziam os artistas do Fluxus e do Dadaísmo e mesmo do *Judson Dance Theater*, mas uma forma inusitada de colaborar com o envolvimento de muitos participantes, profissionais e não profissionais que estavam, e estão, em busca de processos artísticos que envolvam cura e saúde psicofísica, através de rituais, do corpo, do movimento,

³²⁹ “[...] as partituras atuam como ponto de partida para estimular e canalizar a expressão do grupo em direção a uma intenção geral, mas sem determinar o resultado final. Elas ajudam a estruturar a performance, mas, mais importante, são amplamente utilizadas no workshop para permitir a exploração de cada tema através do movimento. [...] partitura fechada é aquela em que todas as ações são definidas e deixam muito pouco espaço para improvisação (Halprin com Kaplan 1995:23), enquanto que partitura aberta contém instruções que incentivam a exploração do movimento livre. [...] O livro de Halprin, *Dance as a Healing Art* [*Dança como uma Arte Curativa*] (2000), inclui extensos planos de aulas e partituras para o uso da dança com pessoas que enfrentam doenças com risco de vida; mas, muitos deles podem ser aplicados em outras situações” (tradução nossa).

³³⁰ “Em *Dancing with Life on the Line*, os participantes com HIV, doenças relacionadas à Aids e Aids se tornaram visíveis diante de mil testemunhas que afirmavam seu desejo de vida. É um momento fascinante, mesmo em vídeo (*Circle the Earth: Dançando com a Vida na Linha*, 1989) porque eles lutam por suas vidas e por sua coragem pessoal em recusar a invisibilidade e o desafio que isso representa para a comunidade. Para alguns artistas, isso mudou radicalmente sua atitude de serem visíveis com o status de HIV em suas vidas diárias (*Halprin with Kaplan* 1995:120). Essa partitura funciona teatralmente devido à autenticidade dos artistas e porque confronta as testemunhas diretamente com o conteúdo da performance. Pelas mesmas razões, isso funciona para os artistas como um passo significativo em sua jornada de cura [...]” (tradução nossa).

da performance e da dança. Ou seja, a utilização de partitura não só como um formalismo estético conceitual de rompimento com procedimentos tradicionais de criação, mas um método de trabalhar com comunidades e grupos grandes de pessoas, em busca do crescimento espiritual e pessoal.

A partitura cênica contemporânea é construída no decorrer do processo de criação, em forma de escritas, gráficos e/ou desenhos, elaborados por coreógrafos, diretores teatrais, artistas visuais – Jackson Pollock e Cy Twombly, nos anos 1950, usavam o corpo para suas *action-paintings*, em que era priorizado o corpo presentificando uma ação corporal, perante os materiais utilizados (COSTA FILHO, 2009) –, atuantes na linguagem da *Performance Art* e performers – performer pode ser um artista das artes visuais, do teatro, da dança, da música; ou seja, uma pessoa que apresenta o corpo performativamente, e não uma personagem (SCHULZ, 2010). E, a partir da prática e da análise da partitura, o performer se aventura a ir para o jogo performativo, tendo como referencial a partitura, porém sem ser refém das regras nela contidas, e sim num estado de descobertas no aqui e agora da performance.

Na partitura cênica contemporânea há um “guia/roteiro” que serve de base, porém os performers (cocriadores no processo de criação) se permitem entrar, sair, retornar ao início e/ou sair, sabotar e subverter as partituras, vivenciadas em “tempo real”; assim como grandes improvisadores jazzistas, como por exemplo os músicos Louis Armstrong (1901-1971, EUA), Scott Joplin (1868-1917, EUA), Dizzy Gillespie (1917-1993, EUA), Charlie Parker (1920-1955, EUA), Miles Davis (1926-1991, EUA) e Chet Baker (1929-1988, EUA); as cantoras Billie Holiday (1915-1929, EUA), Ella Fitzgerald (1917-1996, EUA) e Sarah Vaughn (1924-1990, EUA); e o cantor Bobby McFerrin (1950, EUA), entre outros, que têm uma partitura para executar, mas não como uma leitura fixa (TAYLOR, 2000).

Nesse estudo, dois artistas cênicos foram escolhidos pelo fato do autor deste estudo ter participado de aulas-experiências com eles, que tinham como foco partituras cênicas processuais: Ruth Zaporah (1936, EUA) e Yvonne Meier (1955, Suíça), que trabalham partituras com regras, mas não fixas, sendo abertas e flexíveis às experimentações e abordagens propostas pelos performers ao entrar em contato com elas, assim como nas músicas de Cage, “em que não há relação fixa entre as partes”³³¹.

³³¹ Essa declaração de Cage está contida em *An Autobiographical Statement*, uma declaração escrita – *work in progress*, segundo o músico – para a *Inamori Foundation* e apresentada em Kyoto, no Japão, na palestra comemorativa de premiação a Cage, ao receber o Prêmio Kyoto, em 1989. Disponível em: https://www.johncage.org/autobiographical_statement.html. Acesso em: 21 dez. 2019.

No século XVI, na Corte francesa, Thoinot Arbeau (1520-1595, França) difundiu sua proposta de notação musical, chamada “orchésographie” (1589) – palavra de origem grega (*orkhesis* + *graphein* + *ia*), que significa a arte de escrever a dança representando seus passos e movimentos. Nessas notações, Arbeau descrevia as posições dos pés e do corpo, vertical e horizontalmente, usando diagramas, que tratavam sobre as diversas danças da França nesse século (NUNES, 2014).

Já nos tratados de dança do século XVIII, que ajudavam as pessoas a aprender a dançar com graça e perfeição, as regras de execução eram fixas; o tratado de Cabreira, de 1760 – inserido no contexto da dança da Corte e nos balés das óperas de Portugal no século XVIII, seguindo o modelo francês –, foi o primeiro registro documental de que se tem conhecimento sobre dança publicado em Portugal no reinado de D. José I: ensina o modo de executar os diferentes passos do minueto, com suas regras. Cabreira detalha como se portar e como executar os movimentos (DÁCIO, 2014).

O tratado de Bonem, de 1767, também fala sobre minuetos, mas apresenta, além da descrição, imagens que demonstram como devem ser executados os movimentos, assim permitindo melhor compreensão das pessoas. Os dois tratados se completam com informações escritas e fontes visuais, enriquecendo o conteúdo dos minuetos. De acordo com Bonem, sua obra é útil não somente para a mocidade que quer aprender a dançar bem, como também para todas as pessoas honestas e polidas, pois ensina as regras do bem andar, saudar, e fazer as cortesias. E, no tratado de Cabreira, são usados desenhos coreográficos, e os movimentos são descritos demonstrando como deve ser executado no espaço (DÁCIO, 2014).

Entretanto, as partituras cênicas contemporâneas não têm o objetivo de educar e disciplinar o performer; o que interessa é a experiência e a vivência momentânea do jogo performativo, em que existe e é estimulada a democratização das relações entre os participantes. Isso porque não há um líder ou um solista, como nas partituras cênicas tradicionais, em que hierarquicamente há o solista e o corpo de baile ou o ator principal e o coro. Nessa perspectiva inter-relacional das escritas cênicas contemporâneas, as relações não são verticalizadas, mas horizontais, pois o importante é que todas as pessoas cheguem ao objetivo, que é presentificar e concretizar corporalmente essas escritas.

4.1.2 Partituras: conceitos e exemplos

O termo partitura remete à linguagem da Música e suas nomenclaturas, como por exemplo cifra, tablatura, notação numérica e outras, com suas normas particulares. Mas,

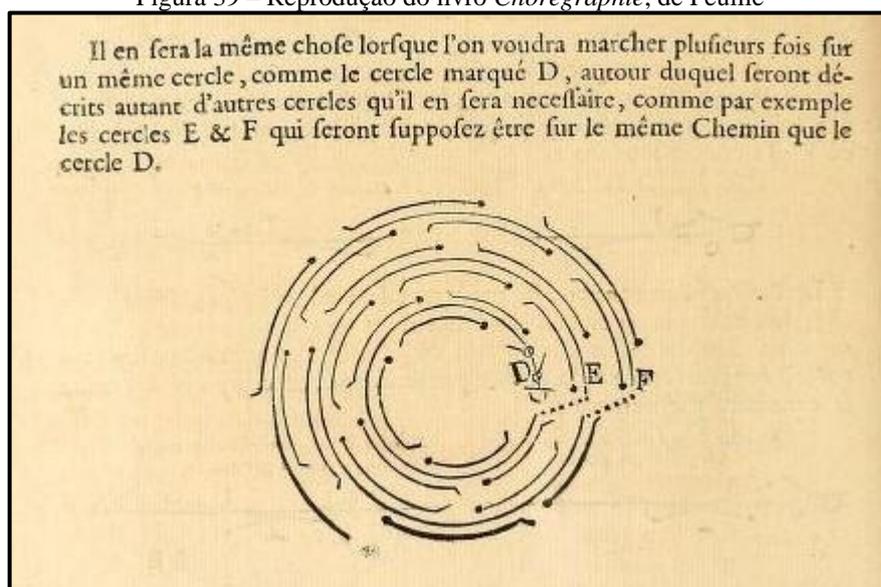
também no Teatro, a notação geralmente é citada como partitura: na investigação das artes cênicas teatrais, Patrice Pavis, em seu “Dicionário de Teatro” (1999), aponta as dificuldades de se estabelecer um sistema de códigos preciso, flexível e amplo para o teatro, ao se utilizar o termo “partitura”, ou seja, partitura cênica. Se a música tem um sistema bastante preciso para fazer a notação das partes instrumentais de um trecho, já no teatro é bem mais complicado ter à sua disposição igual metalinguagem que esteja hábil de realizar sincronicamente todas as artes cênicas, todos os códigos ou todos os sistemas significantes. Contudo, algumas vezes aparece alguém reivindicando uma linguagem de partitura cênica (MARIANO, 2013).

O vocábulo tem origem italiana (“*partire*”, ou “dividir”), fazendo alusão ao ordenamento das partes vocais e/ou instrumentais, das linhas para escrita das notas musicais, conhecidas como pentagramas. No Ocidente, nas linguagens da música e da dança, foi desenvolvida uma sistematização de forma mais detalhada e aprofundada, enquanto que no teatro há pouca (MARIANO, 2013).

Como foi visto, no século XVI, na Corte francesa, já há o registro de notações cênicas – a partitura da dança está para a dança assim como a partitura musical está para a música, e a palavra escrita está para o teatro. Na linguagem da dança, a partitura traduz os movimentos em quatro dimensões, com sinais colocados bidimensionalmente na folha de papel. Uma quinta “dimensão” seria a qualidade, a textura e o frasear do movimento, que também deve ser considerada uma parte integral da partitura (TRINDADE; VALLE, 2007).

Os registros de notações cênicas do século XVIII são, por exemplo:

- *Choregraphie*, de Raoul-Auger Feuillet (1659-1710, França), coreógrafo e teórico da dança francesa. Publicado pela primeira vez em 1700 (Figura 39), o livro detalha um sistema de notação de danças inventado na década de 1680, na corte de Luís XIV;
- *Arte de Dançar à Franceza* (1760); e *The Royal Portuguez*, de Mr. Isaac, aclamado mestre de dança em Londres que atuou no final do século XVII e início do XVIII. Esta coreografia foi dedicada ao aniversário da Rainha Anne (1665-1714) da Inglaterra, Escócia e Irlanda – e com melodia de Jacques Paisible, músico francês (ARANHA, 2010).

Figura 39 – Reprodução do livro *Choregraphie*, de Feuille

Fonte: *The Public Domain Review*³³²

O termo “coreografia”

tem um contexto histórico variado; ele é derivado da palavra coreia, uma dança grega dançada em círculos e acompanhada por canto. [...] Paracelsus usou o termo coreia para descrever os movimentos físicos rápidos dos viajantes medievais. Raoul Feuillet e Pierre Beauchamp usaram uma adaptação da palavra coreia para descrever a notação da dança. *Chorégraphie*, de Feuillet (1700), ajustou o termo para um método da notação da dança e estabeleceu-se o termo *chorégraphie* (coreografia) para a escrita ou notação das danças. Assim, uma pessoa que escrevesse para danças era um *choreographer* (coreógrafo), mas o criador das danças era conhecido como um “mestre da dança” (*Le maître um danser*) ou, em uns anos antes, um “mestre do ballet”. Rudolf Laban estendeu o uso da palavra *choreographie* com seu livro *Choreographie* (1926), em que detalhou não somente um formulário novo da notação da dança, mas também os princípios e a teoria de um sistema completo da dança que se transformou mais tarde na “análise do movimento de Laban” (TRINDADE; VALLE, 2007, p. 205).

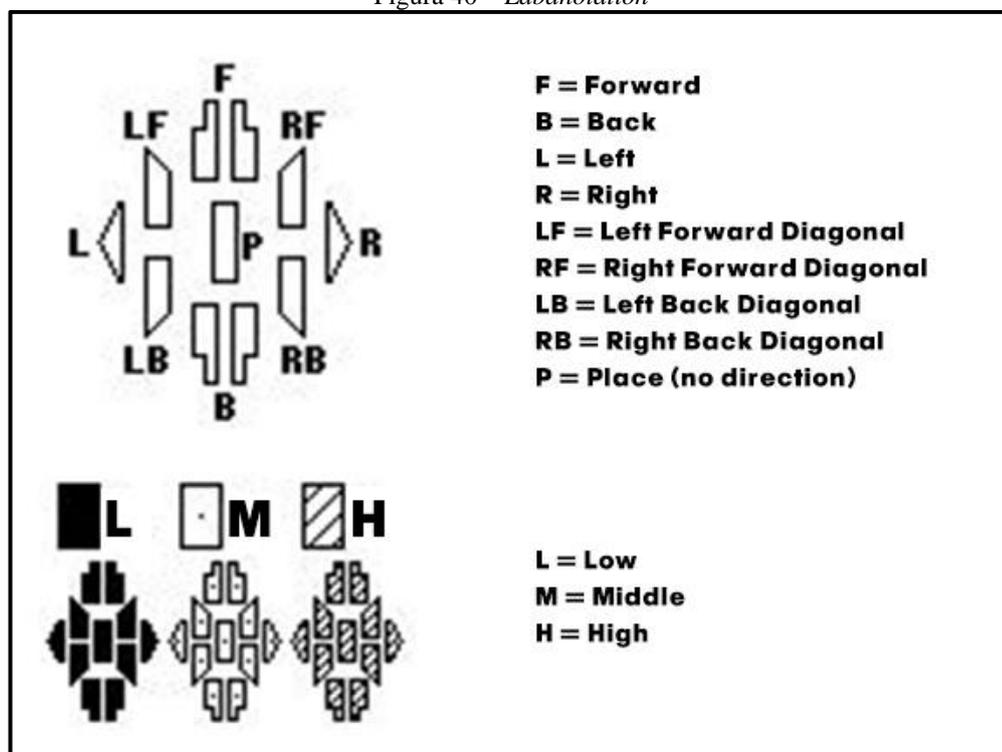
Quanto às notações de dança mais conhecidas no século XX, há, por exemplo:

- *Labanotation* (Figura 40), criada pelo artista e teórico húngaro Rudolf Laban (1879-1958), desenvolvida no início do século XX, muito utilizada na dança clássica, moderna, contemporânea e em outros gêneros de dança, como as danças populares. Laban foi um dos mais renomados teóricos da dança e o fundador da *Tanztheater* (dança-teatro), que sistematizou a *Labanotation*; essa escrita para a dança, muito mais do que um registro, ofereceu condições para que ele desenvolvesse seu sistema de análise do movimento, da gestualidade e trilhas inovadoras do processo de criação coreográfica (ALMEIDA, 2017);

³³² Disponível em: <https://publicdomainreview.org/collections/choregraphie-1701>. Acesso em: 19 dez. 2019.

- a Notação de Benesh³³³ (Figura 41), *Benesh Movement Notation (BMN)*, desenvolvida por Rudolf Benesh (1916-1975) no final da década de 1940, que faz uso de símbolos abstratos com base em representações figurativas do corpo humano, sendo muito utilizada pela *Royal Academy of Dance*, no Reino Unido;
- e a Notação de Sutton (Figura 42), sistema de escrita da dança inventada pela bailarina Valerie Sutton (1951, EUA), muito popular no mundo acadêmico dos Estados Unidos³³⁴.

Figura 40 – Labanotation



Fonte: *Integrity of Self Movement Arts*³³⁵

³³³ *Benesh Movement Notation (BMN)*, também conhecida como notação de Benesh ou coreologia, é um sistema de notação de dança usado para documentar a dança e outros tipos de movimento humano. É usado em coreografia e fisioterapia, e pela *Royal Academy of Dance* para ensinar balé. Disponível em: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Benesh_Movement_Notation. Acesso em: 22 dez. 2019.

³³⁴ “Valerie Sutton (1951) elaborou o *Sutton Movement Shorthand* em 1974, desenvolveu o *Dancewrite* (um sistema para representação de coreografias, aplicado ao balé e à dança em geral)” (BATISTA; TOURINHO; FREIRE, 2010, p. 2).

³³⁵ Disponível em: <https://is-movementarts.com/labnotation>. Acesso em: 19 dez. 2019.

Figura 41 – Notação de Benesh

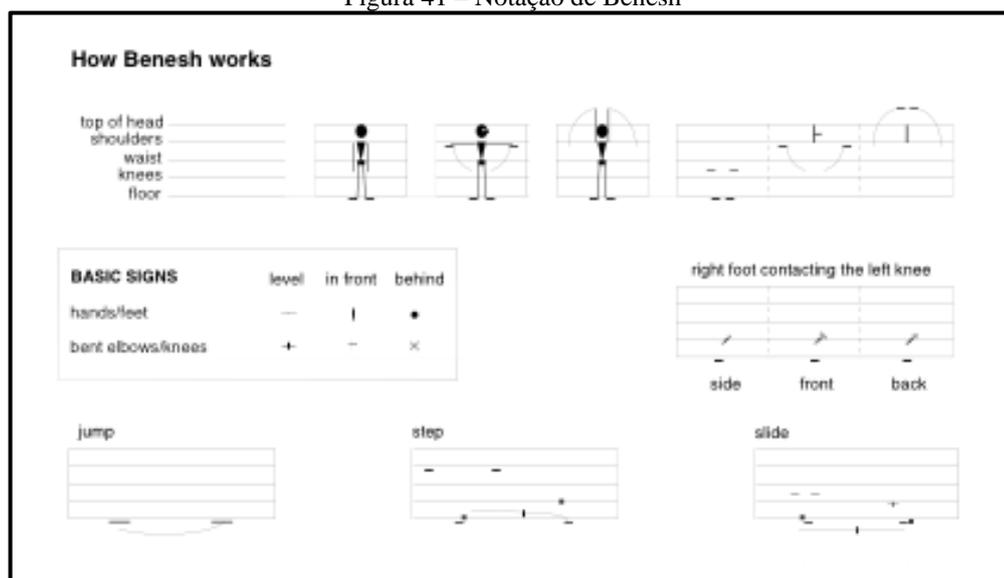
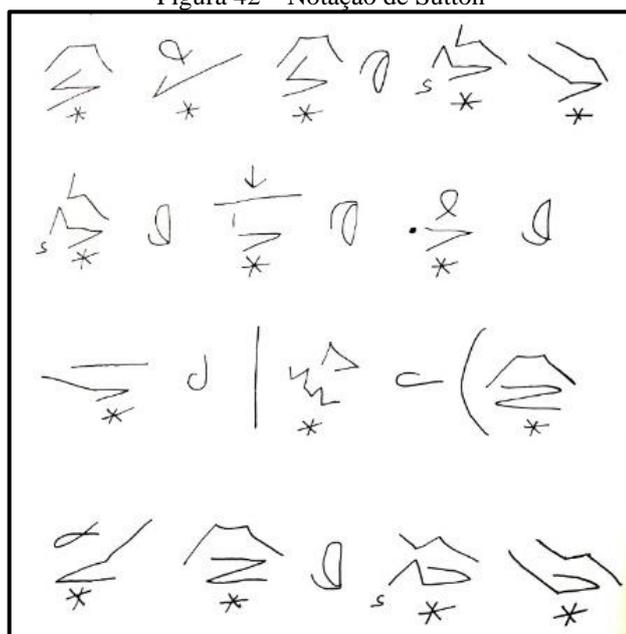
Site *Benesh in Action*³³⁶

Figura 42 – Notação de Sutton

Site k--b.org³³⁷

Quanto à notação de teatro, neste século, segundo Mariano (2013, p. 82-90),

[...] as principais fontes de registros que se aproximam da notação teatral usadas até então são cadernos de encenação, textos cênicos, sistemas significantes que formam uma encenação, ou qualquer outra metalinguagem que faz o relato da encenação [...] aprofunda-se a discussão do tema, incluindo-se aí a presença de outras disciplinas, como a semiótica e a semiologia [...] Mas, no que diz respeito ao desenvolvimento de uma notação para o teatro, nada se tem, a não ser registros escriturais ou

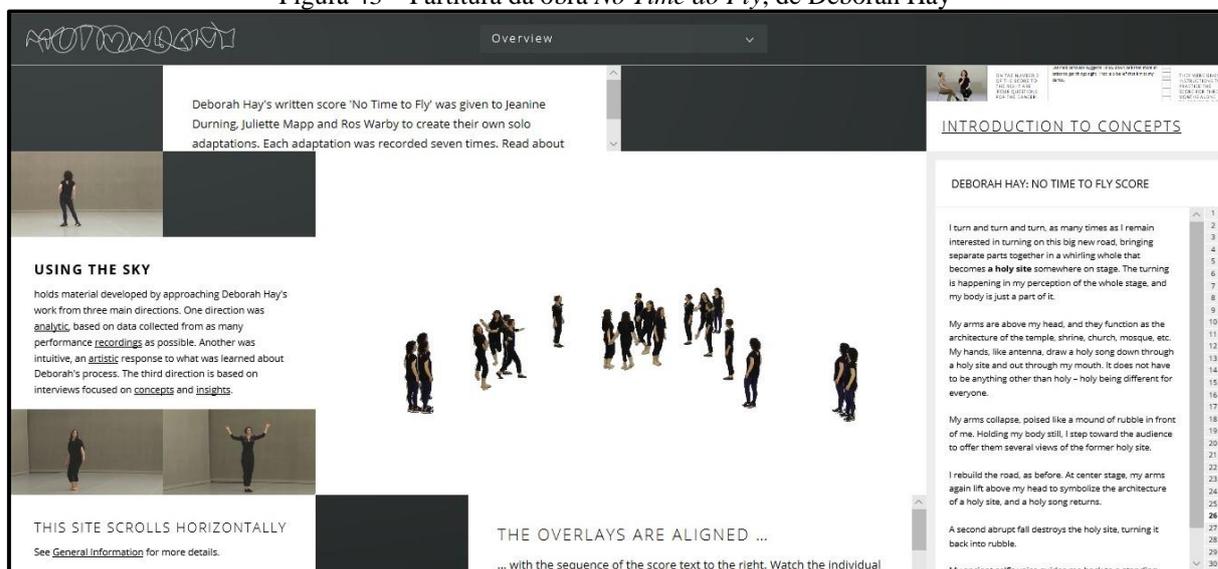
³³⁶ Disponível em: <https://beneshinaction.wordpress.com/what-is-benesh-movement-notation>. Acesso em: 19 dez. 2019.

³³⁷ Disponível em: <https://k--b.org/reviews/books/dance-writing-shorthand-modern-and-jazz-dance>. Acesso em: 19 dez. 2019.

iconográficos [...] Pesquisando-se, entre dramaturgos, diretores, encenadores, atores e companhias, veem-se apenas uns poucos ‘teóricos’ que de alguma forma pensam a questão da notação no teatro [...] Nesse cenário, as discussões a respeito do assunto somente evoluem com o pensamento e contribuições [...] dos três mais influentes teóricos do século XX: Constantin Stanislavski (1863-1938) [...], Bertolt Brecht (1898-1956) e Antonin Artaud (1896-1948) [...]

Já no século XXI, há experimentos de partituras sendo propostas virtualmente. Por exemplo, o site do *Motion Bank* da *Forsythe Company*, que oferece um amplo contexto de pesquisa na prática coreográfica, com principal foco na criação de partituras on-line digitais, em colaboração com coreógrafos convidados, traz a partitura da obra cênica *No Time to Fly* (Figura 43), de Deborah Hay e de outros artistas.

Figura 43 – Partitura da obra *No Time to Fly*, de Deborah Hay



Fonte: *MotionBank.org*³³⁸

Nesse texto propomos utilizar o termo “partitura” ou *score*, contudo não pautado no conceito provindo do universo musical e de suas regras particulares, mas com o objetivo de analisar e discutir registros de escritos, rascunhos, esboços, croquis, guias, roteiros, desenhos e/ou manual de instrução de artistas cênicos, como por exemplo as partituras cênicas das artistas Ruth Zaporah e Yvonne Meier: processuais, abertas para transformações, risco e experimentações, e inacabadas – mesmo quando, de encontro com o público, mostrem-se num estado de incompletude. Ou seja, “O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que revelam sempre incompleto. O objeto ‘acabado’ pertence, portanto, a um processo inacabado” (SALLES, 2011, p. 84).

³³⁸ Disponível em: <http://scores.motionbank.org/dh>. Acesso em: 22 dez. 2019.

4.1.3 Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais

As partituras cênicas dos séculos XVIII, como visto, eram escritas que serviam de guias e documentos para que coreógrafos e bailarinos tivessem registros de danças e coreografias de escrituras acabadas. Porém, o que propomos em se tratando de partituras cênicas performativas contemporâneas são escritas processuais, abertas e em estado de inacabamento, que sofrem transformações ao serem abordadas pelo performer e em contato com o público, como um organismo vivo e pulsante, pois

[...] são estruturas abertas que fornecem uma orientação para o movimento, mas, ao mesmo tempo, deixam muitas lacunas que deveriam ser preenchidas pelo performer. O score pode ser uma ideia registrada em palavras [...], no entanto, o score pode ser registrado de outras maneiras, ele também pode ser um desenho, um gráfico ou uma mistura de palavras e imagens, o que amplia ainda mais a possibilidade de obtermos, com o mesmo score, diferentes maneiras de executá-lo (ROSSINI, 2011, p. 51).

Dessa forma, *scores* (partituras) são como jogos coletivos, em que há regras, mas com aberturas ao acaso e às propostas dos performers, que as destrincham, reescrevem, revisitam e rearranjam. Vale observar que, durante toda a Imersão/Laboratório, houve discussões teóricas, embasadas nesse escrito sobre partituras cênicas performativas contemporâneas processuais, como também a prática, pela utilização de partituras construídas e oferecidas pelo mediador da Imersão/Laboratório; portanto, teoria e prática dialogaram durante todo o percurso do projeto.

4.1.4 Zaporah – *Action Theater: The improvisation of presence*

Cênica é uma palavra de origem grega – *skénikós*, relativo à cena, ao jogo e à presença. E corporalidade é uma qualidade de corpóreo, corporeidade. Duas palavras interconectadas, como se fossem uma, que nos remetem aos artistas quando vão para a cena/jogo cênico, em que a presença é de vital importância: uma presença de estado psicofísico (corpo-mente) do performer. E essa presença se configura com mais potência quando o performer investiga e desenvolve suas possibilidades corporais a fim de alcançar uma presença cênica plena no jogo, com isso proporcionado uma percepção maior de si mesmo, a consciência corporal, dessa forma indo de encontro ao Outro – uma pessoa, um objeto, uma planta, um animal etc. – e gerando potentes processos de produção de presença cênica corporal.

Essa presença cênica tem vários termos e sentidos nas linguagens artísticas performativas: transiluminação, em que o performer se utiliza de todos os seus poderes corporais e psíquicos; estado dilatado da corporalidade cênica; irradiação, uma energia que desprende do corpo do performer em todo o ambiente cênico.

Ruth Zaporah (1936, EUA) tem na sua investigação forte interesse na presença do performer no jogo da improvisação: *improvisation of presence*. É uma Artista-Mestra norte-americana criadora do *Action Theater*, um treinamento singular para a prática da improvisação, desenvolvido por ela nos anos 1970.

These 70s artists had connections with the Judson Dance Theater (artistic movement in New York, 1962-1964) and exchanged their fascination for improvisation, chance procedures and editing. Performative improvisations decentralized the views of the director/choreographer, thereby allowing collective creation, rather than the individuality of the performer being more important. The hierarchical barrier between performers and creators dissolved and the divisions between the languages of dance and theater were blurred, so dancers began to speak and actors became involved in physical theater.³³⁹ (MORROW, 2001)

Assim, a década de 1970 foi propícia para artistas que se utilizavam de procedimentos de improvisação e experimentações cênicas coletivas, nos Estados Unidos. A partir desta década até hoje, Ruth continua processando e refinando esse método interdisciplinar, que oferece ferramentas e procedimentos a performers para se tornarem criadores; em que são fundamentais a presença e o estado de consciência deles; e em que, enquanto improvisam, é preservada a experiência somática:

In the early 1960s, artist educators and body awareness teachers developed a line of somatic research that persists beyond the end of the 20th century. These practices had the body's natural principle or movement. This line of research is based on the somatic studies Alexander Technique and Ideokinesis. After this period, new somatic concepts emerged, such as Klein Technique, Skinner's Liberation Technique, BMC (Body-Mind Centering) and Authentic Movement. [...] Through the use of these somatic approaches, artists [...] were placed in opposition to modern and classical dance. They created works in which the interest was not individual, but a collective and anti-hierarchical presentation and creation. The minimalist vocabulary of movements was focused on the basic anatomical functions of the body, as they were not interested in the virtuosity of modern and classical dance, and in the expressionist narrative of modern dance and the linear narrative of classical classical. His interests were in a scenic corporation that investigated terrestrial energies, such as gravity, a skeletal and muscular structure. In addition, in this

³³⁹ “Esses artistas dos anos 1970 tinham conexões com o *Judson Dance Theater* (movimento artístico em Nova Iorque, 1962-1964) e trocaram entre si a fascinação por improvisação, procedimentos do acaso e edição. As improvisações performativas descentralizavam as visões do diretor/coreógrafo, com isso, permitindo a criação coletiva, em vez da individualidade do performer ser mais importante. A barreira hierárquica entre performers e criadores se dissolveu e as divisões entre as linguagens da dança e do teatro foram borradas, de forma que bailarinos começaram a falar e atores se envolveram em teatro físico” (tradução nossa).

period there was a break with gender differences, each movement could be made by a female or male artist.³⁴⁰ (GILBERT, 2014, p. 6-21)

Zaporah relaciona movimento e voz de maneira inusitada e oferece várias abordagens de improvisação em que os performers são estimulados à criação, através da escuta do corpo, do outro, do objeto e do ambiente ao redor, durante mais de duas ou três horas de encontro, com rigor, pois criar não é entrar num estado de “transe”, mas de escuta constante e de abertura do corpo, através de suas sensorialidades e seus sistemas.

Os procedimentos propostos por Zaporah, no seu *Action Theater*,

Deconstruct various elements of performance (space, movement, facial expression, voice, emotion, speech and relationships) by isolating them and challenging practitioners to increase their performance awareness and expand their expressive options. Students first learn the principles of form through movement, across a wide variety of frames. [...] students change from one score to another in order to find contracts between them, in form and content, in order to become physically, emotionally and imaginatively more flexible.³⁴¹ (MORROW, 2011)

Após essas explorações corporais, que são feitas em duetos e em pequenos grupos, os performers são estimulados a introduzir na improvisação sons vocais juntamente com movimento, até finalmente chegar ao que Zaporah chama de “narrativa física”: fala com base na sensorialidade corporal. Ou seja, a corporalidade do performer em sua plenitude, pois corporalidade/vocalização realizam narrativas.

A partitura é dada aos performers, “‘*performative grammar*’, with this, the clarity of emotions and sensations, experienced and experienced by them, are clearly communicated, as well as the use of grammars by writers contribute to clarify their ideas”³⁴² (MORROW, 2011).

³⁴⁰ “No começo dos anos 1960, artistas educadores e professores de consciência corporal desenvolveram uma linha de pesquisa somática que persistiu além do fim do século XX. Essas práticas tinham como princípio o movimento natural do corpo. Essa linha de pesquisa tem como referências os estudos somáticos *Alexander Technique* e *Ideokinesis*. Após esse período, novos conceitos somáticos surgiram como por exemplo, *Klein Technique*, *Skinner Releasing Technique*, *Body-Mind Centering (BMC)* e *Authentic Movement*. [...] Através do uso dessas abordagens somáticas, artistas [...] foram colocados em oposição à dança moderna e clássica. Eles criaram obras em que o que interessava não era o individual, mas a apresentação e criação coletiva e anti-hierárquica. O vocabulário minimalista de movimentos era focado nas funções anatômicas básicas do corpo, pois não estavam interessados na virtuosidade da dança moderna e clássica, e na narrativa expressionista da dança moderna e na narrativa linear do balé clássico. Seus interesses eram numa corporalidade cênica que investigava as energias terrestres, como por exemplo a gravidade, e a estrutura esquelética e muscular. Além disso, nesse período houve a ruptura com as diferenças de gêneros, pois cada movimento poderia ser feito por um performer do gênero feminino ou masculino” (tradução nossa).

³⁴¹ “Descontroem vários elementos da performance (espaço, movimento, expressão facial, voz, emoção, fala e relacionamentos), isolando-os e desafiando praticantes a aumentar sua consciência da performance e expandir suas opções expressivas. Os estudantes primeiro aprendem os princípios da forma através do movimento, a partir de uma vasta variedade de estruturas. [...] os estudantes mudam de uma partitura para outra com o objetivo de encontrar contrastes entre elas, na forma e no conteúdo, com o objetivo de tornarem-se fisicamente, emocionalmente e imaginativamente mais flexíveis” (tradução nossa).

³⁴² “‘gramática performativa’, com isso, a clareza das emoções e das sensações, vivenciadas e experimentadas por eles, são nitidamente comunicadas, assim como o uso de gramáticas por escritores contribuem para clarificar suas ideias” (tradução nossa).

Nas aulas com Zaporah, estar aberto, ter consciência do momento, estar presente no aqui e agora do jogo e ser espontâneo são ações estimuladas e fundamentais quando os participantes abordam partituras. Como ela mesma diz: “*When we act from an open mind, with various realms accessible, and express ourselves through body, voice or language, we’re spontaneous*”³⁴³ (ZAPORAH, 1995, p. 18). Ou seja, a presença e a espontaneidade, no ato de improvisar, são fundamentais para que o jogo performativo seja contemplado integralmente, de modo que mente/corpo/intuição/percepção/consciência estejam presentificados durante a performance e, assim como na meditação, a concentração e o foco sejam desenvolvidos. Por outro lado, ela observa,

Some students arrive expecting to learn techniques that will turn them into charismatic performers, lawyers, teachers or parents. Soon, they learn that techniques bear limited fruit. At some point, we must look inward for our education. We must notice what inhibits our freedom, be willing to give up all preconceptions, be truthful, and relax in order to act from lively emptiness.³⁴⁴

A estrutura de suas aulas investiga: forma/conteúdo; a voz do corpo; corpo/imaginação/memória; composição; a linguagem do corpo; a cena; consciência; pessoas e objetos; e o desenvolvimento de partituras, explorados por meio de procedimentos de improvisação em que

The length of time students improvise on an exercise or score is variable. Usually, newer students have a shorter capacity to stay with an investigation. Their interest wanes due to the lack of skills. More experienced improvisers may stay with one exploration for hours.³⁴⁵ (ZAPORAH, 1995, p. xxii)

As partituras oferecidas por Zaporah são, a princípio, muito simples. Mas, em geral, performers que improvisam há anos as digerem com mais “facilidade”. Num primeiro contato, parecem fáceis de serem abordadas; porém, ao praticá-las, o performer compreende que é necessário bastante entrega, foco e concentração, e acima de tudo muita prática para absorvê-las e realizá-las com plenitude.

No Brasil, ainda não há livros da artista traduzidos para o português, de modo que daremos alguns exemplos de partituras performativas de Zaporah contidas no seu livro *Action*

³⁴³ “Quando agimos a partir de uma mente aberta, com vários domínios acessíveis e nos expressamos através do corpo, voz ou linguagem, somos espontâneos” (tradução nossa).

³⁴⁴ “Alguns estudantes chegam esperando aprender técnicas que os transformarão em artistas carismáticos, advogados, professores ou pais. Logo, eles aprendem que as técnicas produzem frutos limitados. Em algum momento precisamos olhar para dentro de nossa educação. Devemos observar o que inibe nossa liberdade, estar disposto a desistir de todos os preconceitos, ser sincero e relaxar para agir a partir de um esvaziamento vivo” (ZAPORAH, 1995, p. xxii, tradução nossa).

³⁴⁵ “A duração de tempo em que os estudantes improvisam sobre um exercício ou score varia. Normalmente, iniciantes têm pouca capacidade de permanecer com uma investigação. Seu interesse se perde pela falta de habilidades [...] Performers mais experientes, ao contrário, permanecem em uma exploração por horas” (tradução nossa).

Theater: The improvisation of presence (1995). A obra apresenta ao leitor 20 dias de treinamento, cada dia dos encontros contendo exercícios e partituras cênicas performativas, como, por exemplo:

- *Performance Score: Autobiographies* (Partitura Performativa: Autobiografias).

Conforme a descrição da artista:

Four people sit facing the rest of the group. Take turns speaking autobiographically about your “real” life. Be factual. Tell us where you grew up, what your Family was like, your schooling etc. Only one of you speaks at a time and continues until interrupted [...] have the interruptions be erratic, so that the monologues vary in length. In other words, you might interrupt each other very quickly, or you might allow, from time to time, someone to speak a bit longer. As you describe the events or conditions of your life, play with the form of your monologues, change the sounds of your words.³⁴⁶ (ZAPORAH, 1995, p. 10);

- *Performance Score: People and props* (Partitura Performativa: Pessoas e Objetos).

Neste exercício, explica Zaporah, “*Props may be used as metaphors for internal states. [...] the subtleties of handling an object can speak beyond language, beyond sound and beyond free movement*”³⁴⁷ (1995, p. 260). Exemplo de partitura proposta pela artista utilizando um objeto:

Three people plus three props equals six elements. The combinations of the six create a unity of motion, image and energy. Unity always exists. [...] In these props exercises, ordinary objects are perceived as empty form. [...] To believe an object has only one meaning, is to believe from habit. [...] As each improvisation proceeds, objects are named and renamed, acquiring new functions³⁴⁸ (ZAPORAH, 1995, p. 261).

Portanto, nesses dois exemplos de partituras, Zaporah enfatiza e aborda movimento, som/movimento, objeto/movimento e narrativas através da corporalidade dos performers, assim possibilitando rupturas de padrões corporais e performativos, porque os insere em um ambiente de risco e experimentação. Além disso, propõe relações não hierárquicas, sendo os performers cocriadores das partituras e não somente executantes, como ocorre com bailarinos e atores em coreografias e peças teatrais baseadas em princípios tradicionais. O jogo

³⁴⁶ “Quatro pessoas sentadas, de frente para o resto do grupo. Falem autobiograficamente sobre suas vidas ‘reais’. Sejam factuais. Contem-nos onde você cresceu, como era sua família, sua escola etc. Somente uma pessoa conta, até ser interrompida [...] mas que essa interrupção seja errática, dessa forma a duração dos monólogos irá variar. Ou seja, vocês devem interromper muito rápido ou permitir que um ou outro tome mais tempo na narrativa. Na descrição de eventos da sua vida, jogue com a forma de seus monólogos, com mudanças de sons e palavras” (tradução nossa).

³⁴⁷ “Objetos podem ser usados como metáforas para estados internos. (...) As sutilezas de manusear um objeto podem falar além da linguagem, além do som e além do movimento livre” (tradução nossa).

³⁴⁸ Três pessoas mais três objetos são seis elementos. As combinações dos seis criam uma unidade de movimento, imagem e energia. A unidade sempre existe. [...] Nestes exercícios de adereços, objetos comuns são percebidos como formas vazias. [...] Acreditar que um objeto tem apenas um significado é acreditar por hábito. [...] À medida que cada improvisação prossegue, os objetos são nomeados e renomeados, adquirindo novas funções” (tradução nossa).

performativo é aberto ao acaso e às abordagens dos performers, sendo dessa forma as partituras imbuídas de um estado processual e vivo.

Vale enfatizar que o *Action Theater* é uma prática artística que pode ser útil para pessoas envolvidas ou não em processos cênicos de criação, como dança, teatro, performance, circo, ópera ou qualquer prática artística, dado que estimula a pessoa e o artista para novas maneiras de fazer, de criar e de ser/estar no mundo.

4.1.5 Meier: *Scores*

A artista suíça Yvonne Meier dá aulas de dança para crianças em escolas públicas na cidade de Nova Iorque – nos últimos 32 anos, Meier tem ensinado nos Estados Unidos e na Europa, nas internacionalmente renomadas companhias Rosas, de Anne Teresa De Keersmaecker, e Damaged Goods, de Meg Stuart, entre outras –, como também ministra aulas e workshops na *Movement Research*, onde investiga sua própria técnica de improvisação: “Scores”. Em entrevista ao autor, via e-mail, Meier (2019) relata:

I’ve taught at MR since 1982. I started my teaching at MR with Skinner Releasing. Soon I began mixing into my classes some of my own improvisational discoveries. At some point I taught a pure Scores Technique workshop ending in a performance at Judson Church. After years of exploration, I have found that the introduction of my “Score” technique is by letting it grow out of a releasing warm up. I’ve also taught Authentic Movement and Composition at MR.³⁴⁹

Meier, no site da *Movement Research*, explica que, em sua técnica de *Scores*, ela faz uso de “*Somatics [...] that give the performer room for expansion and the power to explore improv scores*”³⁵⁰. Vale acrescentar que, quando Meier fala na utilização de Estudos Somáticos, está implícito que o corpo é abordado como uno: corpo/mente/espírito integrados, e não dicotômicos, como foi apontado na tradição cartesiana eurocêntrica, na qual o corpo é uma entidade, e a mente, uma outra. Com isso, seu público-alvo em geral é composto de artistas cênicos que não estão satisfeitos com técnicas tradicionais e cartesianas de abordagem do corpo, e de pessoas fora do ambiente artístico interessadas em processos criativos.

³⁴⁹ “Eu venho ensinando na *MR* desde 1982. Comecei ministrando aulas na *MR* com *Skinner Releasing*. Logo comecei a misturar em minhas aulas algumas de minhas próprias descobertas de improviso. Em algum momento, ensinei um workshop só de técnica de partitura, terminando em uma apresentação na *Judson Church*. Após anos de exploração, descobri que após um aquecimento usando Estudos Somáticos, a introdução da minha técnica ‘*Score*’ permite que ela cresça. Também ensinei composição e Movimento Autêntico na *MR*” (tradução nossa).

³⁵⁰ “Estudos Somáticos [...] que dão ao performer espaço para expansão e poder de explorar partituras de improvisação” (tradução nossa). Disponível em: <https://movementresearch.org/people/yvonne-meier>. Acesso em: 23 dez. 2019.

Sobre o desenvolvimento das investigações sobre *Scores*, Meier (2019), em entrevista ao autor, diz:

I've been developing scores since 1989. I've developed [...] at first for my own rehearsal practice. The technique is an out come of my Practice of Releasing [...]. [...] From Releasing I took the elements of being able to work out of an empty body and filling the body with images that were delivered in very practices words. [...] "Scores" because we are dealing with words that then become images which would flood the body; the possibilities are almost infinite. There are verbs like crashing etc. we can add. Adjectives like for example funny or sad etc. By putting words together I like to put the dancers in predicaments an odd situation like: desolation takes over as you find yourself trapped in a mouse trap, use words if possible. If I use scores in a performance I like to let the audience know the rules [...]³⁵¹

Assim, *Scores* habilita os performers a lidar com situações cênicas improvisadas e com tarefas. Com isso, o gestual do cotidiano entra na linguagem da dança. A improvisação possibilita uma abertura, mas a tarefa pode "restringir". As Tarefas são um tipo de improvisação ou, também, procedimentos para improvisar; isto é, são conceitos, pois propõem refletir sobre questões do corpo, da performance e da arte (ROSSINI, 2011).

Vale acrescentar ainda que, na pesquisa performativa sobre Partituras, Yvonne mistura improvisação estruturada, coreografia e movimentos codificados, em que o importante é o processo, e não um objetivo específico. E nessa filosofia de não se interessar pelo produto acabado, ela coloca a performance e os performers em risco constante e no terreno do desconhecido: "*Sometimes the dancers know what the 'Scores' will be, but mostly, and what seems to work best, I keep the scores a secret*"³⁵² (MEIER, 2019).

Em suas aulas, ela começa abordando procedimentos que provêm dos métodos somáticos Movimento Autêntico e *Skinner Releasing Technique*, que envolvem os sentidos/corpo/imagens/sensação/visualização, com isso preparando o corpo para se mover no espaço de forma mais sensorial, plena e clara.

Aos participantes é solicitado que se deem no chão, numa posição confortável (a favor da força da gravidade, com isso músculos e esqueletos relaxados), e fechem seus olhos para a imersão nos sentidos, no corpo, em imagens, sensações e visualizações propostas pela

³⁵¹ "Desenvolvo Partituras desde 1989. Desenvolvi [...] a princípio para minha própria prática de ensaio. A abordagem é um resultado da minha Prática de *Releasing* [...]. [...] Do *Releasing*, peguei os elementos de poder trabalhar com um corpo vazio e encher o corpo com imagens entregues em palavras muito práticas. [...] 'Partituras' porque estamos lidando com palavras que depois se tornam imagens que inundariam o corpo; as possibilidades são quase infinitas. Existem verbos como colidir etc., que podemos adicionar. Adjetivos como, por exemplo, engraçados ou tristes etc. Ao juntar as palavras, gosto de colocar os performers em situações difíceis, como uma situação estranha, por exemplo: a desolação assume o controle quando você se encontra preso em uma ratoeira, use palavras, se possível. Se eu uso partituras em uma performance, gosto de informar à plateia as regras [...]" (tradução nossa).

³⁵² "Algumas vezes os dançarinos sabem quais serão as 'partituras', mas principalmente, e o que parece funcionar melhor, eu mantenho as partituras em segredo" (tradução nossa).

mediação da artista. O corpo, por meio de imagens propostas pela artista, aos poucos vai dialogando com essas imagens poéticas, como por exemplo: deixar o corpo se inundar com areia e um vento suave irá mover essa areia; ou seja, os movimentos do corpo tornam-se a qualidade, a textura e a temperatura da areia e do vento. Mas não se trata de imitar ou representar as qualidades desses dois elementos da natureza, e sim vivenciar e permitir que o corpo seja afetado pelo uso dessas imagens.

Após essa etapa, os praticantes improvisam, alimentados pela energia e sensação do que foi vivenciado no princípio da prática. Assim como Zaporah, Meier faz uso de objetos do cotidiano, mas também utiliza música:

When I use props the exploration of the prop leads to movement. Some of that repeats itself. A lot of the time I use music, where the music inspires the improvisation. Often in making a piece with a music part I use authentic movement. Some time the composition at hand leads even to set movement.³⁵³ (MEIER, 2019)

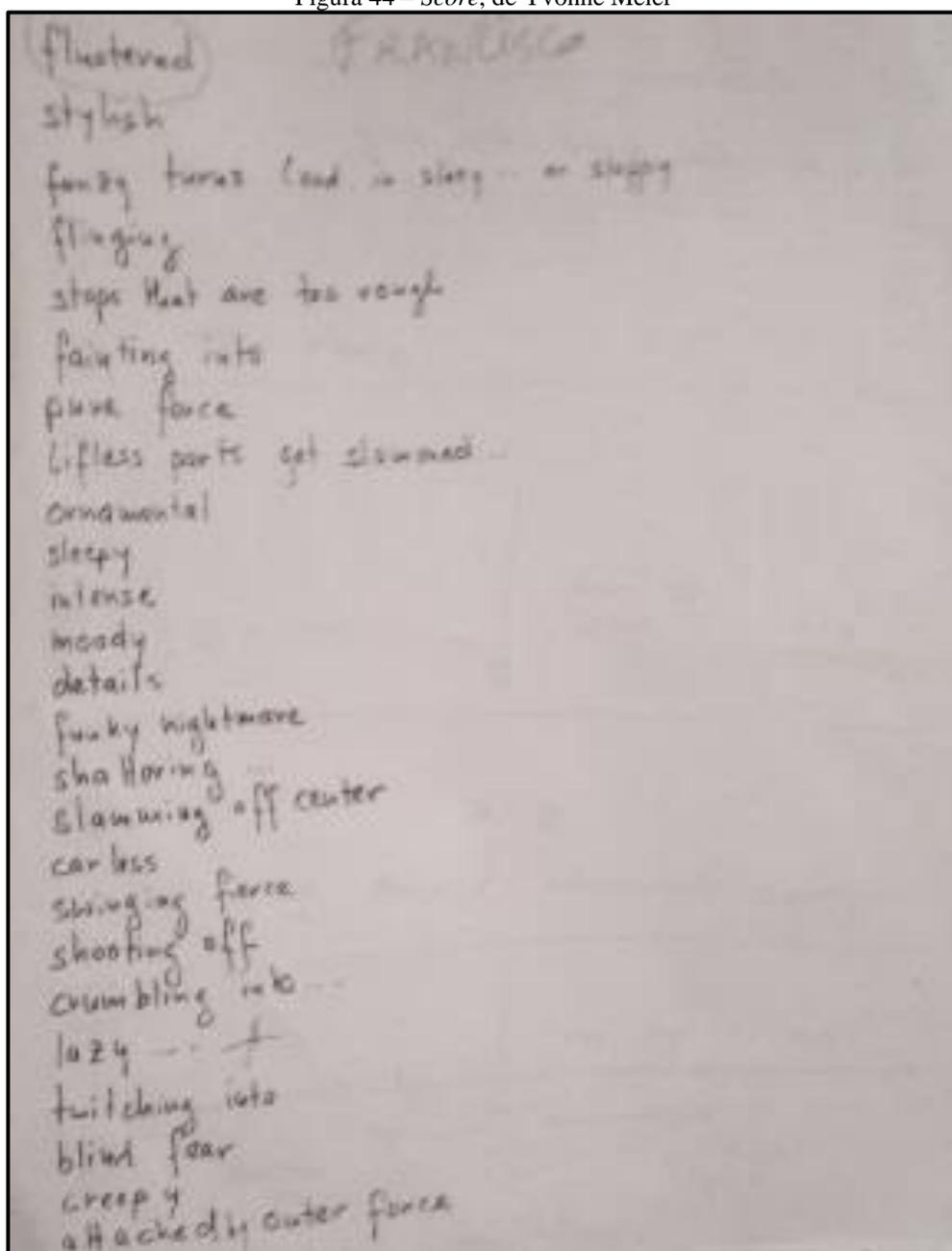
A utilização de música, nesse procedimento da artista, é de forma inusitada, nunca previsível, dessa forma causando uma ruptura com o que está acontecendo no jogo performativo e quebrando com as expectativas do performer, como também do espectador.

Após esse processo de aquecer o corpo, lidando com imagens internas e explorando as nuances da presença delas no corpo, a aula finaliza com partituras escritas e desenhadas dadas aos praticantes – “*Most ‘Scores’ come in words. In my rehearsal we warm up with Releasing and Authentic Movement followed by my input of a verity of new scores*”³⁵⁴ (MEIER, 2019) – com palavras, como, por exemplo (Figura 44 e Figura 45):

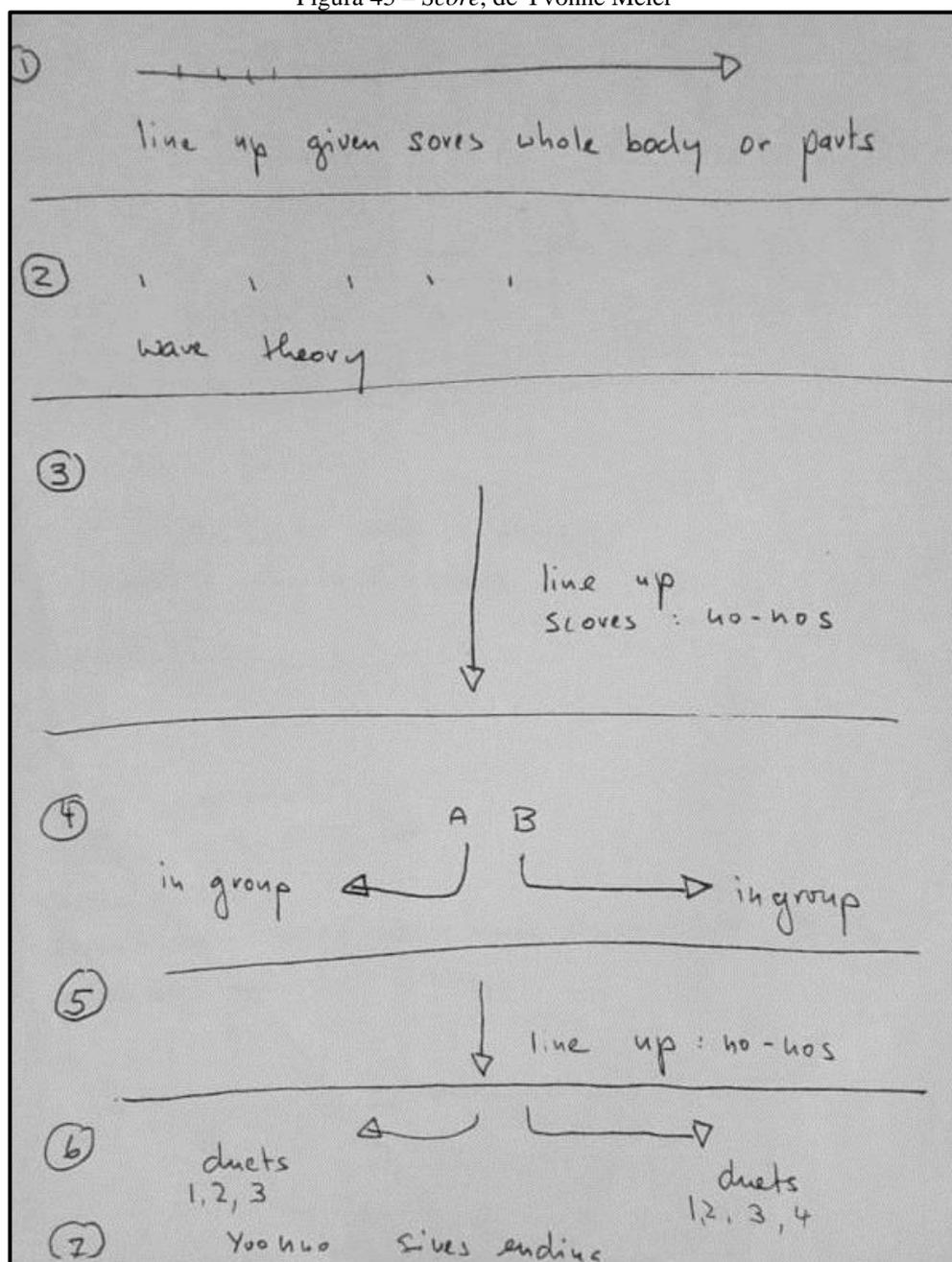
³⁵³ “Quando uso objetos, a exploração deles leva ao movimento. Parte disso se repete. Na maioria das vezes eu uso música, quando a música inspira a improvisação. Muitas vezes, ao fazer uma peça com uma parte da música, uso Movimentos Autênticos. Às vezes a composição em mãos leva até a fixar o movimento” (tradução nossa).

³⁵⁴ “A maioria das ‘Partituras’ vêm em palavras. Nos meus ensaios nós aquecemos com *Authentic Movement* e *Releasing*, seguidos pela contribuição de uma variedade de novas partituras, dadas por mim” (tradução nossa).

Figura 44 – Score, de Yvonne Meier



Fonte: Acervo do autor

Figura 45 – *Score*, de Yvonne Meier

Fonte: Acervo do autor

No segundo exemplo de partitura, ilustrado na Figura 45, escrito e desenhado, participantes improvisavam em grupos (A e B) e duetos, tendo como referências as palavras dadas no *score* anterior. Além das palavras que servem de estímulo para procedimentos de improvisação, há instruções de mudanças de direção do corpo no espaço cênico, que os performers podem seguir ou não. E, como foi mencionado, na técnica *Score*, Meier tem interesse não só pelo movimento improvisado, mas também pelo coreografado.

A proposta desse tipo de partituras, segundo Meier, é que se vivenciem estados energéticos, corporais, comportamentais, sensoriais e emocionais, mas não de forma literal,

dada pelos sentidos das palavras e das frases contidas no *score* (por exemplo: detalhes, mal-humorado, intenso, ornamental, descuidado, medo cego, força pura), e sim em busca de uma abordagem pessoal, assim como são vivenciadas imagens e sensações nos métodos *Skinner* e Movimento Autêntico: o performer se apropria das palavras e das frases, que possuem sangue e vida, devendo portanto ser abordadas como tal. Contudo, deve fazê-lo de forma que todos os sentidos estejam presentes e sem utilizar de padrões de movimentos provindos do léxico de passos da dança moderna ou clássica; enquanto que os objetos se transformam em prolongamento do corpo. Com isso, a improvisação performativa é única.

Assim, essa combinação de elementos composicionais fixos e aleatórios e do acaso – alimentado pelo frescor do aqui e agora do jogo performativo – faz com que as partituras performativas da artista, quando levadas ao jogo cênico, ofereçam ao público performances cheias de surpresas, inventividades, nonsense, ludicidades, estranhezas e desafio, pois o espectador não presencia uma narrativa linear e convencional, mas um campo performativo incomum e muitas vezes extravagante e bizarro. Com isso, há uma alta dose de risco, envolvendo processo, frescor e uma cênica corporal não polida. Ou seja, Yvonne propõe à audiência uma experiência cênica propositalmente crua, única, precária e visceral.

Dessa forma, essas duas artistas, assim como fizeram os artistas do movimento *Judson Dance Theater*, e continuam fazendo os artistas da *Movement Research*, rompem com a expectativa e a lógica do mercado das artes, da indústria do entretenimento e do capitalismo, que espera do artista um produto estético vendável, fácil de digerir e com narrativas previsíveis. Contudo, artistas como Zaporah e Meier, como foi dito ao longo deste capítulo, com suas propostas inventivas, provocam rupturas com a ideia de narrativas lineares, corpo performativo comportado, previsível, engessado, cristalizado, canonizado e hegemônico.

Portanto, essas duas abordagens, *Action Theater* e *Score*, seriam um grito de liberdade e potência de existência-artista contra os tentáculos sedutores da mentalidade neoliberal e do capitalismo financeiro, que na atualidade assola, de forma racional, veloz e cínica, as vidas das pessoas e o próprio mundo das artes?

4.2 IMERSÕES/LABORATÓRIO: PARTITURAS CÊNICAS PERFORMATIVAS CONTEMPORÂNEAS PROCESSUAIS/PROCESSO DE CRIAÇÃO, COM CINCO JOVENS ARTISTAS DO AMAZONAS

A partir das leituras de livros, escritos teóricos sobre partituras e anotações e reminiscências dos estudos do autor desta pesquisa durante o percurso de construção do

mestrado no PPGLA, houve a proposta de realização do projeto Imersão/Laboratório: Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais, com aulas-experiências mediadas por ele, tendo como objetivos específicos a troca de conhecimentos do mediador com artistas locais e uma mostra dos processos criativos desenvolvidos durante a imersão.

A Imersão/Laboratório teve como base os Estudos Somáticos e práticas corporais investigados na *Movement Research*. Certamente que essas informações compartilhadas com os jovens participantes são uma síntese das pesquisas, investigações, reverberações, corporificação e reminiscências dessas vivências na Organização, e em processo de reconstrução, reflexão, releitura e amadurecimento, após 1998. Porém, são um resumo e a voz do autor a partir dessa intensa e rica experiência na *Movement Research*.

Foram escolhidos para a realização da Imersão quatro lugares com características diferentes, dessa forma, buscando dialogar com os modos de operação da *Movement Research*, no período em que o autor deste projeto esteve presente na Organização, e no fomento de suas atividades: alternativas da ocupação de lugares para suas ações, atividades e performances, visto que, após 40 anos sem um lugar fixo, em 2018 o espaço *122 Community Center (122CC)*, no *East Village*, tornou-se a sede da *Movement Research*:

In 2018, after nearly 40 years as an itinerant organization, Movement Research moved into its first long-term home at 122 Community Center (122CC) in New York City's East Village. The 122CC facilities include two dance studios and an on-site office, which offer Movement Research the stability to build on its history as an incubator for revolutionary dance. As we embrace our new home's potential, we are developing strategies to sharpen our structures for support and responsiveness-and to better meet the overwhelming demand for our programs. Your support ensures that Movement Research's vital work will flourish in our new home.³⁵⁵

Antes, as aulas-experiências e atividades da *Movement Research* ocorriam em diversos lugares, como *Context Studio*, *Danspace/Saint Mark's Church*, *Eden's Expressway* e *Judson Church*, pois a Organização não tinha, no período de 1978 a 2018, sede própria. Dessa forma, nesse percurso itinerante, como os artistas da Organização e os participantes das aulas-experiências tinham uma relação do corpo com ambientes tão diferentes? Como o corpo performer e os processos cênicos, em ambientes tão díspares, se modificam?

³⁵⁵ “Em 2018, após quase 40 anos como organização itinerante, a *Movement Research* mudou-se para sua primeira casa de longo prazo no *122 Community Center (122CC)* no *East Village*, na cidade de Nova Iorque. As instalações da *122CC* incluem dois estúdios de dança e um escritório no local, que oferece à *Movement Research* a estabilidade de construir sua história como uma incubadora de dança revolucionária. Ao abraçarmos o potencial da nossa nova casa, estamos desenvolvendo estratégias para aprimorar nossas estruturas de apoio e capacidade de resposta – e para atender melhor à demanda enorme de nossos programas” (tradução nossa). Disponível em: <https://movementresearch.org/support>. Acesso em: 27 dez. 2019.

Quando as aulas-experiências da Imersão/Laboratório ocorreram na Sala Arnaldo Peduto – sala de aula adaptada para ser um espaço de criação, na UEA – foi diferente, certamente, de quando foram feitas no Salão Nobre do Atlético Rio Negro Clube, pois a mudança fez com que os corpos e tudo o que envolveu assimilação e construção de conhecimento se modificassem, pela fato da arquitetura do salão carregar uma história de mais de 106 anos – fundado em 13 de novembro de 1913 como “Athletic Rio Negro Club”, mais tarde rebatizado usando a grafia atual, o clube foi batizado em homenagem ao Rio Negro, um dos mais importantes do país³⁵⁶ –, de forma que o corpo se impacta e se impregna desse ambiente.

E, na mesma vibração, o corpo sente a diferença de se estar num ambiente como o Ginásio de Esporte desse clube, palco de diversos eventos esportivos, assim impregnado de energias; como também, outras sensações o corpo experimenta ao ir para uma praça pertencente ao Centro Histórico de Manaus, como a Praça da Saudade, pois esta não é somente um espaço físico, mas protagonista e geradora de subjetividade e memória (NASCIMENTO, 2014). Assim, nesse ambiente urbano, o corpo é impactado pelos sons, pelas cores e pelos transeuntes.

Dessa forma, ao se propor aos participantes uma itinerância de lugares da cidade, o objetivo era colocá-los em um estado constante de readaptações de seus corpos, com isso ocorrendo interessantes articulações entre corpo/ambiente fechado; e corpo/ambiente aberto (cidade), isto é, a

[...] relação entre corpo e cidade enquanto um fenômeno coletivo de compartilhamento de espaços por meio de constantes ajustes e acordos. [...] movimento gerado das implicações entre corpo e cidade produzem espaços dentre fluxos e contrafluxos. Fluxos como um resultado direto ou indireto das ações que atravessam ou se instalam no ambiente urbano. Um ambiente que a todo instante se move da/na implicação entre corpo e cidade (BASTOS, 2017, p. 95).

Além do objetivo de inserir os corpos em diferentes contextos, a ideia era que os participantes saíssem de uma aula contemplativa e vivenciassem uma experiência de produção de saberes e conhecimentos como num laboratório artístico investigativo e experimental.

A seguir, é apresentada uma panorâmica das explorações e investigações realizadas na Imersão/Laboratório, com os cinco jovens artistas manauaras: Ana Camargo, Ana Carolina Souza, Jady Castro, Laura Melo e Marcos Telles.

³⁵⁶ Disponível em: <http://fafamazonas.com.br/site/clubes/atletico-rio-negro-club>. Acesso em: 02 jan. 2020.

4.2.1 Explorações práticas nas aulas-experiências em Manaus: releituras

As aulas-experiências em Manaus foram estruturadas em três diferentes momentos. No Momento I, as atividades consistiram em diálogos sobre o material abordado no dia, compartilhando conceitos, e a apreciação de vídeos e/ou leitura de material bibliográfico. Eventualmente, via aplicativo de mensagens instantâneas, foram enviados vídeos e/ou textos para serem analisados e discutidos no encontro seguinte, como também partituras performativas para serem praticadas em casa. Em seguida a essa discussão, ocorria o aquecimento, com a síntese de princípios e fundamentos embasados em *Ideokinesis*, *Klein Technique*, *Body-Mind Centering*, *Skinner Releasing Technique* ou *Yoga*. Assim, essa partilha conceitual dialógica atravessava a prática.

Em relação aos momentos da Imersão/Laboratório, Ana Camargo (2020) diz:

Durante os encontros foi possível uma troca de conhecimento e de opiniões imensuráveis, pois a cada encontro era proposta uma discussão nova a partir de leituras de grandes referências, tanto da arte, dança e performance. A partir do conhecimento teórico fazíamos as experimentações práticas [...] absorver no corpo. Posso dizer que meu corpo nunca será o mesmo, e nem meu pensamento como artista, pois todas as questões abordadas me levaram a ficar cada vez mais instigada sobre a posição do artista e seu papel político na sociedade.

Outro dado a ser mencionado foi a importância dada aos estudos e análises de obras de artistas que, de certa forma, modificaram o pensamento sobre as artes cênicas e visuais contemporâneas, como enfatiza Ana Camargo:

O contato que foi proporcionado com os estudos de artistas revolucionários como Anna Halprin, Trisha Brown, Allan Kaprow, Yvonne Rainer, Steve Paxton e Maguy Marin, entre outros, além das discussões sobre as [...] filosofias do neoliberalismo e capitalismo e como eles influenciam nas produções artísticas, na vida do artista. A experiência de estar na Imersão me permitiu crescer tanto como pessoa, pesquisadora e artista, acredito que mudou completamente a forma de pensar um processo artístico e me ajudou a me encontrar como bailarina/artista.

No Momento II, dedicado aos Processos Criativos, foram oferecidas partituras cênicas aos performers, embasadas nas investigações de *Action Theater*, de Ruth Zaporah, e *Score*, de Yvonne Meier, e nas do autor desse estudo.

Segundo Laura Melo (2020), sobre as investigações do método de Partituras Cênicas,

O processo de imersão nas partituras foi primordial para que eu conhecesse uma forma de arte diferente das técnicas apresentadas a mim, e pude começar a ter senso crítico analítico, e por vezes político, do que me era proposto e do que eu queria propor. Acessei codificações que não sabia que tinha, e a partir daí busquei desconstruir e experimentar sair desses sistemas de codificações e perceber que meu corpo propunha em improvisações. Além de experimentar essas partituras usando sons, a voz, meu corpo e a reverberação dos acontecimentos dos locais onde as partituras foram feitas; e que esses acontecimentos do cotidiano, que antes passavam despercebidos por mim, podem ser performance e fazer parte da mesma.

Por fim, no Momento III, era feita a apresentação do material pesquisado no Momento II, entre os participantes do projeto, com a discussão e reflexão sobre o material visto. Nesta fase, é importante dizer que essas apresentações nunca eram tratadas como exercícios coreográficos, cênicos ou de criação, mas, como performar o material investigado, sem o critério de certo ou errado.

Assim, aos participantes era solicitado e sugerido, pelo mediador, que vivenciassem a experiência como artistas e nunca como alunos realizando um exercício para obter uma nota. E esse procedimento fez muita diferença nos corpos dos mesmos, pois esse modo performativo de presentificação do material pesquisado fez grande diferença na energia da presença cênica corporal, que foi se modificando com o decorrer da Imersão/Laboratório. Quando iniciamos o projeto, esses jovens artistas apresentavam seus materiais criativos como se fossem exercícios avaliativos, assim certamente modificando a presença e energia dos seus corpos, pois eles não estavam integralmente envolvidos com o jogo cênico, mas preocupados com uma possível “avaliação”.

4.2.2 Partituras Cênicas: Explorações

[...] transmitir sabedoria e conhecimento do corpo e seus limites, suas pulsações, resistências, sua disponibilidade ao toque de um outro corpo. A imersão performativa incentivou a continuar criando, sem criações somos meros mortos, e possibilitou refletir o papel do Artista [...]. O Imersão: Partituras cênicas performativas processuais contemporâneas [...]: [...] Sabedoria e Rebeldia de corpos coletivos.
Jady Castro

Todas as partituras aqui elencadas e discutidas foram pensadas como um ato coletivo de partilha, isto é, uma proposta de democratizar as relações entre os cinco jovens artistas, assim propondo uma possível desierarquização dos processos criativos e do jogo performativo. Não existe o Chefe, o Líder, o Representante, o Estado, o Pastor, o Pai, o Patrão, a/o Solista do corpo de dança, pois as posições dos jogadores performers são móveis e constantemente intercambiáveis, assim se contrapondo, de alguma maneira, às relações hierarquizantes das artes cênicas tradicionais, em que existe o ator e a atriz principal, a primeira bailarina e o primeiro bailarino, o corpo de baile e os figurantes.

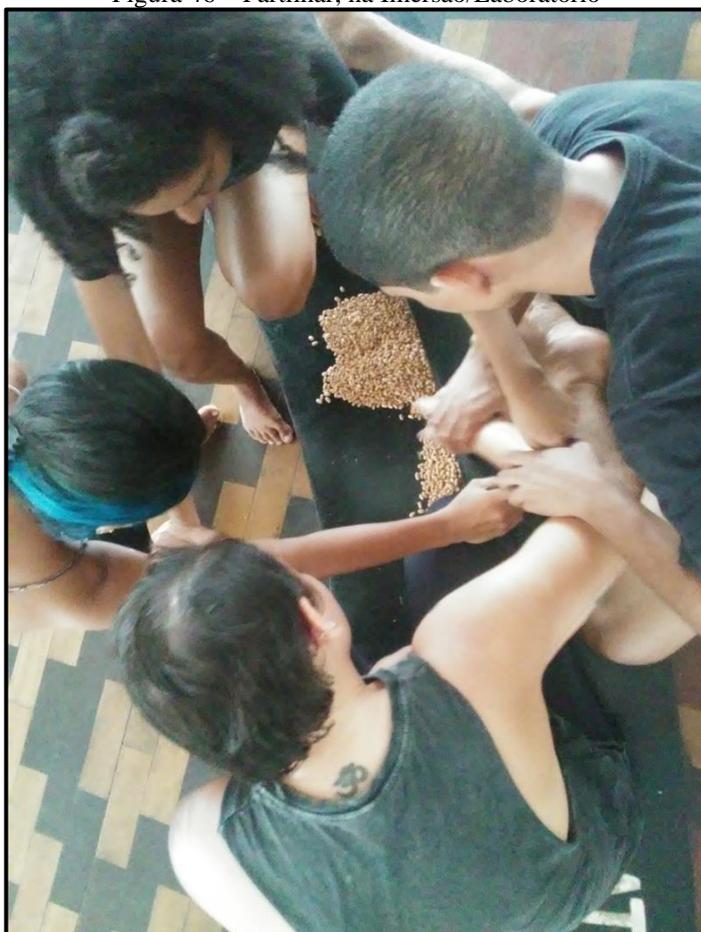
Como foi visto anteriormente neste estudo, o movimento *Judson Dance Theater*, assim como as artistas Anna Halprin, Deborah Hay e Simone Forti, trabalharam por anos para achar procedimentos alternativos às estruturas de poder estabelecidas no mundo das danças canônicas, influenciados pelo momento cultural norte-americano dos anos 1960 e 1970, com

grupos como o *Open Theater* (1963-1973, EUA), o *Living Theater* (1947, EUA) e o *The San Francisco Mime Troupe* (1959, EUA), que propunham práticas relacionadas à cooperação, viver coletivo e processo ao invés de produto, e o uso da improvisação como uma forma de se desviar de estruturas rígidas e hierárquicas da sociedade desse período (BANES, 1987).

No Imersão/Laboratório (Figura 46), portanto, trabalhamos num sistema de partilhar saberes e conhecimentos e práticas; sensações e intuições; e dúvidas e experimentações. Mas, o que é “partilhar” para esses jovens artistas participantes do projeto? Para Jady Castro: “Compartilhar vivências, seja social/particular, do contrário prevalece o ‘guardar para si’, ‘egocentrismo/individualismo’”. Ana Camargo pensa dessa forma: “[...] em sua semântica [...] dividir, distribuir e compartilhar”. Enquanto que, para Ana Carolina Souza, partilhar é “Dividir em partes pequenos fragmentos de si, sobre si”.

Por sua vez, Laura Melo pensa que o ato de partilhar “[...] pode se referir a dividir algo em partes, mas também pode se referir a compartilhar sobre algo em comum: um objetivo, gostos, desgostos e opiniões. [...] também é o ato de revelar verbalmente situações cotidianas com outras pessoas, entretanto, também remete a separar ou isolar partes de algo”.

Figura 46 – Partilhar, na Imersão/Laboratório



Fonte: Acervo do autor

Foram criadas, durante o projeto, no período de novembro de 2019 a março de 2020, várias explorações criativas utilizando-se dos conceitos e práticas de partituras cênicas – construções com a ideia de coletividade criativa: processos criativos contra a lógica neoliberal, que impregna nas mentes das pessoas, principalmente dos jovens, a competição e a individualidade, isto é, partituras poéticas antilógica neoliberal. Porém, selecionamos algumas que contemplassem os objetivos da Imersão/Laboratório, em que o corpo performer interagisse com diferentes ambientes: Sala Arnaldo Peduto, Salão Nobre do Atlético Rio Negro Clube, Ginásio do Atlético Rio Negro Clube e Praça da Saudade.

4.2.2.1 *Partitura: Calmaria Corporal*

[...] em todo lugar são feitos grands jetés, e arabesques³⁵⁷. Por que não ir a um lugar de práticas somáticas e calmaria?
Jady Castro

A expressão “calmaria corporal” foi uma forma de adaptar para o português a palavra “*stillness*”, que literalmente seria quietude, uma experiência corporal muito utilizada nas aulas-experiências dos Artistas-Mestres japoneses, Eiko e Koma, com seus conceitos de Movimento Delicioso.

Como se mover em nível celular? Como acessar um movimento e uma paisagem corporal contemplativa e meditativa utilizando a estrutura interna dos ossos e o órgão pele? Esse estado corporal é político, na medida em que se coloca contra a lógica de produção/tempo do capitalismo e do neoliberalismo e resiste à produtibilidade de produção artística somente como entretenimento e em favorecimento às expectativas do público?

A partitura *Calmaria Corporal* foi a primeira proposta oferecida ao grupo aos participantes da Imersão/Laboratório, pois seus corpos estavam habituados a pensar o movimento corporal das artes cênicas, em especial na linguagem dança, como algo veloz, com constantes mudanças de ritmos do corpo e do movimento, e outras condições físicas que remetem à convenção das artes cênicas tradicionais ocidentais. Ao mesmo tempo, era muito difícil para eles vivenciarem no corpo esse estado de quietude corporal, pois na sociedade atual a velocidade do fazer e do acontecer rápido é extremamente cobrada, com isso

³⁵⁷ *Arabesques*, ou arabescos – palavra originária do árabe, significando ornamento – são posições em que o peso do corpo é sustentado numa só perna, enquanto a outra se encontra esticada para trás, geralmente no ar (podendo também estar pousada no chão) e com os braços dispostos de maneira harmoniosa. Disponível em: <http://www.dalalachcar.com.br/paixao/promenade/passos.htm>. Acesso em: 08 ago. 2020. O *grand jeté*, por sua vez, é o grande salto.

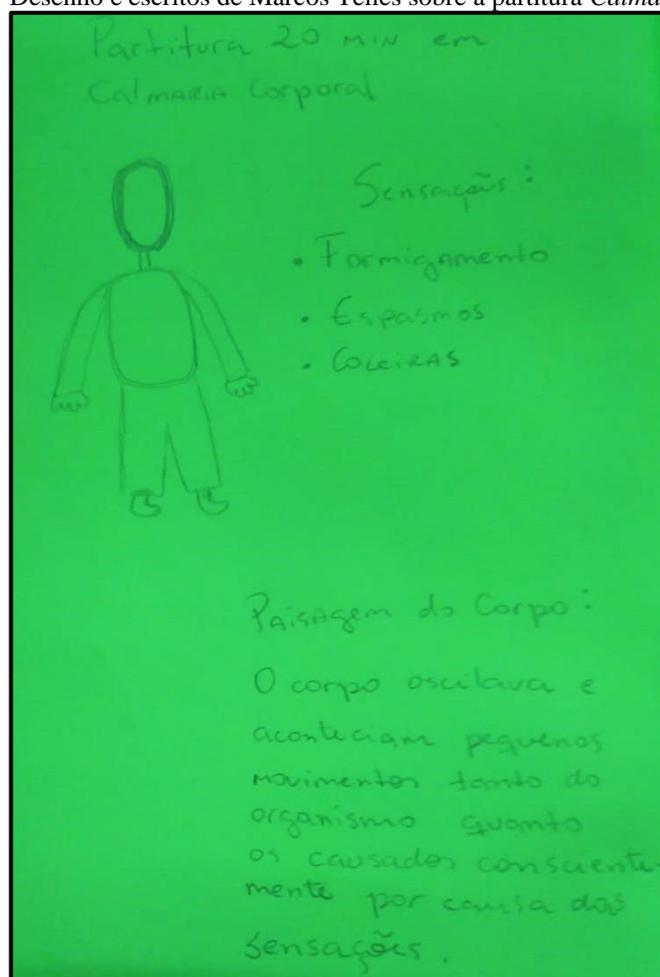
impregnando estados corporais de prontidão e alerta nos corpos dos sujeitos contemporâneos. Além disso, na formação tradicional dos cursos de dança, a ênfase e o investimento são nos corpos atléticos, velozes, ativos, competitivos e altamente produtivos. Assim, para experienciar um estado corporal de quietude, contra essa lógica do fazer contínuo, foi oferecida aos participantes a seguinte partitura: Ficar/Estar em pé, presente, por 20 minutos, no estado de calma corporal.

Segundo Marcos Telles (2020), performer participante do projeto, que tem como fortes referências corporais as danças urbanas,

A calma foi uma partitura onde me senti desafiado por ser uma pessoa que vive em constante movimento, daí o mediador nos pediu para “parar” e foi totalmente difícil. O corpo formigava e certas partes do corpo cansavam, porém, com o passar da partitura tínhamos uma sensação mais aguçada do corpo e notávamos um balanço, espasmos, respiração e que o corpo continuava em movimento mesmo parado.

Ao mesmo tempo, Marcos expressou numa folha de papel sua experiência de calma corporal (Figura 47):

Figura 47 – Desenho e escritos de Marcos Telles sobre a partitura *Calma Corporal*



Fonte: Acervo do autor

Para a compreensão de que movimento não é somente o que envolve o padrão de pensar movimento corporal como algo veloz, com constantes mudanças de ritmos do corpo e do movimento no tempo e no espaço, foram utilizados alguns procedimentos de Estudos Somáticos, articulando-se abordagens de alguns sistemas corporais, como por exemplo o esquelético e o órgão pele – “*The skin is the outermost expression of our bodily form. [...] beneath the skin, at the densest supporting structure of that form, the skeleton*”³⁵⁸ (HARTLEY, 1995, p. 136). Enquanto o órgão pele funciona basicamente para a sobrevivência do ser humano, ao respirar, comer e na função de excreção, o sistema esquelético proporciona a espacialização e clareza dos movimentos. Ou seja, os órgãos apresentam as qualidades funcionais do corpo e não devem ser esquecidos na investigação corporal, pois são fontes de expressão e emoções (VELLOSO, 2006).

Ao se concentrar na pele e na imagem interna da arquitetura esquelética – no chão, numa posição confortável, e os olhos fechados, um mergulho interno no corpo, isto é, proprioceptivamente (Figura 48); para acessar mais intensamente a imagem do esqueleto e despertar o mover-se a partir dele “*We begin by locating and tracing the bones and the joint spaces; we use anatomical pictures or models to help identify and clarify their locations and shapes [...] sense [...] feeling [...] presence and movement*”³⁵⁹ (HARTLEY, 1995, p. 153-154). Assim, a partir desses procedimentos, acessar outras micropotências de movimento, em um nível celular, os participantes conseguiram vivenciar uma calma corporal em sua plenitude: não pensar que mover-se é somente deslocar o corpo no espaço-tempo, mas internamente, em um nível epidérmico e celular, é romper com o pensamento da dança canônica e hegemônica, que concebe movimento como algo a ser visto numa escala macroscópica.

Após essa experiência de quietude do corpo, na horizontalidade, aos participantes foi proposto que vivenciassem, por vinte minutos, na verticalidade, a partitura *Calmaria Corporal*.

³⁵⁸ “A pele é a expressão mais externa da nossa forma corporal. [...] abaixo da pele, na estrutura de suporte mais densa dessa forma, o esqueleto” (tradução nossa).

³⁵⁹ “Nós começamos localizando e traçando os ossos e os espaços das articulações; usamos imagens ou modelos anatômicos para ajudar a identificar e esclarecer suas localizações e formas [...] sentido [...] sentir [...] presença e movimento” (tradução nossa).

Figura 48 – Imersão/Laboratório. Partitura *Calmaria Corporal*

Fonte: Acervo do autor

Calmaria Corporal (*stillness*) como um estado e paisagem do corpo quieto, contido, mas vivo, rebelde e pulsante, nível microscópico e celular de movimento, um protesto, ato e posição corporal político, e não somente uma estratégia estética de mimetismo escultórico.

The first to initiate this type of protest was Turkish choreographer Erdem Gunduz, who stood for hours in Taksim Square in Istanbul in passive defiance against Erdogan’s government. Shortly afterwards, masses of people followed his example, not only in Istanbul but in other Turkish cities too. The person who sent the e-mail to Lepecki was Gurur Ertem, a woman who is familiar in the Turkish dance community and a colleague of Gunduz. She appended a picture of silent protesters in Taksim Square along with a citation from an article written by Lepecki in 2001, called “Undoing the Fantasy of the Dancing Subject”: “This [resistant] act of silence is not synonymous with freezing. Rather, what it still does is to initiate the subject in a different relationship with temporality. Stillness operates at the level of the subject’s desire to invert a certain relation with time, and with certain [prescribed] corporeal rhythms”.³⁶⁰ (HACHAM, 2013)

Mas, antes dessa dança ato-protesto político, nos anos 1970 Steve Paxton já problematizava e refletia sobre a quietude corporal, na obra *Magnesium* (1972):

[...] in a post-Cagean mo(ve)ment, with Steve Paxton’s *Magnesium*, stillness was explicitly claimed as belonging to dance, and even articulated as dance proper. The American innovator invented a dance he called “*the stand.*” It is worth quoting

³⁶⁰ “O primeiro a iniciar esse tipo de protesto foi o coreógrafo turco Erdem Gunduz, que ficou horas na Praça Taksim, em Istanbul, em desafio passivo ao governo de [Recep Tayyip] Erdogan. Logo depois, um grande número de pessoas seguiu seu exemplo, não apenas em Istanbul, mas também em outras cidades turcas. A pessoa que enviou o e-mail para Lepecki (Andre Lepecki, professor pesquisador da Universidade de Nova Iorque) foi Gurur Ertem, uma mulher familiar na comunidade de dança turca e colega de Gunduz. Ela anexou uma foto de manifestantes silenciosos na Praça Taksim, juntamente com uma citação de um artigo escrito por Lepecki, em 2001, chamado ‘Desfazendo a fantasia do sujeito dançante’: ‘Esse ato (resistência) de silêncio não é sinônimo de congelamento. Em vez disso, o que ele ainda faz é iniciar o sujeito em um relacionamento diferente com a temporalidade. A quietude opera no nível do desejo do sujeito de inverter uma certa relação com o tempo e com certos ritmos corporais (predeterminados)’ (tradução nossa).

Paxton extensively on “the stand”: Well, first of all, it’s a fairly easy perception: all you have to do is stand up and then relax – you know – and at a certain point you realize that you’ve relaxed everything that you can relax but you’re still standing and in that standing is quite a lot of minute movement...the skeleton holding you upright even though you’re mentally relaxing... Call it the ‘*small dance*’... It was a name chosen largely because it’s quite descriptive of the situation and because while you’re doing the stand and feeling the ‘small dance’ you’re aware that you’re not ‘doing’ it, so in a way, you’re watching yourself perform; watching your body perform its function. And your mind is not figuring anything out and not searching for any answers or being used as an active instrument but is being used as a lens to focus on certain perceptions.³⁶¹ (LEPECKI, 2001, p. 2)

Em pé, permanecer por 20 minutos no estado de calma corporal; não performar; rosto neutro, não representar e forçar expressar as sensações de permanecer quieto por 20 minutos, mas focar nos sistemas corporais (principalmente no celular e o respiratório) e nas sensações de você e do ambiente ao redor de você; esqueça a possibilidade de uso de gestualidade; somente fique em pé: “[...] *an opportunity to notice the activity of the mind*”³⁶² (ZAPORAH, 1995, p. 39).

Ou seja, uma calma corporal dialética, pois, como diz Ana Carolina Souza (2020) ao vivenciar a experiência,

Embora a partitura tenha sugerido uma calma, durante a experiência vivenciei o corpo de uma maneira pulsante e viva. A percepção para os micromovimentos ampliou a possibilidade de escuta para o todo, para a atenção na organização do corpo, para o equilíbrio e o balanceamento do peso. Também desencadeou questões subjetivas sobre a forma como lidamos com a pausa, me senti *a priori* muito agitada pelo “não movimento”, porém, ao respirar e focar no CORPO e não na minha agitação, percebi o quanto o meu sentir estava influenciando no meu estado corporal, percebi o quanto havia de informações passando pelas minhas células naquele momento, percebi o quanto estava ansiosa pelo momento de mexer e não vivenciando a “pausa”. Escutar a pausa foi intenso, foi pulsante e ensurdecador.

Com a partitura *Calmaria Corporal*, conforme os participantes, foi possível uma experiência única em praticar e pensar movimento/dança, além dos padrões convencionais, com isso provocando reflexões sobre a possibilidade e a potência de que um simples “ficar de pé” pode ser um ato político, como também uma declaração política, e não somente um artifício estético.

³⁶¹ “[...] em um mo(vi)mento pós-Cageano, com o *Magnesium*, de Steve Paxton, a quietude foi explicitamente reivindicada como pertencente à dança e até articulada como dança, propriamente dita. O inovador americano inventou uma dança que chamou de ‘*Stand*’ (*Ficar de Pé*). Vale a pena citar Paxton sobre ‘*the stand*’: Bem, antes de tudo, é uma percepção bastante fácil: tudo o que você precisa fazer é levantar-se e depois relaxar, você sabe, e em um determinado momento você percebe que relaxou tudo o que você pode relaxar, mas você ainda está de pé, e nessa posição há muito movimento minucioso... o esqueleto te segurando nessa posição vertical, mesmo que você esteja mentalmente relaxando... Chame isso de ‘*Small Dance*’ (*Pequena Dança*). Foi um nome escolhido em grande parte porque é bastante descritivo da situação e porque enquanto você está de pé e sente a ‘pequena dança’, sabe que não está ‘fazendo’, de certa forma, você está se vendo performar; assistindo a seu corpo performar sua função. E sua mente não está entendendo nada e não está procurando respostas ou está sendo usada como instrumento ativo, mas está sendo usada como lente para se concentrar em certas percepções” (tradução nossa).

³⁶² “[...] uma oportunidade de perceber a atividade da mente” (tradução nossa).

4.2.2.2 Partitura: *O.(V).O (Observar (Ver) Olhar)*

O.(V).O foi uma experiência em que a paciência e o fazer menos e consciente nos foi testado. Precisávamos ser minimalistas ao descascar os ovos e entendermos que éramos um coletivo e não somente um. Esta partitura foi importante para entender que a pressa nem sempre é necessária e pode nos atrapalhar no conjunto, precisamos respeitar o tempo.

Marcos Telles

A experiência de estar em um mundo refém da lógica capitalista, em que o foco é no acúmulo e no lucro exacerbado – acumular capital é central para esse sistema, pois a acumulação é a máquina de potência que aumenta o modo de produção capitalista; assim, o sistema capitalista é dinamicamente expansivo – traz a necessidade de pensar, junto aos jovens participantes da Imersão/Laboratório, quão importantes são as linguagens das artes cênicas performativas e investigações processuais como o *Action Theater* e o *Score*, com um viés de risco e experimentação, como forma de resistência aos tentáculos da mentalidade capitalista, muito difundida no ambiente da Nova Iorque Hegemônica e em outras cidades do planeta.

De acordo com a performer Jady Castro (2020), “Um ovo cozido e palitos de incenso são capazes de transmitir sabedoria e conhecimento do corpo e seus limites, suas pulsações, resistências, sua disponibilidade ao toque de um outro corpo”.

E as experiências na Imersão/Laboratório se pautaram no diálogo com esse raciocínio de reflexão sobre resistência artista e arte/política/economia/capitalismo/autonomia, assim estabelecendo um olhar crítico sobre as questões: o que se acumula e o que se consome? O que se observa e o que se olha, nesse mundo do acúmulo e da distração?

Para Ana Carolina Souza (2020):

Para conseguir fazer um recorte seu do observatório, foi necessário educar o olhar, para trazer essa proposta minimalista para o corpo foi necessário compreender que o movimento por si só já traz uma plasticidade, não seria então, nesse caso, preciso a carga de subjetividade vinda do intérprete. “Enxugar” o movimento foi algo que necessitou de tempo e descodificação.

Dessa forma, surgiu a partitura *O.(V).O* (Figura 49): corpos se deslocando coletivamente, descascando ovos cozidos; engajados na observação e no olhar: as modificações do ovo sendo descascado pelo grupo, em uma trajetória circular (sentido anti-horário), com a regra de sair do ponto “A” ao “B”, sem desfazer o rito coletivo, em 20 minutos; olhar o ovo e o Outro – “[...] quando Adão e Eva comeram o fruto da árvore do Conhecimento, os olhos de ambos se abriram, e eles souberam que estavam nus” (SALKED, 2014, p. 106) –; olhar o ambiente ao redor, e não simplesmente ver, pois ver é inerente ao ser

humano, parte funcional do órgão da visão. Olhar é ação-contemplativa-meditativa, da observação dos detalhes da epiderme de, por exemplo, um ovo sendo descascado, como se esse ato ocorresse pela primeira vez, e os vestígios das cascas; com esse ato, no chão vai se estabelecendo um ambiente de traços – “[...] pelo qual uma história se passou e agora parece existir apenas como vestígio ou, numa terminologia mais recente, como um traço performativo” (GREINER, 2015, p. 54).

Figura 49 – Imersão/Laboratório. Partitura: *O.(V).O*



Fonte: Acervo do autor

O.(V).O foi um acontecimento performativo de afetações em que, segundo Laura (2020),

[...] quando alguém fazia um movimento mais brusco, e estando conectados, todos eram afetados. Além de manter a concentração para administrar o tempo, e para descascar o ovo, precisávamos estar concentrados em continuar o contato corporal. Uma rede de reverberação se formava [...]

Em outras palavras, no jogo performativo, é fundamental o contato com o outro, e consequentemente a troca de energia, a conexão entre corpos. O importante é que todos se engajem num propósito, mesmo que no grupo de performers haja uma diversidade de corpos, desejos, vontades, ideias e histórias. E, em tempos de Covid-19, como fazer para que as redes de contatos e reverberações não deixem de ser praticadas?

4.2.2.3 Partitura: Acupunturar-se/Corpos-Varetas Rizomáticos

*Props become partners, partners with no inherent personality, or function, that has to be figured out or accommodated. [...] They create the identity and function of their partner-object and have the power to change it at any time.*³⁶³

Ruth Zaporah

Iniciamos o processo de construção dessa partitura discutindo as relações do corpo e seus sentidos: a visão, o olfato, o paladar, a audição e o tato, pois “*Touch the skin of the face, hands or feet or the presence of scents, sounds and objects in the environment may be used to initiate reaching actions*”³⁶⁴ (HARTLEY, 1995, p. 104). Ao mencionar “ações de alcance”, Hartley se refere aos estímulos iniciais, nos primeiros meses de vida da criança, de interação com o ambiente ao seu redor, ao querer pegar ou tocar algo ou alguém; um processo de curiosidade com as coisas do mundo que a cercam, conseqüentemente envolvendo os sentidos.

Usamos varetas de incenso para estabelecer as relações sensoriais entre os participantes da ação de interação grupal, como se fosse um rizoma – conceito dos pensadores franceses Gilles Deleuze (1925-1995, França) e Félix Guattari (1930-1992, França); os bulbos e os tubérculos são rizomas; plantas enraizadas podem ser rizomórficas, como também os animais, como, por exemplo, as matilhas; os ratos são rizomas; mas, existe o melhor e o pior no rizoma: a erva daninha, a batata, a grama; seja qual for o ponto de um rizoma, ele pode ser conectado a qualquer outro, e assim deve proceder; um rizoma é muito diferente da árvore ou da raiz, pois estes fixam um ponto, uma ordem (DELEUZE; GUATTARI, 1995) – que se estendesse e se transformasse em outras infinitas ramificações, mediadas pelos corpos e pelas frágeis varetas de incenso: *Corpos-Varetas Rizomáticos* (Figura 50), cheirando-se, tocando-se, olhando-se, ouvindo-se, degustando-se, em fluxos constantes, em que não há um ponto ou ordem específica de colocação das varetas/agulhas nos corpos durante a realização da partitura.

Nesse ponto, realizando um encontro entre corpo/pele/acupuntura: do latim *acus* – agulha, e *punctura* – colocação. Os escritos chineses da Idade Média falavam que existiam 84 mil poros na pele; contudo, por causa da acupuntura, somente os mais conhecidos eram mais pesquisados e usados. E, em relação ao fluxo, caso haja uma interrupção, usa-se a acupuntura, como também as ervas e a massagem. Essas práticas somente foram sendo utilizadas no Ocidente na passagem do século XIX para o XX (GREINER, 2015).

³⁶³ “Os objetos se tornam parceiros sem personalidade ou função inerente, que precisa ser descoberto ou adaptado. [...] Eles criam a identidade e a função de seu objeto-parceiro e têm o poder de alterá-lo a qualquer momento” (tradução nossa).

³⁶⁴ “O toque na pele do rosto, mãos ou pés ou a presença de essências de cheiros, sons e objetos no ambiente pode ser usado para iniciar ações de alcance” (tradução nossa).

Figura 50 – Imersão/Laboratório. Partitura *Acupunturar-se/Corpos-Varetas Rizomáticos*



Fonte: Acervo do artista

De acordo com Laura, “a concentração consistia também em não machucar o outro pressionando demais a vareta”. Isto é, o cuidar do outro/coletivo foi uma prática exercitada durante o jogo de acupunturar-se (Figura 51).

Figura 51 – Imersão/Laboratório. Partitura *Acupunturar-se/Corpos-Varetas Rizomáticos*



Fonte: Acervo do artista

Assim, processou-se *Acupunturar-se/Corpos-Varetas Rizomáticos*: colocação das varetas em pontos do corpo, dos pés à cabeça; em fluxos contínuos; sentir cheiros dos corpos e das varetas de incensos; mover-se coletivamente, sem perder as conexões eu/corpo/outro/varetas/pele, com isso, novas paisagens vão se estabelecendo nesse ambiente urbano – Praça da Saudade, com suas intensidades, fluxos de pessoas, energias, temperaturas.

Acupunturar-se foi um jogo de sensação onde eu sentia o meu próprio corpo, o do colega e tinha a vareta como extensão da minha pele, que de forma suave, também podia ser doloroso, e em certos momentos trazer calma a mim e ao grupo, num jogo de escuta corporal ao ar livre. (TELLES, 2020)

Prosseguimos com a investigação rizomática para um outro ambiente: Salão Nobre do Atlético Rio Negro Clube³⁶⁵, com seus espelhos e colunas dóricas e chão coberto de tacos de madeira, que remetem aos traçados das cestarias indígenas (Figura 52).

³⁶⁵ O Atlético Rio Negro Clube conta com um ginásio com capacidade aproximada de 2.000 lugares; parque aquático com duas piscinas (Flávio de Castro e Gilberto Mestrinho), inaugurado em 13 de novembro de 1960; pequena piscina circular, atualmente usada para hidroginástica, além do Palácio Dórico com Salão dos Espelhos. Disponível em: <https://www.alternativasports.com/site/atletico-rio-negro-clube-105-anos-do-galo-da-praca-da-saudade>. Acesso em: 07 jan. 2020.

Figura 52 – Imersão/Laboratório. Partitura *Acupunturar-se/Corpos-Varetas Rizomáticas*



Fonte: Acervo do artista

Mas, nesse ambiente, os próprios corpos dos performers se tornaram varetas rizomáticas, construindo-se assim com eles arquiteturas impermanentes e nômades, utilizando-se braços, pernas, cotovelos, ponta da cabeça, pés. Isto é, possibilidades de experimentações do corpo como varetas; não como uma imitação, mas reminiscência corporal do vivido na Praça da Saudade sendo transportada para o Salão Nobre do Atlético Rio Negro Clube: energia, presença e memória corporal.

4.2.2.4 *Partitura: Corpo/Amalgam/Ação/Cidade*

A cidade é uma grandeza cênica e é inerente à arte.
Giulio Carlo Argan

Corpo/Amalgam/Ação/Cidade foi desenvolvida a partir das questões: por que não abordar uma rua, uma calçada, uma praça, uma sala, uma passagem e um espaço não teatro

como lugares potentes e propícios para o jogo performativo? Seus espaços cenários, onde o público não toma a decisão de ir ao teatro, mas a própria obra vai de encontro a ele? Pois a cidade não é uma construção cênica arquitetônica, com suas ruas, casas, jardins, edificações, avenidas, becos, calçadas e passagens propícias ao encontro e ao diálogo? Lugar onde o corpo performer não é somente um elemento a mais que compõe a cena, mas um organismo vivo que se insere e afeta o ambiente com sua energia, sensibilidade, imaginação e criatividade, e é afetado por ele.

Assim, mediador e performers da Imersão/Laboratório se permitiram aquecer fora do estúdio seguro do artista (Figura 53). Através dessa metodologia, o corpo já estabelece uma interrelação com a urbe: sons, cheiros, pessoas, clima, temperatura, cores e geometrias, e a partir daí a curiosidade dos participantes começou a fluir e foi aguçada: é verdade que nessa praça havia um cemitério indígena? É verdade que quem deu esse nome à Praça da Saudade foi um senhor negro, morador do entorno da praça?

Figura 53 – Imersão/Laboratório. Partitura *Corpo/Amalgam/Ação/Cidade*



Fonte: Acervo do autor

“Foi uma experiência de sensação e interação com o local, ambiente e movimento a nossa volta, além do significado e história do que estávamos interagindo, como árvores, monumentos, estruturas etc.”, segundo Marcos Telles (2020), participante do projeto.

Essa vivência fez acessar a aula-experiência na *Movement Research* com o artista Yves Musard, em que ele propunha o encontro dos participantes com a Nova Iorque

Alternativa; como foi visto, numa itinerância que começava no Parque *Battery* e findava na Ponte do *Brooklyn*; a cidade era a protagonista, os performers abordavam a cidade e a cidade os desafiava com sua multiplicidade de dinâmicas.

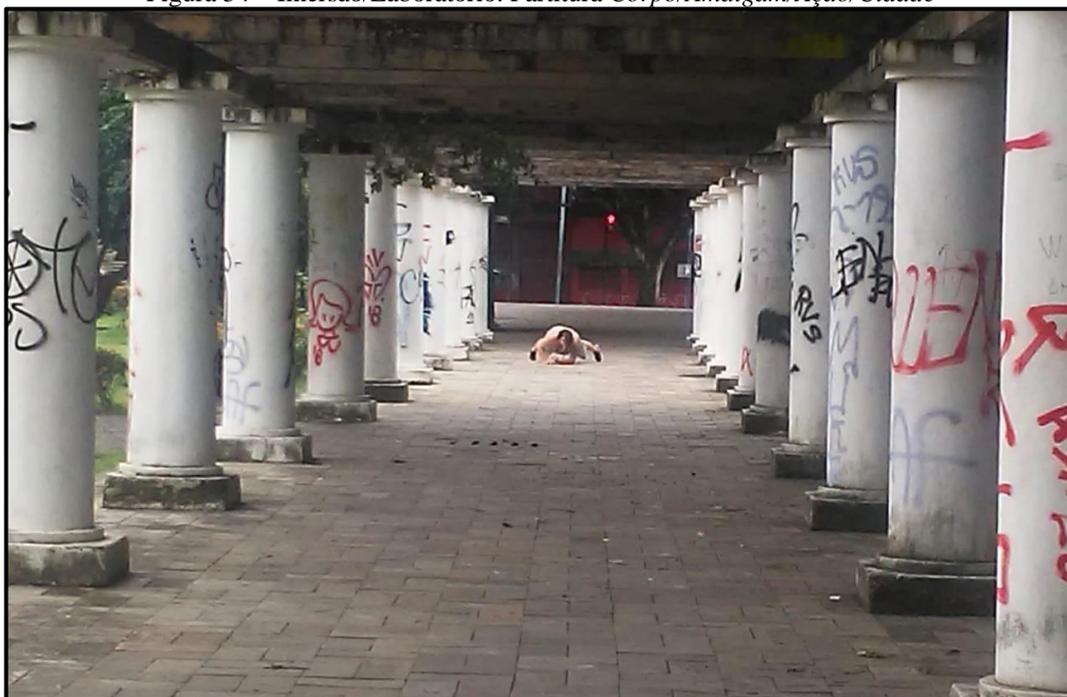
De acordo com Laura (2020),

Começamos observando pontos que passavam despercebidos pela população que transitava na Praça da Saudade, e a partir disso criamos partituras pensando como nos inserir nesse espaço, como ser afetado pelas estruturas do local escolhido, passando por paisagens corporais, calmaria e a quebra dessa calmaria. Um dos desafios foi de como se inserir e se tornar parte do local escolhido.

Corpo/Amalgam/Ação/Cidade: como intervir no corpo-cidade? Como amalgamar-se na Praça da Saudade, e conversar com suas peculiaridades e multiplicidades imagéticas? A partir daí performers iniciaram a amalgam/ação (Figura 54, Figura 55, Figura 56, Figura 57 e Figura 58).

De acordo com Souza (2020) (Figura 54):

A rua é imensa. Se você não está focado, ela te engole.
Os sentidos se aguçam na rua: ela é o local que se vive, que se trabalha, que se anda, que se está. A energia do espaço urbano é muito honesta, é preciso primeiro senti-la e compreendê-la com a mesma honestidade para entrar num jogo performático.
Me sinto parte da cidade estando na rua. Posso ser chão, pessoa, arquitetura, visível/invisível. Porém, antes de sê-los, preciso enxergá-los. Acredito que o interessante dessa amalgamação é justamente isso, verificar-se enquanto ser que faz parte, assim como todos os seres que também estão lá. É entender que tudo é material para o jogo performático. É entender onde você está e a amplitude do espaço. É entender suas possibilidades e limites. É entender tudo isso e analisar qual será sua resposta.

Figura 54 – Imersão/Laboratório. Partitura *Corpo/Amalgam/Ação/Cidade*

Fonte: Acervo do autor

Para Laura Melo (Figura 55), “[...] um corpo inserido ali, como deixar ser atravessado pelo local e suas possibilidades? As vibrações e olhares de quem passava também tiveram impacto para a paisagem que se formou”.

Figura 55 – Imersão/Laboratório. Partitura *Corpo/Amalgam/Ação/Cidade*

Fonte: Acervo do autor

Figura 56 – Imersão/Laboratório. Jady Castro performa



Fonte: Acervo do autor

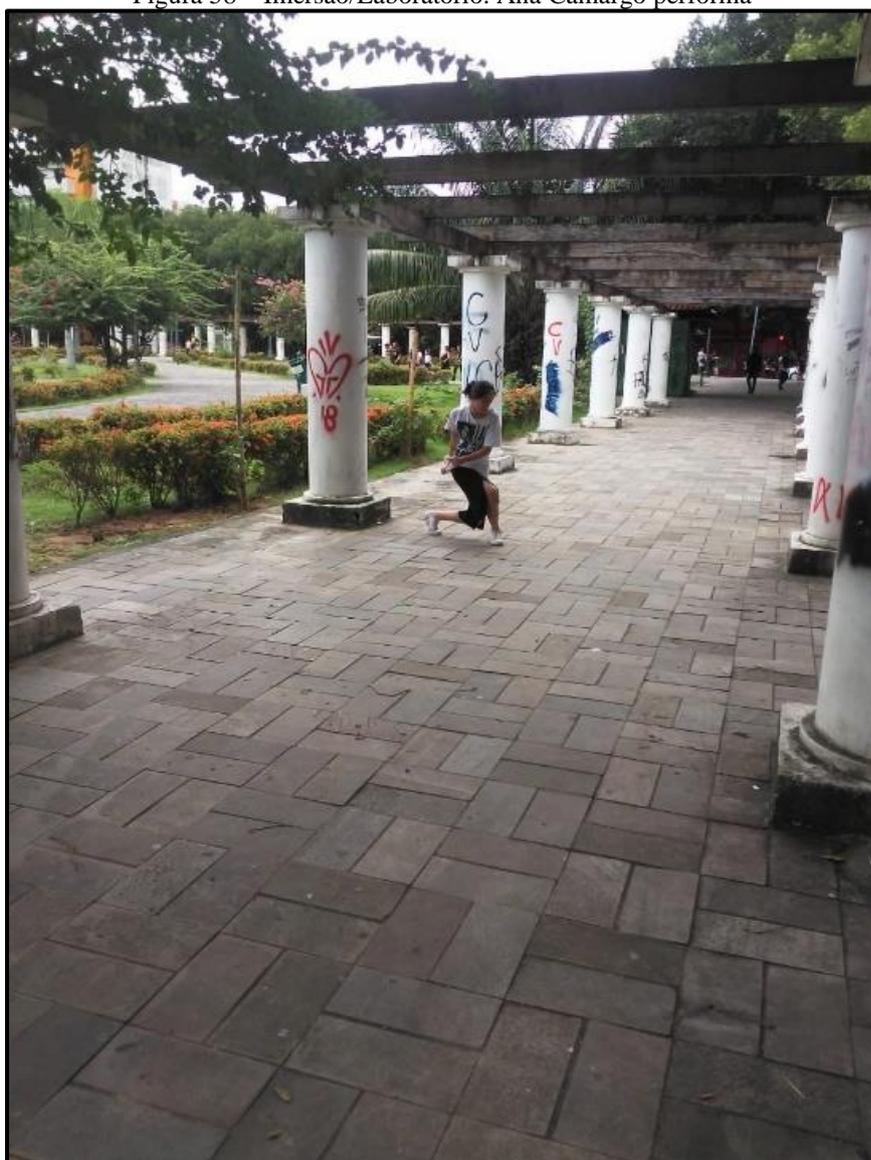
Como depõe Marcos Telles (Figura 57): “Me senti mais conectado com o local e toda a nossa volta, era como se a árvore trocasse comigo e eu fosse uma extensão dela”.

Figura 57 – Imersão/Laboratório. Partitura *Corpo/Amalgam/Ação/Cidade*



Fonte: Acervo do autor

Figura 58 – Imersão/Laboratório. Ana Camargo performa



Fonte: Acervo do autor

4.2.2.5 Partitura: Chão Alaranjado

Começamos observando o local e como a pintura, as formas geométricas pintadas e as condições precárias que ali estavam nos afetavam. A sensação de visualizar o local e de estar dentro do chão alaranjado foi que, estando dentro, o espaço era muito maior e havia muitas possibilidades a ser exploradas, tanto no corpo quanto através de sons e gestos e até calma corporal, e também interferir na partitura do outro.

Laura Melo

“Chão” é um chão com o sentido de rastros, vestígios, marcas, sensações, energias, vibrações e memórias deixadas pelas pegadas e pelos corpos das pessoas que interagiram com esse “chão”. Todo chão tem uma história.

Partitura: sentar nos assentos do Ginásio Atlético Rio Negro Clube, e contemplar por 10 minutos o chão retangular alaranjado (Figura 59): suas linhas traçadas, suas geometrias, suas marcas, desmarcas e vestígios de eventos deixados no chão; procedimento 2: com o corpo, inserir-se nessa paisagem geométrica utilizando som, movimento, gesto, voz e texto/palavras investigados no aquecimento, tendo como referências *Action Theater* e *Score*.

Voice, body and language are different vocabularies. When we operate through on of these modes, we perceive throught its vocabulary. This accesses different information. Each mode transmits through its capabilities and is framed by its limitations. What can be said with language, can't necessarily be said with movement, and vice versa. Depending on what realm of the psyche we're inhabiting, movement, sound or language may be the most appropriate choice. [...] There are rare occasions when movement and voice are tied to each other: we simultaneously jump and scream at being surprised [...] we stretch and moan when we wake up in the morning.³⁶⁶ (ZAPORAH, 1995, p. 14)

Figura 59 – Imersão/Laboratório. Partitura *Chão Alaranjado*



Fonte: Acervo do autor

Ana Carolina Souza, sobre experienciar a partitura *Chão Alaranjado*:

Primeiramente vivenciei o espaço em sua maneira micro e macro. Ao observá-lo de longe foi possível entender as nuances do espaço, as diferenças de cor, as marcas do tempo, a forma como a luz entra, os barulhos externos, os desenhos. Quando entrei no espaço, observei os traços, as fissuras, aquele espaço que de longe parecia

³⁶⁶ “Voz, corpo e linguagem falada são vocabulários diferentes. Quando agimos através desses modos, percebemos através de seu vocabulário. Isso nos faz acessar diferentes informações. Cada modo transmite através de seus recursos, e é enquadrado por suas limitações. O que pode ser dito com a linguagem falada não pode necessariamente ser dito com o movimento e vice-versa. Dependendo do domínio da psique em que estamos habitando, movimento, som ou linguagem falada, pode ser a escolha mais apropriada. [...] Há raras ocasiões em que movimento e voz estão ligados um ao outro: pulamos e gritamos ao mesmo tempo quando surpreendidos [...] nos alongamos e gememos quando acordamos de manhã” (tradução nossa).

simples se mostrava bastante amplo e complexo. A princípio o corpo se mostrou perdido na amplitude, foi preciso tempo para entender qual seria a projeção necessária para aquele local. A experimentação daquele ambiente foi bastante profunda, uma vez que estávamos experimentando a maioria das partituras que já haviam sido estudadas anteriormente. Vivenciamos experimentos em duplas, trios e quartetos. Isso me fez perceber o quanto a escuta é algo importantíssimo no jogo performático. Para o jogo fluir, precisamos estar com olhos e ouvidos bem abertos, de maneira que a cena seja alimentada, o espaço seja alimentado e x outx seja alimentado assim como eu.

Figura 60 – Imersão/Laboratório. Partitura *Chão Alaranjado*



Fonte: Acervo do autor

Regra: pode sair do retângulo laranja e ficar à borda (Figura 55), até o momento em que achar importante e fundamental o retorno ao jogo performático. Só adentra no ambiente se for por uma necessidade de alimentar uma energia, um acontecimento, um instante, uma paisagem que foi construída ou para “solucionar” uma questão cênica ou ainda para gerar “conflitos” cênicos. A partitura existe, com suas regras – “[...] *Rules or as I named them ‘Scores’*”³⁶⁷ (MEIER, 2019) –, mas, durante a improvisação performativa, elas podem ser quebradas e mais tarde retomadas; assim como um músico de jazz que improvisa, mas retoma à partitura mais tarde.

Segundo Marcos Telles,

Essa partitura me trouxe estados corporais de alerta e me deixou mais desinibido com o modo como eu me colocava no espaço laranja, sem falar que a cor do quadrado nos causava uma energia que contagiava uns aos outros, além da energia de cada corpo presente.

³⁶⁷ “Regras [artisticamente utilizáveis] ou, como as denominei, ‘Partituras’” (tradução nossa).

Figura 61 – Imersão/Laboratório. Partitura *Chão Alaranjado*

Fonte: Acervo do autor

Segundo Yvonne Meier (2019), em entrevista ao autor deste estudo, “*If I use scores in a performance, I like to let the audience know what they are, otherwise I find that a score just given to dancers will block the direct communication with the audience. I’ve been developing scores since 1989*”³⁶⁸. Ou seja, há várias possibilidades de abordagens na técnica *Score*, pois é processual e adaptável; não é uma partitura nos modos dos tratados de dança do século XVIII, que ensinavam as pessoas a dançar com graça e perfeição e em que as regras de execução eram fixas; certamente cada corpo interpreta um gesto e um movimento subjetivamente, mas naquela época havia normas bem rígidas na execução gestual e na movimentação. Meier, assim, joga com todos os presentes ao jogo e, ao incluir o público no evento performativo, rompe com o pensamento cartesiano de observador e observado: todos os presentes no aqui e agora do evento são partícipes do ato performático, pois, “[...] estar sentado não implica estar parado, mas apenas outro modo de participar do fluxo” (GREINER, 2015, p. 40-41).

Várias possibilidades foram vivenciadas pelos performers nessa partitura. A voz, o som e o texto narrativo utilizados rompiam com os momentos de silêncio; um correr veloz e um movimento ou gesto brusco quebravam com a quietude energética do corpo; a cor laranja do chão estimulava vibrações corpóreas; as geometrias desenhadas com fita branca criavam espacialidades onde os performers se ambientavam. Em síntese, experiências inusitadas num lugar inusitado, ginásio: arte performativa como Jogo.

³⁶⁸ “Se eu uso partituras em uma performance, gosto de deixar o público saber o que elas são, de outro modo creio que uma partitura dada apenas aos performers irá bloquear a comunicação direta com o público. Tenho desenvolvido partituras desde 1989” (tradução nossa).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral colocado nesta pesquisa foi o de desenvolver um estudo em que o objeto/sujeito é a Organização *Movement Research*, um laboratório artístico além dos conhecimentos e dos cânones dominantes, criada por um coletivo de artistas na Cidade de Nova Iorque, em que o foco é o corpo/artista, o uso de espaços cênicos alternativos, os Estudos Somáticos, as artes do corpo performativas, como Improvisação e Partituras contemporâneas e processos criativos. No final desse estudo, foi proposta a apresentação de processos criativos baseado no que foi pesquisado no percurso do mestrado, com foco em Partituras Cênicas Performativas Processuais.

A entrevista, via Skype, realizada em 22 de abril de 2019, com o Artista-Mestre Wendell Beavers, um dos fundadores da *Movement Research*, foi vital para entendimento da origem da Organização e importância de sua continuidade nesses mais de 40 anos de existência, contrapondo-se à mentalidade consumista, neoliberal e do capitalismo financeiro que tomou conta da Cidade de Nova Iorque e das artes desde os anos 1970.

Confesso que fui muito ansioso e temeroso de realizar a entrevista com Beavers pois, mesmo sendo remotamente, eu estaria entrevistando um dos artistas mais importantes por trás da concepção e criação da Organização. Mas, saliento que o artista foi muito amoroso, atencioso e educado, não se opôs a responder todas as perguntas que eu lhe fiz, sendo que, pelo fato de já se passarem mais de quatro décadas, alguns dados Beavers não recordava com certa precisão, como era de se esperar. A entrevista durou cerca de 60 minutos.

Com essas fontes primárias, aprendi muito sobre a construção da Organização e os conceitos e ideias que nutriram e continuam nutrindo a *Movement*, desde sua fundação. Ainda assim, algumas adversidades foram encontradas, por exemplo, a lacuna e a escassez de material específico e acadêmico sobre a Organização de modo mais abrangente. E, como foi mencionado anteriormente neste estudo, o pesquisador Duncan Gilbert, da Universidade da Califórnia, dedica subcapítulos na sua tese de doutorado à *Movement Research*/Estudos Somáticos; e, após a defesa da dissertação, encontrei o livro de entrevistas *Corporate Futures: The Diffusion of the Culturally Sensitive Corporate Form* (Futuros Corporativos: A Difusão da Forma Corporativa Culturalmente Sensível), de George Marcus, em que o autor dialoga,

entre outros sujeitos, com médicos, designers e com alguns artistas pertencentes à Organização, como Donna Uchizono, John Jasperse e Mary Overlie.

Outra dificuldade enfrentada foi conseguir entrevistar outros fundadores da *Movement Research*; entrei em contato com Beth Goren, fundadora e atualmente diretora executiva do projeto *Hands-on Elder*, e a artista, via plataforma Facebook, em 21 de julho de 2019, respondeu: “*We can do that, Francisco. However, just know that I had a concussion a while back that has affected parts of my memory. Still, happy to share what I can*” (“Podemos fazer a entrevista, Francisco. No entanto, saiba que tive uma concussão há algum tempo, que afetou partes da minha memória. Ainda assim, feliz em compartilhar o que posso”). Apesar da minha insistência, não obtive resposta; e, em respeito à sua saúde, preferi não a importunar mais. Outras entrevistas realizei via e-mail, com vozes artistas importantes para o desenvolvimento da pesquisa, em especial para o segundo capítulo.

Assim, acredito que essas entrevistas com artistas da Organização foram de vital importância, pois são vozes de Artistas-Mestres com seus conhecimentos, saberes e poéticas cênicas e corporais, e, acredito, trouxeram um sabor diferente à escrita desse estudo, como também trazer para o diálogo teóricos e pensadores como Theodor Adorno, Boaventura de Souza Santos, Rem Koolhaas, Miguel Arroyo, Marshall Berman, Christine Greiner, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, Edgar Morin, Cecilia Salles, Ruth Zaporah, Joost Smiers, Néstor Canclini, Sally Banes, Simone Forti, Duncan G. Gilbert, Reinaldo Dias e outros.

Além dessas adversidades encontradas na trajetória da pesquisa, é importante mencionar que fui questionado várias vezes por colegas pesquisadores do contexto acadêmico, do motivo de eu, um artista do hemisfério Sul, dedicar-me por dois anos a desenvolver uma pesquisa que tinha como objetivo principal analisar e refletir sobre uma organização norte-americana e pelo fato da *Movement Research* não ser inserida num status de “importância” das escolas e universidades da Nova Iorque Hegemônica e dos Estados Unidos, como, por exemplo, a Juilliard School. Tais indagações não me desestimularam no processo da pesquisa – o que importa é fazer as coisas com gosto e a partir do coração. E, se se decidiu escolher um tema, que seja vivido como um jogo, como um risco, como uma busca pelo tesouro. Viva a pesquisa como um desafio. Você é o desafiante a uma pergunta a que você ainda não sabia responder (ECO, 2010) –, ao contrário, foram um desafio positivo, pois, à luz de Boaventura de Souza Santos e sua ecologia de saberes (MENESES; SANTOS, 2010), todo conhecimento é interconhecimento. Ou seja, eu como artista brasileiro, com minha voz, meus saberes, conhecimentos e práticas artísticas, propunha fazer um diálogo horizontal com

as vozes, os saberes, conhecimentos e práticas artísticas dos Artistas-Mestres da Organização e com a *Movement Research* tanto quanto. Isto é, como pesquisador cosmopolita contemporâneo, interessado na produção cênica experimental, processual e de risco, construí uma dinâmica relacional dialógica com esses conhecimentos artísticos do hemisfério Norte; até pelo fato de serem conhecimentos além dos canônicos e hegemônicos.

Além do mais, este estudo sobre a *Movement Research* se justifica pelo fato de oferecer possibilidades de reflexões acerca de estratégias de emancipação e autonomia de uma comunidade artística que existe e resiste numa cidade como Nova Iorque, símbolo do capital financeiro e do consumismo, com propostas de outras pedagogias (ARROYO, 2012) e modos de atuar contra a lógica do neoliberalismo e do capitalismo.

E, no decorrer da escrita deste estudo, essa cidade é apresentada com múltiplas facetas que o turismo oficial não divulga nos seus guias turísticos e que a grande mídia geralmente não divulga, apresentando somente o lado glamouroso e consumista de Nova Iorque e invisibilizando outras faces da cidade. Dessa forma se fez necessário introduzir e contextualizar ao leitor que há várias cidades de Nova Iorque: a Nova Iorque Hegemônica, com seu glamour e consumismo estimulado pelo turismo convencional e dominante, região onde fica o distrito da *Broadway*, com seus megaespectáculos e a cena artística comercial, onde há também um circuito de consumo artístico cultural, hegemônico e canônico; e a Cidade de Nova Iorque Alternativa, que comprova que a Cidade não é somente a das áreas luxuosas e glamorosas de *Midtown* e *Uptown*, mas que há oxigênio, iniciativas alternativas e lugares emblemáticos fora dos roteiros do turismo convencional. Portanto, discutem-se essas outras maneiras de olhar a cidade, com sua cena artística alternativa, onde ocorrem iniciativas e formas alternativas aos modos de produção artísticos culturais da cena artística predominante e canônica.

Além disso, com esse perfil de Organização voltada para as artes, a importância do estudo pode contribuir com a sociedade acadêmica e o ambiente artístico local e nacional, estimulando a percepção e reflexão sobre o contexto atual, em que vivenciamos um grande crescimento e estímulo da lógica neoliberal, do capital financeiro e das “indústrias de consumo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 11), em que o foco é a cultura de massa, o lucro e o imediatismo. Enquanto que a *Movement Research* se contrapõe a essa lógica – lógica como a que foca na produção e se alicerça na monocultura dos valores produtivistas do capitalismo (SANTOS, 2008) –, pois valoriza e investe em processos artísticos multiculturais, multipoéticas artísticas, aulas-experiências e processo, em vez de produto acabado.

As ações, atividades, programas e as aulas-experiências da *Movement Research*, como foram vistas nesse estudo, apontam para um perfil e modos de práticas artísticas que investem na experimentação e no risco, em contraposição à lógica do capitalismo e do neoliberalismo. Esse perfil foi importante para a condução deste estudo, pois tem ressonância com o meu fazer artístico autônomo, em que o importante são as tentativas de reinvenções e contraposições artísticas perante essa lógica.

E, como se pôde ver nesse estudo, as análises e reflexões sobre as aulas-experiências dos Artistas-Mestres da Organização têm características diversas, pois cada artista traz sua prática, trajetória e percurso artístico, com isso enriquecendo o laboratório *Movement Research*. Dessa forma, foi necessário fazer um recorte dos conhecimentos desenvolvidos na Organização, pelo fato desta ter um vasto repertório de pesquisa em processo.

É importante pontuar que, devido à quantidade de material e registro com que me deparei no percurso deste estudo, tive que fazer um recorte e selecionar Artistas-Mestres e suas aulas-experiências, não por questão de gosto, mas por estes apresentarem, em si, algumas das abordagens desenvolvidas na *Movement Research* em Improvisação como Arte Performativa, Estudos Somáticos, *Contact Improvisation*, Técnica de Dança Contemporânea e Criação: Yvonne Meier, com sua investigação em *Score Technique*, *Skinner Releasing Technique* e Movimento Autêntico; Yves Musard, com a investigação performer/cidade/ambiente; Jennifer Monson e sua instigante proposta conceitual de que improvisação é uma forma de arte performativa; Simone Forti, a matriarca da improvisação, com seu conceito *Logomotion*; K.J. Holmes problematizando que improvisação não é uma prática alternativa, mas uma linguagem que precisa de rigor e disciplina, e sua investigação em *Body-Mind Centering*, *Ideokinesis* e *Contact Improvisation*; Deborah Hay, uma das grandes artistas do Movimento *Judson Dance Theater* e suas propostas de criação como uma prática contemplativa e meditativa, tendo como influência o Zen-Budismo; Eiko e Koma, artistas japoneses que radicalizam a noção de movimento/tempo, com suas propostas de Movimento Delicioso, fora dos padrões ocidentais de temporalidade, que problematizam ao não se encaixarem na categoria Dança Butô, mesmo tendo sido alunos de Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata.

E, nos anexos: Jennifer Lacey e sua dança fluida; David Zambrano, artista do hemisfério Sul, com seus saberes sobre e do corpo telúrico; Stephen Petronio e sua dança que perpassa a criação de movimentos e coreografia, em que faz uma intertextualidade entre as técnicas de balé clássico, Dança Pós-Moderna Norte-Americana, *Contact Improvisation*, Trisha Brown, dança moderna e contemporânea, com fundamentos da *Klein Technique*; Koosil-ja, estimulando nas suas aulas-experiências a busca pela identidade e do corpo

político; Sara Pearson, com seu modo de relacionar corpo/ambiente/arquitetura/improvisação/*site specific*, com um olhar minucioso sobre o movimento e a coreografia, como um ourives; e Donna Uchizono, com sua sensibilidade oriental em diálogo com a dança contemporânea.

Portanto, essas análises pretendem evidenciar quão importante é para o mundo das artes do corpo a abordagem desses artistas, com isso apontando para a necessidade de mais pesquisas sobre conceitos e metodologias alternativas e outras pedagogias fomentadas na *Movement Research*.

Por outro lado, aqui em Manaus, senti a necessidade de partilhar com jovens artistas da cidade os saberes e conhecimentos destes artistas da *Movement Research*, e os modos de atuar da própria Organização, desde que retornei para esta cidade em 2006. Isso se deu por meio de aulas-experiências, ações, atividades e projetos, a exemplo do Imersão/Laboratório, que foi sugerido pelo orientador deste estudo, professor doutor Mário Trilha e pela co-orientadora, professora doutora Marila Vellozo. Assim, foi construído o projeto com foco nas investigações das artistas Ruth Zaporah e Yvonne Meier, em Partituras Cênicas Processuais.

Dessa forma, com o Imersão/Laboratório foi possível trazer ao estudo a minha voz, em diálogo com as vozes dos Artistas-Mestres da Organização e as dos cinco jovens artistas. Assim, desenvolvendo-se um partilhar rico de conhecimentos e pensamentos. Vale acrescentar que, da minha parte, houve todo um processo de reminiscências do vívido período em que realizei meu aperfeiçoamento artístico na *Movement Research*, de 1996 a 1998. Com isso, deu-se um envolvimento afetivo, emocional e cognitivo na tentativa de revivificar, rever anotações e acessar o meu acervo pessoal do *Movement Research Performance Journal*; um material precioso, pois este jornal impresso apresenta conceitos, reflexões e uma vasta rede de informes que nos mostra a filosofia e as estéticas por trás da Organização.

Com a Imersão/Laboratório, eu pretendi partilhar com esses jovens artistas manauaras um pouco dessa tão expressiva experiência que eu tive na Organização, trazendo para as rodas de conversas e para o laboratório artístico prático um pequeno recorte dessa ecologia de saberes que é a *Movement Research*.

Desejo que este estudo, em movimento, partilhado nesta pesquisa, seja alimentado por outros pesquisadores artistas e ou acadêmicos, e que as práticas e os conhecimentos compartilhados no Imersão/Laboratório sejam disseminados e aplicados pelos cinco jovens artistas participantes do Imersão/Laboratório, em seus processos criativos. Como também que esta pesquisa seja acessada nas instituições amazonenses que possuem cursos de Artes Cênicas, como, por exemplo a Universidade do Estado do Amazonas e a Universidade Federal do Amazonas, uma vez que poucos são os estudos artísticos, nas formações oficiais,

que nutrem e focam em processos criativos e experiências processuais artísticas, além dos conhecimentos e dos cânones dominantes.

Porém, acredito que ainda há potências a serem investigadas a respeito da Organização *Movement Research* e, devido à extensão deste estudo e seu ineditismo, procurei dar uma primeira resposta às questões colocadas ao longo da discussão; um percurso que deverá ser aprofundado em investigações futuras, seja por mim ou por outros pesquisadores. Por fim, espero repassar aos artistas, aos acadêmicos e às pessoas interessadas em iniciativas de formação artística alternativa e de resistências aos tentáculos da lógica do capitalismo, do neoliberalismo e da indústria cultural, esta pesquisa escrita por um artista autônomo, há 40 anos, em processo de devir.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALBRIGHT, Ann Cooper; GERE, David. **Taken by surprise: a dance improvisation reader**. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

ANDRADE, Pedro. **O melhor guia de Nova York**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Adorno – Vida e obra**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARMSTRONG, Elizabeth; ROTHFUSS, Joan. **In the spirit of Fluxus**. Minneapolis: Walker Art Center, 1993.

ARROYO, Miguel G. **Outros sujeitos, outras pedagogias**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

AUSTER, Paul. **The New York trilogy**. New York: Penguin Books, 1990.

AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda Vale da. **TESC: nos bastidores da lenda**. Manaus: Editora Valer, 2009.

AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda Vale da. **Amazônia em cena: grupos teatrais em Manaus (1969-2000)**. Manaus: Editora Valer, 2014.

BACON, Jane. **Authentic Movement as well-being practice**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

BANANA, Adriana. **Trisha Pensamento: espaço como previsão meteorológica**. Belo Horizonte: Clube Ur-H0r, 2012.

BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers: Post-modern Dance**. Hanover: University Press of New England, 1987.

BANES, Sally. **Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-64**. Michigan: UMI Research Press, 1995.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2010.

BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade**. São Paulo: ECA/USP; Cooperativa Paulista de Dança, 2017.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade do consumo**. Lisboa: Edições 70, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da Modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERMAN, Marshall. **Um século em Nova York: espetáculos em Times Square**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERNARD, Andrew; STEINMULLER, Wolfgang; STRICKER, Ursula. **Ideokinesis: a creative approach to human movement & body alignment**. Berkeley: North Atlantic Books, 2006.

BHARUCHA, Rustom. **Theatre and the world: performance and the politics of culture**. New York: Routledge, 1993.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BRENNAN, Richard. **The Alexander Technique Workbook: your personal system for health, poise and fitness**. London: Vega, 2002.

CANTON, Katia. **Narrativas Enviesadas**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAPEL, Heloísa Selma; CAMARGO, Robson Corrêa de; REINATO, Eduardo José (orgs.). **Performances culturais**. São Paulo: Hucitec Editora, 2011.

CAPRA, Fritjof; LUISI, Pier. **A visão sistêmica da vida: uma concepção unificada e suas implicações filosóficas, políticas, sociais e econômicas**. São Paulo: Cultrix, 2014.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005. (Coleção Todas as Artes)

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: arte de fazer**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

COSTA, Selda Vale da. **Amazônia em cena: grupos teatrais em Manaus (1969-2000)**. Manaus: Editora Valer, 2014.

COSTA FILHO, José da. **Teatro Contemporâneo no Brasil**: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

CRAWFORD, Jane. Gordon Matta-Clark e a vida coletiva no SoHo durante os anos 1970. *In*: BIENAL DE SÃO PAULO (27:2006). **27. Bienal de São Paulo**: seminários. Curadoria geral de Lisette Lagnado. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. 440p.

DANTO, Arthur. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS)

DEMO, Pedro. **Pesquisa e Construção de Conhecimento**: metodologia científica no caminho de Habermas. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

DEMETRESCO, Sylvia. **Vitrina**: construção de encenações. São Paulo: Editora Senac, 2001.

DIAFÉRIA, Lourenço, et al. **Um século de luz**. São Paulo: Scipione, 2001.

DIAS, Reinaldo. **Cultura Organizacional**. São Paulo: Editora Alínea, 2012.

CANCLINI, Nestor. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999.

DOWD, Irene. **Taking root to fly**: articles on functional anatomy. Estados Unidos: Irene Dowd, 1995.

DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. **Dicionário de Filosofia**. Campinas: Papyrus, 1993.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ETZIONI, Amitai. **Organizações complexas**: estudo das organizações em face dos problemas sociais. São Paulo: Atlas, 1981.

FERNANDES, Nilda. **Yoga Terapia**: o caminho da saúde física e mental. São Paulo: Ground, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FORTI, Simone. **Handbook in motion**: an account of an ongoing personal discourse and its manifestations in dance. 1. ed. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974.

FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogério Proença (orgs.). **Plural de Cidade: novos léxicos urbanos**. 1. ed. Coimbra: Almedina, 2009. (Coleção CES)

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRASER, Steven. **Wall Street: America's Dream Palace**. New Haven: Yale University Press, 2008.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Editora Record, 2011.

GOMPERTZ, Will. **Isso é Arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GREINER, Cristine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2008.

GREINER, Christine. **Leituras do Corpo no Japão e suas Diásporas Cognitivas**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

GREINER, Christine. **Fabulações do Corpo Japonês e seus Microativismos**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTLEY, Linda. **Wisdom of the body moving: an introduction to Body-Mind Centering**. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

HARVEY, David. **O neoliberalismo: história e implicações**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HUISMAN, Denis. **A estética**. Coimbra: Edições 70, 1994.

LAGNADO, Lisette. **27ª Bienal de São Paulo: seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

LEADON, Fran. **Broadway: A history of New York City in thirteen miles**. New York: W.W. Norton & Company, 2018.

LIPOVETSKY Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KARNAL, Leandro *et al.* **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

KEROUAC, Jack. **Cenas de Nova York e outras viagens**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.

KOOLHAAS, Rem. **Nova York delirante**: um manifesto retroativo para Manhattan. São Paulo: Cosac Naify, 2008. (Coleção Face Norte)

MCDONAGH, Don. **Complete guide to Modern Dance**. New York: Doubleday & Company, 1976.

MARCUS, George E. **Corporate futures**: the diffusion of the culturally sensitive corporate form. London: The University of Chicago Press, 1988.

MATURANA, Humberto R. **Biology of cognition**. Urbana: Urbana Biological Computer Laboratory/University of Illinois, 1970.

MAZZOLA, Renan Belmonte. **O cânone visual**: as belas-artes em discurso. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Sousa. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

MORIN, Edgar. **O Método I**: a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2013.

MORIN, Edgar. **O Método II**: a vida da vida. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MORIN, Edgar. **O Método III**: conhecimento do conhecimento. Porto Alegre: Sulina, 2012.

NOVACK, Cynthia J. **Sharing the Dance**: Contact Improvisation and American Culture. Wisconsin: Wisconsin Press, 1990.

OLIVEIRA, José. **Cidades brasileiras**: territorialidades, sustentabilidade e demandas sociais. Manaus: Edua, 2010.

PÁSCOA, Luciane. **As Artes Plásticas no Amazonas**: o Clube da Madrugada. Manaus: Editora Valer, 2011.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PENNA, Antônio Gomes. **Introdução à epistemologia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POYNOR, Eleonor; WORTH, Libby. **Anna Halprin**. New York: Routledge, 2004.

RUSSELL, MARK. **Out of character:** rants, raves, and monologues from today's top performances artists. New York: Bantam Books, 1997.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade.** São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROZENZWEIG, Roy; BLACKMAR, Elizabeth. **The park and the people:** a history of Central Park. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

SALKED, Richard. **Como ler uma fotografia.** São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

SALLES, Cecília. **Redes de criação.** São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano:** da cultura das mídias às cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Produzir para viver:** os caminhos da produção não capitalista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo:** para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, Boaventura de Souza. **As vozes do mundo:** reinventar a emancipação social: para novos manifestos: Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SANTOS, Milton. **O espaço da cidade.** São Paulo: Studio Nobel, 2000.

SCHEIN, Edgar H. **Organizational culture and leadership.** San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1986.

SMIERS, Joost. **Artes sob pressão:** promovendo a diversidade cultural na era da globalização. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

STILES, Kristine. *Between water and stone: Fluxus Performance – A metaphysics of acts.* In: ARMSTRONG, Elizabeth; ROTHFUSS, Joan. **In the Spirit of Fluxus.** Minneapolis: Walker Art Center, 1993.

SWERLING, Beverly. **Nova York:** cidade dos sonhos. Rio de Janeiro: Record, 2004.

TALESE, Gay. **Fama e anonimato.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna,** do coreógrafo ao diretor. São Paulo: Annablume, 2010.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

XAVIER, Adalto. **Dançando conforme a música**. Manaus: Editor Valer, 2002.

ZAPORAH, Ruth. **Action Theater: the improvisation of presence**. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

WARHOL, Andy. **The philosophy of Andy Warhol: from A to B and back again**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

Fontes eletrônicas

A FILOSOFIA de Herbert Marcuse. *In*: EDITORA UNESP. São Paulo: Editora Unesp, 2020. Disponível em: Disponível em: <http://editoraunesp.com.br/blog/a-filosofia-de-herbert-marcuse>. Acesso em: 19 mai. 2020.

ALLAN Kaprow. *In*: THE ART HISTORY. [s.l.]: The Art History Foundation, 2018. Disponível em: <https://www.theartstory.org/artist-kaprow-allan.htm>. Acesso em: 01 dez. 2018.

ALVES, A. R. C. **O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe**. Lua Nova Revista de Cultura e Política, São Paulo, n. 80, p. 71-96, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n80/04.pdf>. Acesso em: 04 mai. 2019.

ARAÚJO, Marina Tajra. Mapa de Nova York: conhecendo melhor a cidade. *In*: NOVA YORK & VOCÊ. Nova York: Nova York & Você, 2018. Disponível em: <https://novayorkevoce.com/mapas-de-nova-york>. Acesso em: 09 jun. 2018.

BARNARD, Chester I. **The functions of the executive**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1966. Disponível em: <https://archive.org/download/in.ernet.dli.2015.190485/2015.190485.The-Functions-Of-The-Executive.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2018.

BATISTA, Lauro L.S.; FREIRE, Ivete de A.; TOURINHO, Eurlly K. **Notação Coreográfica: aplicação do sistema dancewrite – shorthand de Valerie Sutton na notação da dança do ventre**. Disponível em: <http://www.periodicos.unir.br/index.php/semanaeduca/article/view/93/141>. Acesso em: 31 mar. 2019.

BEVERLY Swerling. *In*: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Beverly_Swerling. Acesso em: 20 ago. 2018.

BRANDÃO, Amaurícia Lopes Rocha; CORIOLANO, Luzia Neide Menezes Teixeira. **Eixos do turismo: convencional e contra-hegemônico em Jericoacoara – CE**. Revista Formação (Online), n. 23, v. 3, 2016. Disponível em:

<https://revista.fct.unesp.br/index.php/formacao/article/view/3835/3480>. Acesso em: 01 ago. 2018.

BRONNER, Shaw; OJOFEITIMI, Sheyi. **Introducing Graham-based technique: Vocabulary, mechanics, and potential stressors.** Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/274383171>. Acesso em: 17 set. 2020.

CORPORATE Partnerships. *In: NEW YORK CITY BALLET. Support.* New York: New York City Ballet, Inc., 2019. Disponível em: <https://www.nycballet.com/Support/Sponsors-Corporate-Partners/Corporate-Entertainment.aspx>. Acesso em: 15 abr. 2019.

DELICIOUS Movement. *In: EIKO+KOMA. Workshop.* [New York]: Eiko and Koma, 2019. Disponível em: <http://eikoandkoma.org/deliciousmovement>. Acesso em: 20 nov. 2019.

DIVISÕES regionais de Manhattan. *In: NOVA YORK: pontos turísticos de Nova York.* [s.l.]: News Pro, 2018. Disponível em: <https://novayork.com/manhattan>. Acesso em: 25 ago. 2018.

DURAND, José Carlos. **Política e gestão cultural nos USA e Europa.** São Paulo: FGV-EAESP, 2000. (Relatórios de pesquisa – NPP). Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/3215/Rel13-2000.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2019.

EDIFÍCIO Dakota. *In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre.* Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Edifício_Dakota. Acesso em: 22 abr. 2019.

GEORGE Balanchine: um dos maiores, se não o maior, coreógrafo do século XX. *In: MUNDO BAILARINÍSTICO.* [s.l.]: Dryelle Almeida, c2013. Disponível em: <http://www.mundobailarinistico.com.br/2018/01/george-balanchine-um-dos-maiores-se-nao.html>. Acesso em: 12 mai. 2018.

GORDON Matta-Clark. *In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre.* Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gordon_Matta_-_Clark. Acesso em: 17 jun. 2019.

JOOST Smiers hoje no Brasil para lançamento do livro Artes sob Pressão. Cultura e Mercado. [s.l.]: Cultura e Mercado, 2020. Disponível em: <https://www.culturaemercado.com.br/site/joost-smiers-hoje-no-brasil-para-lancamento-do-livro-artes-sob-pressao>. Acesso em: 19 mai. 2020.

HACHAM, Shir. Stillness speaks: What Modern Dance can teach us about Turkey protests. **Haaretz.** Tel Aviv, 11 set. 2013. Disponível em: <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/.premium-utter-stillness-in-the-name-of-political-protest-1.5329182>. Acesso em 05 jan. 2020.

INSIDE Maison Louis Vuitton Vendôme. *In: LOUIS VUITTON UK.* [London]: Louis Vuitton, 2019. Disponível em: <https://uk.louisvuitton.com/eng-gb/articles/inside-maison-louis-vuitton-vendome>. Acesso em: 22 abr. 2019.

JOWITT, Deborah. Counterculture Riffs. **The Village Voice**. New York, 02 abr. 2002. Theater. Disponível em: <https://www.villagevoice.com/2002/04/02/counterculture-riffs>. Acesso em: 01 out. 2019.

LEPECKI, Andre. **Undoing the fantasy of the (Dancing) Subject**: ‘Still Acts’ in Jérôme Bel’s THE LAST Performance. In: BELDER, Steven de; e TACHELET, Koen (eds.). **The Salt of the Earth**. On dance, politics and reality. Brussels: Vlaams Theater Instituut, 2001. Disponível em: <http://www.nyu.edu/classes/bkg/lepecki-stillness.PDF>. Acesso em: 02 fev. 2020.

KLEIN, Susan. **About School**: The Klein School of Movement and Dance. New York, 1998. Disponível em: <http://www.kleintechnique.com/about.html>. Acesso em: 10 jul. 2019.

KLEIN, Susan; SKINNER, Joan. Susan Klein and Joan Skinner. **Critical Correspondence**, New York, 22 set. 2016. Disponível em: <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/susan-klein-and-joan-skinner>. Acesso em: 03 out 2018.

KOURLAS, Gia. A Laboratory where dance can stretch its legs. **The New York Times**, New York, 24 out. 2005. Arts. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2005/10/24/arts/dance/a-laboratory-where-dance-can-stretch-its-legs.html>. Acesso em: 30 jun. 2019.

LINCOLN Center. *In*: NOVA YORK: pontos turísticos de Nova York. [s.l.]: News Pro, 2018. Disponível em: <https://novayork.com/lincoln-center>. Acesso em: 24 nov. 2018.

MAP of New York City 1860. *In*: PINTEREST. San Francisco: Pinterest, 2018. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/138767232244104762/>. Acesso em: 22 ago. 2018.

MARCEL Duchamp. *In*: SUAPESQUISA.COM. **Biografias**. [s.l.]: SuaPesquisa.com, 2018. Disponível em: https://www.suapesquisa.com/biografias/marcel_duchamp.htm. Acesso em: 08 abr. 2018.

MARQUES, Isabel. **Artista às avessas**: a ação cultural em diálogo com a educação. Sala Preta, v. 12, n. 1, p. 24-35, jun. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p24-35>. Acesso em: 13 abr. 2019.

MEIER, Yvonne. Yvonne Meier in conversation with Rebecca Serrell. Rebecca Serrell. **Critical Correspondence**, New York, 03 mar. 2006. Disponível em: <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/yvonne-meier-in-conversation-with-rebecca-serrell>. Acesso em: 10 jun. 2018.

MICHEL de Certeau. *In*: GRUPO AUTÊNTICA. **Autores**. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2018. Disponível em: <https://grupoautentica.com.br/autentica/autor/michel-de-certeau/819>. Acesso em: 21 set. 2018.

MORROW, Susanna. **Psyche meets Soma**: accessing creativity through Ruth Zaporah’s Action Theater. [California]: Liquid Pictures, c1997. Disponível em: <http://www.actiontheater.com/artic111.htm>. Acesso em: 02 abr. 2019.

MOVEMENT Research. *In: MOVEMENT RESEARCH*. New York: Movement Research, 2018. Disponível em: <https://movementresearch.org>. Acesso em: 30 mar. 2018.

NEW AMSTERDAM in 1660. *In: New York Historical Society*. New York: New York Historical Society, 2018. Disponível em: <https://www.nyhistory.org>. Acesso em: 21 ago. 2018.

NEW YORK ou Nova Iorque. *In: SUA LÍNGUA*. Porto Alegre: Sua Língua, 2018. Disponível em: <http://sualingua.com.br/2009/05/18/new-york-ou-nova-iorque>. Acesso em: 20 mar. 2018.

NO TIME to fly. *In: MOTION BANK*. Disponível em: <http://scores.motionbank.org/dh/>. Acesso em: 20 set. 2019.

NUNES, Bruno Blois. As danças de Corte Francesa no final do século XVI e início do século XVII: um estudo da distinção por meio da imagem. *In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA ANPUH/RS*, 12, São Leopoldo/RS, 2014. **Anais [...]** Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/30/1405363075_ARQUIVO_textoanpuhrsfinalizado.pdf. Acesso em: 29 jul. 2020.

OBRA de russo seduz até Disney. Coleção Folha de Música Clássica. São Paulo, 2018. Disponível em: <http://musicaclassica.folha.com.br/cds/19/biografia.html>. Acesso em: 09 jun. 2018.

OYĚWUMÍ, Oyèrónké. Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos. *In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%E1%BA%B9%C%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf. Acesso em: 26 ago. 2020.

OFF-BROADWAY. Disponível em: <http://www.nosnomundo.com.br/2010/10/broadway-off-broadway-e-off-off-broadway>. Acesso em: 26 nov. 2018.

PAUL Auster. *In: GRUPO COMPANHIA DAS LETRAS*. São Paulo: Grupo Companhia das Letras, 2018. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00026>. Acesso em: 21 set. 2018.

REGIÕES e bairros de Nova York. *In: DICAS DE NEW YORK*. São Paulo: GrupoDicas, 2018. Disponível em: <https://www.dicasnewyork.com.br/2018/01/regioes-e-bairros-de-nova-york.html>. Acesso em 11 mar. 2018.

REM Koolhaas. *In: CRONOLOGIA DO PENSAMENTO URBANÍSTICO. Projeto Exodus*. [Salvador]: Laboratório Urbano/UFBA, 2020. Disponível em: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/biografia.php?idVerbete=1513&idBiografia=94>. Acesso em: 10 mai. 2020.

ROUSSEAU, Francis. **Le danseur de ballet face au miroir**. Disponível em: <http://www.francisrousseau.fr/pdf/papiers/danseurBalletFaceMiroir.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2019.

RUTH Zaporah. In: ACTION THEATER. [California]: Liquid Pictures, c1997. Disponível em: <http://www.actiontheater.com/ruth.htm>. Acesso em: 04 dez. 2018.

SKINNER Releasing Institute. In: SKINNER RELEASING. Seattle, USA, 2009. Disponível em: <http://www.skinnerreleasing.com/aboutsri.html>. Acesso em: 22 out. 2018.

SOBRE. In: BLOG DA RAQUEL ROLNIK. Disponível em: <https://raquelrolnik.wordpress.com/sobre>. Acesso em: 10 mai. 2020.

STEINWALD, Michèle. **Deborah Hay: the outlier as insider**. The Walker Art Center, Minneapolis, 21 nov. 2012. Fourth Wall. Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/deborah-hay-outlier-insider>. Acesso em: 18 set. 2019.

SUMMERSTAGE. In: CITY PARKS FOUNDATION. New York: City Parks Foundation, 2019. Disponível em: <https://cityparksfoundation.org/summerstage>. Acesso em: 22 abr. 2019.

SWAROVSKI. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Swarovski>. Acesso em: 22 abr. 2019.

TAYLOR, Bob. **The art of improvisation**. S.l.: Taylor-James Publications, 2000. 372 p. Disponível em: https://kupdf.net/download/bob-taylor-the-art-of-improvisation-teaching-improvisation_58e13e83dc0d605b708970d5_pdf. Acesso em: 29 mar. 2019.

THE WAY we lived. In: Encyclopedia.com. Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/history/culture-magazines/1980s-way-we-lived>. Acesso em: 21 nov. 2018.

TIMES Square. In: NOVA YORK: pontos turísticos de Nova York. [s.l.]: News Pro, 2018. Disponível em: <https://novayork.com/times-square>. Acesso em: 18 ago. 2018.

TORO, José Vinicius. Mercado musical da Broadway. **LinkedIn**, 17 ago. 2017. Disponível em: <https://www.linkedin.com/pulse/o-mercado-de-teatro-musical-da-broadway-come-construção-toro>. Acesso em: 21 abr. 2019.

TRINDADE, Ana Lígia; VALLE, Flávia Pilla. A escrita da dança: um histórico da notação do movimento. **Movimento - Revista de Educação Física da UFRGS**, Porto Alegre, v. 13, n. 03, p. 201-223, set./dez. 2007. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/3579/6092>. Acesso em: 31 mar. 2019.

VAUDEVILLE: America's vibrant art form with a short lifetime. In: BROADWAY SCENE. New York: BroadwayScene.com: All Tickets Inc., 2018. Disponível em: <http://broadwayscene.com/vaudeville-americas-vibrant-art-form-with-a-short-lifetime>. Acesso em: 20 mar. 2019.

VAUDEVILLE surge na França no século 15. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 11 abr. 2006. Ilustrada. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1104200607.htm>. Acesso em: 20 mar. 2019.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte**. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/270/o/Teoria_do_conhecimento_e_arte-Palestra_transcrita_por_Sonia_Ray.pdf. Acesso em: 15 mar. 2019.

A VITRINE da Louis Vuitton com colaboração de Yayoi Kusama. **Glamurama**. São Paulo, 17 jul. 2012. Disponível em: <https://glamurama.uol.com.br/direto-de-ny-a-vitrine-da-louis-vuitton-com-colaboracao-de-yayoi-kusama>. Acesso em: 12 abr. 2019.

YVONNE Meier *In*: MOVEMENT RESEARCH. New York: Movement Research, 2018. Disponível em: <https://movementresearch.org/people/yvonne-meier>. Acesso em: 18 dez. 2018.

Dissertações e Teses

ALMEIDA, Joana Lúcia Bem-Haja de. **Recycling Manhattan**. 2009. Dissertação. (Mestrado em Arquitetura) – Departamento de Arquitetura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009. Disponível em: https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/11550/1/Recycling%20Manhattan_JoanaBem-Haja.pdf. Acesso em: 14 out. 2018.

ANDREWS, P. Megan. **Somatic Anacrusis: an experiential poetics of Deborah Hay's choreography and practice in the solo at once**. 2016. Dissertação. (Doctor of Philosophy) – Faculty of Graduate Studies, York University, Toronto, Ontario, 2016. Disponível em: <https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/handle/10315/32710>. Acesso em: 10 set. 2019.

ARANHA, Raquel da Silva. **A dança na Corte e os balés nas óperas de Portugal no século XVIII: aspectos da presença de elementos franceses no ambiente cultural português**. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284947>. Acesso em: 21 dez. 2019.

DÁCIO, Gabriela Mavignier. **Método ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças, de Julio Severin Pantezze: edição atualizada, anotada e comentada**. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2014. Disponível em: http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/1885?locale=pt_BR. Acesso em: 21 dez. 2019.

FREITAS, Ítala Clay de Oliveira. **Tramas comunicativas da cultura: a dança no jornalismo impresso em Manaus (1980-2000)**. 2010. 477 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4231>. Acesso em: 03 mai. 2019.

GILBERT, Duncan G. **A conceit of the natural body: the universal-individual in Somatic Dance training.** 2014. Tese (Doctor in Philosophy of Culture and Performance) – University of California, 2014. Disponível em: <https://escholarship.org/content/qt2285d6h4/qt2285d6h4.pdf>. Acesso em: 09 set. 2019.

MARIANO, Sara Marai Brito. **A estruturação de notações na iconografia, música, dança e escrita como base para a reflexão acerca dos códigos escritos no teatro.** 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14282/1/2013_SaraMariaBrittoMariano.pdf. Acesso em: 30 mar. 2019.

MARTINS, Giancarlo. **Criar, resistir, comunicar: a ambivalência política dos Novos Coletivos.** 2015. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4747>. Acesso em: 10 out. 2018.

MESQUITA, Otoni Moreira de. **La Belle Vitrine: o mito do progresso na refundação da cidade de Manaus (1890-1910).** 2005. Tese (Doutorado em História Contemporânea) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2005_MESQUITA_Otoni_Moreira_de-S.pdf. Acesso em: 24 mar. 2019.

NASCIMENTO, Maria Evany do. **Do discurso à cidade: políticas de patrimônio e a construção do espaço público no Centro Histórico de Manaus.** 2014. Tese (Doutorado em Artes e Design) – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24969/24969_1.PDF. Acesso em: 10 out. 2018.

OSÓRIO, Sofia do Amaral. **Teatro de Dança Galpão: experimentações em dança e práticas de resistência durante a ditadura civil-militar no Brasil.** 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/3665/1/Sofia%20do%20Amaral%20Osorio.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.

PEES, Adriana Almeida. **Body-Mind Centering® e o sentido do movimento em (des) equilíbrio: princípios e técnicas elementares, na criação em dança, pela poética nas linhas dançantes de Paul Klee.** 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284939>. Acesso em: 10 nov. 2019.

RINALDI, Miriam. **Teoria e prática do Viewpoints.** 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-06022018-094418/pt-br.php>. Acesso em: 30 abr. 2019.

ROSSINI, Eucio Gimenez. **Tarefas**: uma estratégia para criação de performances. 2011. Tese (Doutorado com concentração em Poéticas Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/28623>. Acesso em: 24 jun. 2019.

SCHIOCCHET, Michele Louise. **Performance art como forma de resistência**: dos espaços alternativos de Nova York à superidentificação. 2015. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Disponível em: <http://tede.udesc.br/bitstream/tede/528/1/122534.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2019.

SCHULZ, Cláudia. **Dramaturgia da carne**: uma experiência na arte da performance. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria/RS, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/5196/SCHULZ%2c%20CLAUDIA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 abr. 2019.

VELLOZO, Marila Annibelli. **Dança e política**: participação das organizações civis na construção de políticas públicas. 2011. Tese (Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9626>. Acesso em: 03 mai. 2019.

Cadernos, jornais, revistas e congressos

BORGES, Aylana Laíssa Medeiros; SILVA, Gilmara Barros da. Mário Carlos Beni: contribuição para o estudo do Turismo. **Revista de Turismo Contemporâneo**, Natal, v. 4, ed. especial, 15 abr. 2016.

COLOSSO, Paolo. A modernidade de Nova York segundo Rem Koolhaas. **Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, São Paulo, v. 21, n. 35, 2014.

EDDY, Martha. Uma breve história das Práticas Somáticas e da Dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 25-61, 2018.

FERNANDES, Ciane. A prática como pesquisa e a abordagem somático performativa. In: Congresso da Abrace, 8, Belo Horizonte, 2014. **Anais** [...] Belo Horizonte: UFMG, 2014.

FORTIN, Sylvie. Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. **Cadernos do GIPE-CIT** – Grupo Interdisciplinar de Pesquisas e Extensão em Contemporaneidade, Imaginação e Teatralidade, Salvador, n. 2, p. 40-55, fev. 1999.

GITELMAN, Claudia. Dança moderna americana: um esboço. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 9, n. 2 (26), jun. 1998.

MEDEIROS, Eugênio Mariano Fonseca. Ligações Perigosas: reflexão sobre os portões do Central Park de Nova Iorque. **Revista Projetar – Projeto e Percepção do Ambiente**, Natal, v. 2, n. 3, dez. 2017.

MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL. Dollars and Sensibility. New York: Movement Research, n. 12, Mid-Winter/Summer, 1996.

MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL. Body/Belief. New York: Movement Research, n. 13, Fall/Winter, 1996/1997.

MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL. The legacy of Robert Ellis Dunn (1928-1996). New York: Movement Research, n. 14, Spring, 1997.

MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL. Moving Communities. New York: Movement Research, n. 15, Fall/Winter, 1997/1998.

MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL. Memory/Place. New York: Movement Research, n. 17, Fall/Winter, 1998/1999.

MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL. Release Part 1. New York: Movement Research, n. 18, Winter/Spring, 1999.

MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL. Age and the Trajectory of the Body in Time. New York: Movement Research, n. 21, Fall/Winter, 2000.

MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL. 25th Anniversary Issue: Then and now. New York: Movement Research, n. 27/28, Spring, 2005.

PERRON, Wendy. This world and the next. **Movement Research Performance Journal**. New York, n. 21, Fall/Winter, 2000.

VELLOSO, Marila. Body-Mind Centering e os Sistemas Corporais: uma possibilidade de integração no ensino da dança. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 1, jan./dez. 2006.

Filmes, vídeos e documentários

PARK Avenue: money, power and American Dream. Direção: Alex Gibney. Produção: Trevor Davidoski, Blair Foster, Mette Hoffman Meyer, Josh Norton. Roteiro: Alex Gibney, Chad Beck. Fotografia de Ronan Killeen, Lisa Rinzler. EUA, África do Sul: PBS, 2012. 1 vídeo (59 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6niWzomA So>. Acesso em: 24 nov. 2018.

Fontes orais e digitadas (entrevistas)

BEAVERS, Wendell. [Entrevista cedida a] Francisco Rider Pereira da Silva. Via Skype. Manaus e Nova Iorque (EUA), 05 abr. 2019.

CLAY, Ítala. [Entrevista cedida a] Francisco Rider Pereira da Silva. Via e-mail. Manaus, 12 set. 2019.

FLOMIN, Ori. [Entrevista cedida a] Francisco Rider Pereira da Silva. Via e-mail. Manaus e Nova Iorque (EUA), 02 nov. 2019.

GOUVÊA, Célia. [Entrevista cedida a] Francisco Rider Pereira da Silva. Via e-mail. Manaus e São Paulo, 22 ago. 2019.

HOFFBAUER, Patricia. [Entrevista cedida a] Francisco Rider Pereira da Silva. Via Facebook. Manaus e Nova Iorque (EUA), 10 fev. 2019.

HOLMES, K.J. [Entrevista cedida a] Francisco Rider Pereira da Silva. Via e-mail. Manaus e Nova Iorque (EUA), 30 mai. 2020.

MEIER, Yvonne. [Entrevista cedida a] Francisco Rider Pereira da Silva. Via e-mail. Manaus e Nova Iorque (EUA), 06 jun. 2019.

MESQUITA, Otoni Moreira de. [Entrevista cedida a] Francisco Rider Pereira da Silva. Entrevista oral. Manaus, 02 fev. 2020.

MONSON, Jennifer. [Entrevista cedida a] Francisco Rider Pereira da Silva. Via e-mail. Manaus e Nova Iorque (EUA), 25 fev. 2020.

PEARSON, Sara. [Entrevista cedida a] Francisco Rider Pereira da Silva. Via e-mail. Manaus e Maryland (EUA), 12 jan. 2020.

GLOSSÁRIO

Authentic Movement: estudo somático desenvolvido por Mary Starks Whitehouse, que estimula o movimento genuíno do praticante.

Cânone: conjunto de obras artísticas no Mundo Ocidental, que em um específico período da história, intelectuais, críticos e instituições hegemônicas ou dominantes acham ser representativas da cultura oficial.

Body-Mind Centering: método somático que investiga os sistemas corporais humanos, desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen.

Contact Improvisation: prática corporal inventada pelo artista norte-americano Steve Paxton em que dois ou mais corpos servem de contato, apoio, suporte e/ou alavanca entre si, tendo a gravidade como entidade de auxílio e/ou desafio.

Dança Pós-Moderna Norte-Americana: linguagem dançada, desenvolvida por artistas do movimento *Judson Dance Theater* (1962-1964, EUA), em que qualquer movimento, gesto, ação, tarefa eram utilizados no jogo performativo: andar, correr, deitar, arrastar, carregar, empurrar e transportar objetos, falar, gritar, cantar, entre outras.

Distrito da *Broadway*: toda a região de Nova Iorque onde se encontram os teatros que apresentam grandes musicais como, por exemplo, *Cats*.

***Downtown*:** região central de Nova Iorque.

Estudos Somáticos: estudos dedicados a práticas corporais em que há o conceito de integrar mente/corpo/alma/espírito.

Hegemonia: liderança e supremacia econômica, social, cultural, política, artística, geográfica, e outras formas e tipos de exploração e poder de uma classe sobre a outra.

Improvisação: ação/ato que envolve regras não rígidas.

***Klein Technique*:** técnica somática desenvolvida por Susan Klein que trabalha o movimento enraizado na arquitetura musculoesquelética.

Nova Iorque/Nova York: ou se usa New York ou Nova Iorque (ou tudo em inglês, ou tudo em português).

***Manhattan*:** *Mannahatta* (“ilha”) como de *Manhattan* (“ilha de muitas colinas”, no dialecto Lenape); região da Cidade de Nova Iorque.

***Midtown*:** região que fica no meio da Ilha de *Manhattan*.

Movement Research: organização artística na Cidade de Nova Iorque que serve de abrigo/laboratório para artistas autônomos, na qual se valoriza o processo artístico em vez do produto; em português, o nome se traduz como Pesquisa de Movimento.

National Endowment for the Arts: Fundo Nacional para as Artes, agência independente do governo federal dos Estados Unidos que oferece apoio e financia projetos de excelência artística.

Organização: sistema de cooperação que possui uma complexidade de componentes físicos, biológicos e sociais, podendo ser rígido ou flexível.

Partituras Cênicas Processuais: notações cênicas escritas, desenhadas e/ou faladas, que servem de guia para os performers/pessoas utilizarem no jogo performativo.

Processo: tudo em que há um envolvimento de natureza inacabada e contínua.

Skinner Releasing Technique: estudo somático desenvolvido por Joan Skinner que trabalha com imagens poéticas, de forma que os movimentos do praticante são vivenciados potencialmente.

Times Square: região de Nova Iorque onde se concentra a indústria do entretenimento desta cidade, e onde acontece o show de fogos de artifício do Ano Novo.

Turismo: termo surgido em 1811, na língua inglesa, a partir do fenômeno original que se desenvolveu na Inglaterra, praticado como distinção pela aristocracia inglesa.

Uptown: cidade alta de Nova Iorque.

Wall Street: área da Cidade de Nova Iorque onde se concentram o capital financeiro e a Bolsa de Valores de Nova Iorque; símbolo do capitalismo.

Yoga: filosofia e prática corporal indiana, milenar, com poses/posturas corporais são baseadas nos animais e na natureza.

APÊNDICE A – AULAS-EXPERIÊNCIAS (CONTINUAÇÃO DA SEÇÃO 3.3.3)

A.1 Aula-Experiência com a Artista-Mestra Jennifer Lacey

Como relatado em outro momento dessa dissertação, a primeira aula que o autor frequentou na Organização *Movement Research* foi com a Artista-Mestra Jennifer Lacey (Figura 62), norte-americana que vive desde 2000 em Paris. Lacey apresentou vários trabalhos de sua autoria em espaços da Nova Iorque Cena Alternativa e colaborou com muitos artistas nova-iorquinos pertencentes à Organização da cena *Downtown* Nova Iorque.

Jennifer Lacey is a choreographer [...] Her work has been presented locally at PS122, Danspace Project at Saint Mark's Church, and at Movement Research. [...] She received NEA grants [...] Internationally, she has shown her work in Austria and the Netherlands. [...] She has worked with Jennifer Monson, DD Dorvillier, Yvonne Meier and Randy Warshaw, among others. [...] she has been teaching at EDDC in the Netherlands and in Germany. She has taught company class for O Vertigo in Montreal.³⁶⁹ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1996/1997)

Figura 62 – Jennifer Lacey



Fonte: *The Guardian*³⁷⁰

³⁶⁹ “Jennifer Lacey é coreógrafa [...] Seu trabalho foi apresentado no *PS122, Danspace Project* na *St. Mark's Church* e *Movement Research*. [...] Recebeu patrocínio da *NEA [National Endowment for the Arts]* [...] Internacionalmente mostrou seu trabalho na Áustria e na Holanda. [...] Trabalhou com Jennifer Monson, DD Dorvillier, Yvonne Meier e Randy Warshaw, entre outros. [...] Ela tem ministrado aulas na EDDC, Holanda, e na Alemanha. Lecionou aulas para a companhia *O Vertigo*, em Montreal” (tradução nossa).

³⁷⁰ Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2019/oct/10/jennifer-lacey-extended-hermeneutics-tarot-nottdance>. Acesso em: 01 jul. 2020.

A aula iniciava com um aquecimento que integrava princípios anatômicos e o uso de imagens poéticas, proporcionando um sentido de fluidez do movimento, a ativação do alinhamento corporal e a conexão com o chão. Após esse processo investigativo, Lacey oferece uma sequência de movimentos em que articula material de movimentos estruturados com o uso de improvisação. Em geral, suas aulas têm como embasamento várias fontes provindas dos Estudos Somáticos e improvisação.

Segundo Gilbert (2014, p. 15-18)

The transnational Somatic community extended American expansionist ideology, both by characterizing New York as the origin of the training, and by disseminating the idea that the regimens restore natural uniqueness and fuel dissidence with modernist dance establishments. [...] Dancers valued the process of training in Somatics for itself, idealizing the ability to track, invest in, and report on their experience, affirming their individual decision-making.³⁷¹

Lacey, na seção de *Morning Classes* (Classes Matutinas) do *Movement Research Performance Journal*, edição de nº 13, de 1996/1997, descreve o aquecimento de suas aulas como sendo baseado em *Release Technique*, um termo que

Dancers began using the term ‘release technique’ to describe vocabulary associated with [Trisha] Brown’s style that was underpinned by Somatics. They considered her movement to be more natural and healthier for dancers than modern or classical lexicons.³⁷² (GILBERT, 2014, p. 23)

Com isso, a coreógrafa Trisha Brown, nos anos 1980, obteve uma grande notoriedade, pois seu vocabulário de movimento, que foi investigado nos anos 1970, ficou muito associado ao modo de se mover dela e de seus colaboradores, assim criando-se o “estilo” Trisha de se movimentar, de maneira “*release*” (solta, fluida, “natural”).

Esse tópico sobre *Release Technique* – visto anteriormente neste estudo –, muito praticado, debatido e refletido na comunidade de artistas da *Movement Research*, faz todo o sentido para quem vivenciou ou vivencia as aulas na Organização, pois se criou não só o “estilo” Trisha de movimento, como também da maioria dos artistas do corpo que frequentam as formações na *Movement*. Ou seja, virou uma espécie de “identidade” da corporalidade de artistas da Nova Iorque Alternativa. A tal ponto que o *Movement Research Performance Journal*, edição de nº 18, de 1999, é toda dedicada ao tópico “*release*”, pois há artistas como

³⁷¹ “A comunidade dos Estudos Somáticos transnacional estendeu a ideologia expansionista norte-americana, caracterizando Nova Iorque como a origem dos Estudos, e por disseminar a ideia de que os estudos restauram a singularidade natural e alimentam a dissidência com estabelecimentos de dança moderna. [...] Os bailarinos valorizaram o processo de treinamento em Estudos Somáticos em si, idealizando a capacidade de rastrear, investir e relatar suas experiências, afirmando suas tomadas de decisão individual” (tradução nossa).

³⁷² “Os dançarinos começaram a usar o termo ‘técnica de soltura’ para descrever o vocabulário associado ao estilo de Brown, sustentado pelos Estudos Somáticos. Eles consideravam o movimento dela mais natural e saudável para os dançarinos do que os léxicos da dança moderna ou clássica” (tradução nossa).

Lacey, que empregam o termo de forma positiva, enquanto que outros ficam incomodados com seu uso, por considerarem que ele se comercializou e virou um produto para ser vendido nas aulas de técnica de dança, seja contemporânea ou clássica, nos cursos de Dança das universidades, nos estúdios e nos grupos e companhias de dança.

O autor dessa pesquisa, ao tomar contato com essa forma de se abordar uma aula de dança e “estilo” de movimentar, seja na *Movement Research* ou no *Trisha Brown Studio*, onde também participou de várias aulas com membros da companhia, ficou impactado com a maneira “solta” e fluida de se mover dos artistas desses dois ambientes. Quem assiste a um espetáculo como, por exemplo, os da *Trisha Brown Company*, pode pensar que os movimentos são casuais e feitos de qualquer maneira, mas isso não poderia ser mais distante da investigação da “técnica” Trisha de se mover. Isso porque, para realizar trechos do repertório da companhia, o praticante tem que se concentrar em detalhes, clareza e precisão de movimento; e, além disso, ter muito boa noção da anatomia humana. Segundo Banana (2012, p. 69), “Via trishapensamento, técnica pode ser pensada como um conjunto de habilidades implementadas pela ação do próprio dançar. Técnica como rastro das instruções neuromotoras adquiridas no processo do próprio fazer”.

Nas aulas de Lacey, há nesse fazer, que parece “casual”, um rigor solicitado ao praticante ao abordar o movimento de forma “release”.

A Artista-Mestra DD Dorvillier (1999, p. 2), uma das editoras do *Movement Research Performance Journal*, na edição de nº 18, dedicada ao tema *Release*, indaga:

In the past decade, techniques which had been cooking for ten, twenty, thirty years (such as the work of Joan Skinner, Mary Fulkerson, Nancy Topf, Susan Klein, among many others) have taken on progressively more formal shapes, such as the creation of teacher certification programs, the codification of pedagogy, even the trademarking of nomenclatures. [...] How do these distinct and individual approaches to movement training come to acquire their peg as “release technique”?³⁷³

Ou seja, há na questão proposta por Dorvillier um alerta sobre o risco de que essa forma de se mover com “liberação” e “soltura” se transforme numa tendência. E certamente essas pesquisadoras dos Estudos Somáticos citadas pela artista – Skinner, Fulkerson, Topf e Klein – não desenvolveram suas abordagens somáticas para serem comercializadas como produto “acessório”, para as técnicas de dança clássica, moderna e contemporânea, estético ou

³⁷³ “Na década passada, técnicas que vinham sendo ‘cozinhas’ por dez, vinte e trinta anos (como o trabalho de Joan Skinner, Mary Fulkerson, Nancy Topf, Susan Klein, entre muitas outras) assumiram formas progressivamente mais formais, como a criação de programas de certificação de professores, a codificação da pedagogia e até mesmo a marca registrada de nomenclaturas. [...] Como essas abordagens, distintas e individuais, do treinamento do movimento, acabaram adquirindo a alcunha de ‘técnica de liberação?’” (tradução nossa).

estilo de se mover, pois seus estudos são rigorosamente investigados e são processos vivos – não fórmulas, e muito menos tendência estética corporal.

Para corroborar esse pensamento, a artista Simone Forti provoca uma reflexão, nessa mesma edição do *Movement Research Performance Journal*:

Actually I know very little about Release Technique. I'm sure I've taken in a lot of its principles by osmosis. I imagine that my own explorations has brought me along parallel paths. But really I know very little and I am looking forward to reading the other articles in this issue. Having said that [...] two elements come to my mind. [...] the use of imagery to call up the physical sensations that will allow the body to pour into well-integrated movement patterns. I identify the other elements as harmonics. I think I recognize the look of the dance. I see it as a play of the harmonics of momentum. You swing your leg and let the movement ripple up your spine and out your arms. The keyword is let. But there's so much life beyond letting and flowing.³⁷⁴ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1999)

Já a artista Yvonne Meier, que estuda *Skinner Releasing Technique*, com Joan Skinner:

Release made me able to see inside my body. And that was a such a big eye opener that I stopped doing traditional dance techniques and started to improvise. [...] I could [...] see my body moving from an inside source. The images of releasing guide you into your body to where you move from at the same time allowing you to relate to the outside. [...] images could open the channels in the body that can then be used for your own creative ideas.³⁷⁵ (MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, 1999)

Portanto, a aula da Artista-Mestra Jennifer Lacey nutre no praticante potentes possibilidades de pensamentos sobre a pesquisa do movimento, de forma complexa, interessante e espontânea, com o uso de princípios anatômicos e de imagens poéticas; aula que alimenta sensações e questões, sem necessariamente haver respostas prontas durante o processo de vivências corporais. E, nos últimos minutos da aula, Lacey propõe aos participantes executar sofisticadas células de movimentos, nas quais há a conexão entre o que ocorre com os pés e o topo da cabeça e as pontas dos dedos das mãos com o tronco. Dessa forma, desafia o praticante a lidar com noções de equilíbrio, instabilidade corporal e localização das direções do corpo no espaço, de forma inusitada.

³⁷⁴ “Na verdade, eu sei muito pouco sobre a ‘Técnica de Liberação’. Tenho certeza de ter adotado muitos de seus princípios por osmose. Imagino que minhas próprias explorações me trouxeram caminhos paralelos. Mas, na verdade, conheço muito pouco e estou ansiosa para ler os outros artigos desta edição. Dito isto [...] dois elementos me vêm à mente. [...] o uso de imagens para despertar as sensações físicas que permitirão ao corpo penetrar em padrões de movimento bem integrados. Eu identifico os outros elementos como harmônicos. Eu acho que reconheço o visual dessa dança. Eu vejo isso como um jogo dos harmônicos do momentum. Você balança a perna e deixa o movimento ondular sua espinha e seus braços. A palavra chave é *let* [deixar]. Mas há muito mais vida além de deixar e fluir” (tradução nossa).

³⁷⁵ “*Release* me permitiu ver dentro do meu corpo. E isso foi tão grande que parei de praticar técnicas de dança tradicionais e comecei a improvisar. [...] eu pude [...] ver meu corpo se movendo de uma fonte interna. As imagens liberadas guiam você para dentro do seu corpo, para onde você se move, ao mesmo tempo permitindo que você se relacione com o exterior. [...] As imagens podem abrir os canais no corpo que podem ser usados para suas próprias ideias criativas” (tradução nossa).

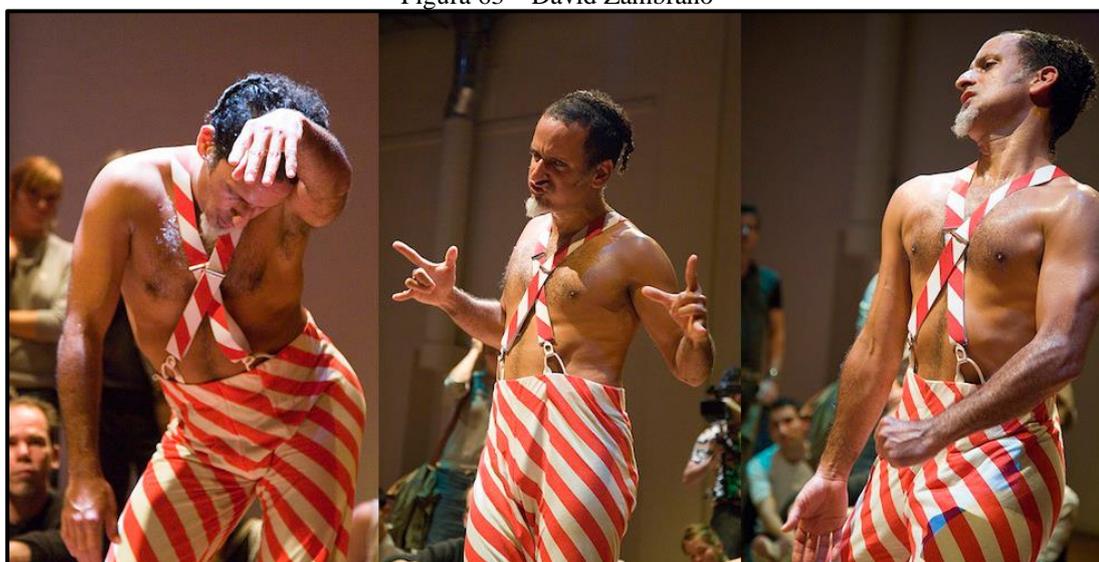
A.2 Aula-Experiência: *Flying Low Technique* (Técnica de Voo Baixo) – Artista-Mestre

David Zambrano

David Zambrano (Figura 63), de origem venezuelana, colaborou com as artistas Simone Forti e Jennifer Monson, entre outros artistas da *Movement Research*.

For over 35 years, David Zambrano has been a monumental figure in the international dance community, and his passion for cultural exchange continues to influence his work. Living and making work in Amsterdam and teaching/performing internationally, Zambrano is an ambassador and liaison across many borders, bringing together artists from all over the planet for his projects. An inspiring teacher, thrilling performer, and innovative choreographer, Zambrano has contributed generously to the field of dance in ways that have influenced many and impacted the dance world from several angles.³⁷⁶

Figura 63 – David Zambrano



Fonte: *The Walker Art Center*³⁷⁷

O chão, nível baixo do espaço, é a base das aulas-experiências de Zambrano. Todo movimento, improvisação e células de movimentos são diálogos e relações constantes com o chão. Sair do nível baixo e se projetar no nível alto é o desafiar e o dialogar com a gravidade, tendo como suporte e base o chão, e isso de maneira natural e espontânea, em sintonia com o fluxo do estímulo oferecido pela comunicação entre corpo/chão/gravidade/fluidez.

³⁷⁶ “Por mais de 35 anos, David Zambrano tem sido uma figura monumental na comunidade internacional de dança, e sua paixão pelo intercâmbio cultural continua a influenciar seu trabalho. Vivendo e trabalhando em Amsterdã e ensinando/apresentando internacionalmente, Zambrano é um embaixador e um elo de ligação em muitas fronteiras, reunindo artistas de todo o planeta para seus projetos. Um mestre inspirador, artista emocionante e coreógrafo inovador, Zambrano contribuiu generosamente para o campo da dança de maneiras que influenciaram muitos e impactaram o mundo da dança sob vários ângulos” (tradução nossa). Disponível em: <https://movementresearch.org/people/david-zambrano>. Acesso em: 20 abr. 2020.

³⁷⁷ Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/david-zambranos-soul-project-party>. Acesso em: 05 jul. 2020.

This workshop focuses mainly on the dancer's relationship with the floor. The class utilizes simple movement patterns that involve breathing, speed and the release of energy throughout the body in order to activate the relationship between the center and the joints, moving in and out of the ground more efficiently by maintaining a centered state. There is a focus on the skeletal structure that will help improve the dancers physical perception and alertness. The class includes partnering work and movement phrases, which explore the primary laws of physics: cohesion and expansion.³⁷⁸

A aula começa explorando, de forma contida e calma, a relação do corpo performer com a sua arquitetura esquelética, na posição vertical. E, pouco a pouco, essa exploração se conecta com a energia do ambiente e dos outros corpos. Isso porque,

[...] When you are standing, the whole room is standing. This stillness jumps to running and passing through each other, running forward backward and around creating a dance web. The highways of the room are warming up. When you are moving, the whole room is moving.³⁷⁹

Ou seja, o que era uma exploração de quietude corporal, no início da aula-experiência, transforma-se num contágio energético; uma liberação e explosão de energia dos corpos performers: do chão para o nível alto, do nível alto para o chão, numa velocidade estonteante. O praticante não tem tempo de pensar em “certo”, “errado” ou “correto”, pois Zambrano oferece pequenas sequências de movimentos explosivos e velozes, com isso, desafiando o performer a sair da zona de conforto da dança pensada de forma “comportada”, contida e cerebral. A energia solicitada é a dionisíaca, a brincante, a solar.

A dança de Zambrano remete às brincadeiras e às aventuras corporais das crianças nos quintais manauaras, num passado recente, com suas árvores e igarapés, onde era possível pular, cair, descer, subir. Brincadeiras dançantes. Assim, provoca a seguinte reflexão: há diferença entre um corpo dançante do hemisfério Norte e um corpo dançante do hemisfério Sul? Ou a dança dionisíaca, telúrica, sensual e intuitiva de Zambrano é, enquanto construção estética e de conhecimento, uma dança “menor”, em relação a uma dança com estrutura de movimentos mais apolínea, como por exemplo as danças realizadas no *New York City Ballet* (Nova Iorque Hegemônica), por Balanchine?

³⁷⁸ “Este workshop se concentra principalmente no relacionamento do bailarino com o chão. A classe utiliza simples padrões de movimento, que envolvem respiração, velocidade e liberação de energia por todo o corpo, a fim de ativar o relacionamento entre o centro e as articulações, movendo-se no chão e fora do chão com mais eficiência, através da manutenção de um estado centralizado do corpo. Há um foco na estrutura esquelética que ajudará a melhorar a percepção física e a atenção dos bailarinos. A aula inclui trabalho em dupla e sequências de movimentos, que exploram as principais leis da física: coesão e expansão” (tradução nossa). Disponível em: http://www.davidzambrano.org/?page_id=279. Acesso em: 20 abr. 2020.

³⁷⁹ “[...] Quando você está de pé, a sala inteira está de pé. Essa quietude pula para correr e transitar um pelo outro, correndo para trás e ao redor, assim criando-se uma rede de dança. As rodovias da sala estão esquentando. Quando você está se movendo, a sala inteira está se movendo” (tradução nossa). Disponível em: http://www.davidzambrano.org/?page_id=279. Acesso em: 21 abr. 2020.

Essa questão é suscitada ainda pelo fato de que comumente, nos ambientes canônicos e hegemônicos do hemisfério Norte, estéticas e conhecimentos do Sul global são tomados como objetos ou matéria-prima para pesquisa científica pelo fato de serem considerados, em geral, somente credices, mágica, intuição, sensualidade e subjetividade (MENESES; SANTOS, 2010). Ou seja, conhecimentos – as linguagens das artes e da dança são construtoras de conhecimento (BANANA, 2012) – como esse do artista venezuelano David Zambrano, em geral, no Norte do globo, por si só não são considerados “conhecimento”, no sentido estrito do termo, mas algo a ser estudado através da cosmovisão e da lógica dos pensadores, dos acadêmicos, dos intelectuais e dos críticos de arte e das instituições acadêmicas do hemisfério norte e hegemônicas.

Essa produção de conhecimento artístico e dança telúrica, sensual e espiralada de Zambrano faz com que os performers visualizem todo o ambiente ao redor, como um animal reptiliano:

The body is constantly spiraling, whether running or standing. These spirals help the dancers into the floor and out of the floor. These spirals already exist; this workshop focuses on finding them. The spirals help the dancer see themselves and the room from all sides. The dancer knows what is behind him/her as he/she goes forward. To activate these spirals, students locate their center and move all of their joints from this center. Arms, legs, hands, toes, elbows, feet become extensions of the center. The spirals propel the class all over the room, both on the ground and upright. This is the flying low technique.³⁸⁰

Assim como outros Estudos Somáticos que foram desenvolvidos a partir de problemas físicos vivenciados por seus criadores, como é o caso, por exemplo, da *Klein Technique* e da *Alexander Technique*, a *Flying Low Technique*, que não está inserida nessa linhagem de Estudos, mas nas de técnicas de dança contemporânea, foi desenvolvida a partir de um problema físico que Zambrano adquiriu:

When David Zambrano started dancing professionally at age 21, he threw himself into it fully. So fully, that he eventually damaged his middle arches and could not stand up on his own for six months. Instead of letting this derail his very young dance career, he used it to develop a technique that he now teaches worldwide. [...] Zambrano never stopped moving. He would go to the gym and roll around the mats like a reptile everyday, gaining strength in his arches and examining his relationship to the ground, the earth. Next to him in the gym everyday were a Brazilian jump roper and an old Kung Fu master. By observing this stark contrast of fast and slow, Zambrano incorporated speed into the exercises that eventually got him back on his

³⁸⁰ “O corpo está constantemente em espiral, correndo ou em pé. Essas espirais ajudam os dançarinos a entrar e sair do chão. Essas espirais já existem; este *workshop* se concentra em encontrá-las. As espirais ajudam o dançarino a ver a si e a sala por todos os lados. O(a) dançarino(a) sabe o que está atrás dele/dela à medida que avança. Para ativar essas espirais, os alunos localizam seu centro e movem todas as articulações a partir desse centro. Braços, pernas, mãos, dedos dos pés, cotovelos e pés se tornam extensões do centro. As espirais impulsionam a aula-experiência por toda a sala, tanto no chão quanto na vertical. Esta é a Técnica de Voo Baixo” (tradução nossa). Disponível em: http://www.davidzambrano.org/?page_id=279. Acesso em: 25 abr. 2020.

feet and healthy again. As Zambrano traveled around the New York City to rehearsals and the like, he incorporated this newly developed exercise plan into a warm-up routine. Onlookers noticed his unconventional style and asked to Zambrano to train them. The Flying Low technique was born.³⁸¹

Trata-se de uma técnica de dança que requer raciocínio rápido dos praticantes, tanto quanto uma percepção e intuição aguçadas, pois Zambrano solicita daqueles que não se permitam racionalizar a execução do movimento, mas serem movidos pelo estímulo de energias telúricas e da explosão física produzida pela velocidade de movimento. Assim, o performer vivencia uma experiência corporal em movimento, com uma natureza reptiliana.

A.3 Aula-Experiência: *Wild in Space* (Selvagem no Espaço) – Artista-Mestre Stephen Petronio

Stephen Petronio (Figura 64) é um artista emblemático na cena artística da cidade de Nova Iorque.

Petronio, whose training originated with leading figures of the Judson era, performed *Man Walking Down the Side of a Building* in 2010 for Trisha Brown Company at the Whitney Museum, and performed his 2012 rendition of Steve Paxton's *Intravenous Lecture* (1970) in New York, Portland, and at the TEDMED-2012 conference at the Kennedy Center Opera House in Washington, DC. [...] Most recently, he was commissioned by The Juilliard School to set a work, *#PrayerForNow*, on their fourth year students for the New Dances Edition 2019. Petronio's memoir, *Confessions of a Motion Addict*, is available at Amazon.com [...] Petronio has created over 35 works for his company and has been commissioned by some of the world's most prestigious modern and ballet companies, including William Forsythe's Ballet Frankfurt (1987), Deutsche Oper Berlin (1992), Lyon Opera Ballet (1994), Maggio Danza Florence (1996), Sydney Dance Company (2003, full evening), Norrdans (2006), the Washington Ballet (2007), The Scottish Ballet (2007), and two works for National Dance Company Wales (2010 and 2013).³⁸²

³⁸¹ “Quando David Zambrano começou a dançar profissionalmente aos 21 anos, ele se dedicou totalmente à dança. Tão intensamente, que acabou danificando os arcos do meio do pé e não pôde ficar em pé por seis meses. Em vez de deixar isso atrapalhar sua nova carreira na dança, ele a usou para desenvolver uma técnica que agora ensina em todo o mundo. [...] Zambrano nunca parou de se mover. Ele ia para a academia todo dia e rolava pelos tatames como um réptil, com isso ganhando força em seus arcos e examinando seu relacionamento com o chão, a terra. Ao lado dele, todos os dias, na academia, havia um pulador de corda brasileiro e um velho mestre de Kung Fu. Ao observar esse forte contraste rápido/lento, Zambrano incorporou velocidade nos exercícios, que eventualmente o colocaram de pé e saudável novamente. Enquanto Zambrano transitava pela cidade de Nova Iorque para ensaios e afins, ele incorporou esse plano de exercícios recém desenvolvido a uma rotina de aquecimento. Os observadores notaram seu estilo não convencional e pediram a Zambrano para treiná-los. A técnica *Flying Low* nasceu” (tradução nossa). Disponível em: http://www.davidzambrano.org/?page_id=279. Acesso em: 25 abr. 2020.

³⁸² “Petronio, cujo treinamento se originou com figuras importantes da era Judson dance Theater, apresentou *Man Walking Down the Side of a Building*, em 2010, com a Trisha Brown Company no Museu Whitney (Nova Iorque) e executou sua versão de 2012 da *Intravenous Lecture*, de Steve Paxton (1970), em Nova Iorque, Portland e na conferência TEDMED-2012 no Kennedy Center Opera House em Washington, DC. [...] Mais recentemente, ele foi contratado pela Juilliard School (Nova Iorque Hegemônica) para coreografar um trabalho, *#PrayerForNow*, para os alunos do quarto ano da New Dances Edition 2019. As memórias de

Figura 64 – Stephen Petronio



Fonte: *Lewis Center for the Arts/Princeton University*³⁸³

Petronio foi o primeiro bailarino a colaborar com a artista Trisha Brown, a partir de 1979, pois até então, na sua companhia de dança, Brown somente colaborava com bailarinas. Ao deixar a companhia de Trisha, em 1986, ele criou um vocabulário de movimento único, apesar da fluidez e do fluxo de movimento tão marcantes da estética corporal da artista. Petronio tem um léxico de movimento explosivo, feroz e vertiginoso, em que dialoga com os vocabulários de movimentos de dança clássica, moderna e do *Judson Dance Theater*. Não é que o artista se aproprie dessas técnicas ou as replique com uma leitura própria: são na verdade reverberações e apropriações de natureza processual; ou seja, um corpo performer que se move articulando as potencialidades de diálogo com essas outras abordagens técnicas canônicas. E que, além disso, traz uma sensibilidade afetada pelos vestígios das experiências colaborativas com os artistas da dança, Steve Paxton e Brown; da música, Lou Reed (1942-2013, EUA), Laurie Anderson (1947, EUA), Diamanda Galás (1955, EUA), Nick Cave

Petronio, *Confissões de um Viciado em Movimento*, estão disponíveis na Amazon.com. [...] Petronio criou mais de 35 obras para sua companhia de dança e foi solicitado por algumas companhias de dança moderna e de maior prestígio do mundo, incluindo o Ballet Frankfurt (1987), de William Forsythe, Deutsche Oper Berlin (1992), Ballet Opera de Lyon (1994), Maggio Danza Florence (1996), Sydney Dance Company (2003, obra na íntegra), Norrdans (2006), Washington Ballet (2007), The Scottish Ballet (2007) e duas obras para a National Dance Company Wales (2010 e 2013)” (tradução nossa). Disponível em: <http://petron.io/staff-board/stephen-petronio>. Acesso em: 27 abr. 2020.

³⁸³ Foto de Julie Lemberger. Disponível em: <https://arts.princeton.edu/events/masters-dance-stephen-petronio-janine-antoni-conversation>. Acesso em: 05 jul. 2020.

(1957, Austrália), Yoko Ono (1933, Japão) e *Beastie Boys* (1978, EUA); das artes visuais, Anish Kapoor (1954, Índia), Leigh Bowery (1961, Austrália); entre outros.

A respeito de técnica, nas articulações que Petronio realiza nas suas aulas-experiências e coreografias, não são regras que o corpo recebe como prioridade ou preferência ou importância, de forma mecanicista, como um modelo de causa-efeito, mas o entender que técnica é um acervo de instruções colocadas sequencialmente, que permitirão ao corpo dançar após se tornar hábil nessas instruções. Ou seja, é uma noção de técnica como vestígios das instruções neuromotoras obtidas no processo da própria prática. Dessa forma, não se trata de uma fórmula, manual e modelo de como ser um “bom” bailarino, mas de modos de fazer que se modificam com o tempo (BANANA, 2012).

Petronio, em geral, seleciona ou convida bailarinos que tenham formação sólida de técnicas canônicas, porém que possuam um corpo inteligente, que consiga absorver essa ideia de que a técnica é algo a serviço da linguagem da dança, e não uma receita da qual o performer fica refém ao dançar. Isso porque a movimentação cênica coreográfica de Petronio é plena de desafios e dificuldades físicas, que requer do bailarino uma interlocução constante entre, por exemplo, controle/descontrole corporal, equilíbrio/desequilíbrio, instabilidade/estabilidade e peso/fluidez, além de mudanças rápidas de direção do corpo no espaço, fragmentação de partes do corpo ao se mover, entre outras experimentações corporais.

O bailarino e coreógrafo israelense Ori Flomin – residente em Nova Iorque, que atuou como Artista-Mestre na *Movement Research* de 1994 a 2004 e atualmente é professor adjunto da *New York University/Tisch School of the Arts* e da *P.A.R.T.S.* (Bélgica) – colaborou com a *Stephen Petronio Dance Company* de 1991 a 1999, inclusive como assistente coreográfico de Petronio. Em entrevista com Flomin – com quem o autor desse estudo fez aulas na *Movement Research* –, via e-mail, o artista israelense relatou:

[...] I joined Stephen Petronio Company in 1991. One of the company members, Jeremy Nelson, was teaching morning classes at Movement Research. I started to take his classes to warm up for rehearsals and then discovered the organization. [...] During those years I was still a member of the Stephen Petronio Company and my classes were influenced by his style of dancing, very physical and vigorous. My warm up was influence from classes I have taken with other company members. It was a mix of influences [...] It was mixed with ideas from release technique that I was still trying to understand myself. I was still figuring out how anatomically the body can function in a better way while executing difficult movement [...] and challenging dance material.³⁸⁴ (FLOMIN, 2020)

³⁸⁴ “[...] Entrei para a *Stephen Petronio Company* em 1991. Um dos membros da companhia, Jeremy Nelson [o autor desse estudo frequentou aulas com Nelson, na *Movement Research*], estava dando aulas matinais na *Movement Research*. Comecei a frequentar as aulas dele para me aquecer para os ensaios e depois descobri a organização. [...] Durante esses anos eu ainda era membro da companhia do Stephen Petronio e minhas

Ori Flomin é um exemplo de bailarino com uma formação bastante sólida, tendo como base técnicas de danças canônicas, que frequenta aulas na *Movement Research* para ter contato com as investigações desenvolvidas na Organização, além das técnicas de dança como, por exemplo, balé, Graham, Limón e Cunningham. O artista, após sua formação em Israel, mudou-se para a cidade de Nova Iorque, ingressou na *Stephen Petronio Company* e foi fazer aulas na *Movement Research*, pois ali era o lugar onde poderia entender as articulações corporais exigidas de quem colabora com Petronio.

MR is a great organization that offered classes at a time that were unique to MR. They represented the teacher as an individual, bringing his/hers own knowledge and experience and not based on a specific dance technique (like Graham or Limon for example) They also created great programs like the Judson Church performance series, MR Artist-in-Residence, Open Performance etc. This gave many artists opportunity to show their work in a supportive environment and be as experimental as they wanted to be. For those reasons MR got an international reputation that brought dancers from all over the world to take classes and be part of the workshops. It became a place that dancers from all over the world could meet and was a great networking opportunity as well for many artists. It still had its reputation and continue to thrive and inspire many dancers and artists.³⁸⁵ (FLOMIN, 2020)

Petronio, enfim, explora turbulentas e impetuosas forças e energias produzidas pelas corporalidades dos performers e dos praticantes de suas aulas-experiências, que remetem às forças da natureza, como por exemplo ciclones, tempestades e vendavais, ou seja, fenômenos hipercinéticos. Assim, para participar de uma aula-experiência desse artista, o bailarino tem que estar apto a se articular com essas forças, tendo como embasamento técnicas de danças canônicas e pós-moderna norte-americana.

aulas foram influenciadas por seu estilo de dançar muito físico e vigoroso. Meu aquecimento foi influenciado pelas aulas que fiz com outros membros da companhia [Mia Lawrence, Rebecca Hilton e outros, foram Artistas-Mestres na *Movement Research*, com quem o autor dessa pesquisa também fez aulas]. Foi uma mistura de influências [...] misturada com ideias dos Estudos Somáticos, que eu ainda estava tentando entender. Eu ainda estava descobrindo como o corpo anatomicamente pode funcionar de uma maneira melhor enquanto executava movimentos difíceis [...] e material de dança desafiante” (tradução nossa).

³⁸⁵ “A *MR* é uma ótima organização, que ofereceu aulas que, em dado momento, só ela oferecia. Eles representavam o professor como um indivíduo, trazendo seu próprio conhecimento e experiência e não com base em uma técnica de dança específica (como Graham ou Limón, por exemplo). Eles também criaram grandes programas como a série de performances da *Judson Church*, *Artist-in-Residence* na *Movement Research*, *Open Performance* etc. Isso deu a muitos artistas a oportunidade de mostrar seu trabalho em um ambiente favorável e de serem tão experimentais quanto eles queriam. Por essas razões, a *MR* obteve uma reputação internacional que trouxe dançarinos de todo o mundo para assistir às aulas e participar dos *workshops*. Tornou-se um lugar que bailarinos de todo o mundo puderam conhecer e foi uma ótima oportunidade de *networking* também para muitos artistas. Ainda tinha sua reputação e continua a prosperar e inspirar muitos dançarinos e artistas” (tradução nossa).

A.4 Aula-Experiência: *Subliminal to Revolutionary: approaching our own creative identities*
 (De Subliminar a Revolucionário: abordando nossas próprias identidades criativas) –
 Artista-Mestra Koosil-ja

Japonesa nascida em Osaka, de ascendência coreana, Koosil-ja (Figura 65) mudou-se para Nova Iorque em 1981 para estudar com Merce Cunningham.

Koosil-ja has taught a dance composition workshop in various cities in The Netherlands and Germany; New York City; and Tokyo, Japan. [...] In addition to her own projects, Koosil-ja has worked with The Wooster Group. In April 2007, Koosil-Ja has participated in Media in Transition conference 5 at Massachusetts Institute of Technology (MIT), where she shared her view on artists' nature, collaboration, current distorted practice of copyright and hacking as a way to distribute cultural wealth. In 1984, she co-founded the band Boshō as a percussionist and vocalist and toured over thirty cities in Europe and Japan. Her music composition, “*Like Us*”, was released on the Agriculture Record label from New York in 2002 and was licensed for Robert Wilson’s digital project “*Portrays*”. In “*I am capitalism*”, Koosil-ja continues her research on Body, dealing this time with the psyche of capitalism embedded in her own.³⁸⁶

Figura 65 – Koosil-ja



Fonte: *The Chicago Reader*³⁸⁷

³⁸⁶ “Koosil-ja ministrou oficina de composição coreográfica em várias cidades da Holanda e Alemanha; Cidade de Nova Iorque; e Tóquio, Japão; Além de seus próprios projetos, Koosil-ja trabalhou com o The Wooster Group. Em abril de 2007, Koosil-ja participou da conferência Media in Transition 5, no Massachusetts Institute of Technology (MIT), onde compartilhou sua visão sobre a natureza dos artistas, a colaboração, a prática distorcida atual de direitos autorais e o hacking como uma maneira de distribuir riqueza cultural. Em 1984, ela cofundou a banda Boshō como percussionista e vocalista e viajou por mais de trinta cidades da Europa e do Japão. Sua composição musical, ‘Like Us’, foi lançada pela gravadora Agriculture Record de Nova Iorque, em 2002, e foi licenciada para o projeto digital de Robert Wilson ‘Portrays’. Em ‘Eu sou capitalismo’, Koosil-ja continua sua pesquisa sobre o Corpo, lidando desta vez com a psique do capitalismo incorporada à sua” (tradução nossa). Disponível em: <http://www.koosiljadancekumiko.com>. Acesso em: 12 set. 2019.

³⁸⁷ Disponível em: <https://www.chicagoreader.com/chicago/koosil-jadancekumiko/Event?oid=1401311>. Acesso em: 28 mai. 2020.

A Artista-Mestra Koosil-Ja, como uma imigrante, pertencente à cena artística alternativa da cidade de Nova Iorque, propõe na sua aula-experiência não somente falar e discutir sobre a linguagem da dança e suas peculiaridades, mas problematizar questões da dança em relação ao corpo político, ao capitalismo, à identidade e a outros tópicos que vão além da dança e do atêlie do artista; o mundo real, com suas questões identitárias, políticas, socioeconômicas e culturais, reverbera nas suas criações e nas suas aulas.

Na aula-experiência, Koosil-ja trabalha individualmente cada participante, de forma que cada um seja encorajado a desenvolver sua própria abordagem composicional, com isso estimulando ideias criativas autorrevolucionárias. Ou seja, a partir da criação, o participante pouco a pouco vai articulando questões composicionais, em consonância com questões socioeconômicas, identitárias, políticas e culturais:

Over the past ten years, looking for my identity was the driving force behind my work, and I wasn't really going anywhere with it. Then I read Gilles Deleuze and felt an opening. He thinks being is a process and identity is a crappy concept, because it puts our existence inferior to the idea that exists before us.³⁸⁸

Em *I Am Capitalism* (2015) – “[...] *I'm accessing Deleuze and Guattari's works, especially Capitalism and Schizophrenia (1972)*”³⁸⁹ –, espetáculo multimídia de Koosil-ja, a artista dá continuidade a criações cênicas que provocam e articulam importantes e interessantes reflexões sobre, por exemplo, como os fundamentalismos atuais e o sistema capitalista estão incorporados nos nossos corpos e no cotidiano das sociedades contemporâneas neoliberais – o fundamentalismo neoliberal é, sem dúvida, o mais perverso; constitui-se na subordinação da sociedade no seu ajuntamento à lei do valor que impera a economia mercantil (SANTOS, 2008).

Segundo a artista, “*Capitalism creates, flees, captures, and kills. We love and hate power. We obey and resist. We plug ourselves into the social structure that produces lack and fear, but what we want is something else*”³⁹⁰.

³⁸⁸ “Nos últimos dez anos, procurar minha identidade foi a força motriz por trás do meu trabalho, e eu realmente não estava indo a lugar algum com isso. Então li Gilles Deleuze e senti uma abertura. Ele acha que Ser é um processo e Identidade é um conceito de baixa qualidade, porque coloca nossa existência como inferior à ideia que existe diante de nós” (tradução nossa). Disponível em: <https://mapfundblog.org/2015/09/01/world-premiere-i-am-capitalism>. Acesso em: 12 set. 2019.

³⁸⁹ “Estou acessando as obras de Deleuze e Guattari, especialmente *Capitalismo e Esquizofrenia (1972)*” (tradução nossa). Disponível em: <https://mapfundblog.org/2015/09/01/world-premiere-i-am-capitalism>. Acesso em: 13 set. 2019.

³⁹⁰ “O capitalismo cria, foge, captura e mata. Nós amamos e odiamos o poder. Obedecemos e resistimos. Nos conectamos à estrutura social que produz falta e medo, mas o que queremos é outra coisa” (tradução nossa). Disponível em: <https://thekitchen.org/event/koosil-ja-dancecumiko-i-am-capitalism>. Acesso em: 17 set. 2019.

Em outro trabalho cênico, *Dance Without Bodies* (2006), a artista desenvolveu ao redor do conceito de *Corpo Sem Órgãos* (1987), de Deleuze e Gattari. Nesta obra, a artista utiliza o método *Live Processing* (Processo ao Vivo), que se utiliza de tecnologia alimentada ao vivo, com isso explorando os fluxos de movimento dos performers e da audiência durante a performance. Dessa forma, promove um diálogo entre mídias/corpo/improvisação/coreografia conceitualmente dinâmico, instável e imprevisível, como um corpo sem órgãos: não institucionalizado e burocratizado, em constante busca, num processo fluxível, incompleto e não fixo. Isto é, identidades criativas e revolucionárias, em processo de devir.

Dentro da estrutura da aula oferecida, na primeira parte, cada participante fala sobre de onde veio, nacionalidade, vida e outros elementos subjetivos, e explica qual o seu interesse em relação às artes cênicas; logo em seguida, a artista inicia o processo de estimular individualmente cada participante, com suas ideias, criações e conceitos. A artista é bastante exigente com os participantes em relação ao que estes desenvolvem durante as aulas, com questões, sugestões e reflexões filosóficas e estéticas. Após essa etapa, a artista fala sobre seus processos criativos e sobre seu interesse em conectar suas obras com elementos da política, cultura, Filosofia e identidades contemporâneas. Em seguida, cada performer apresenta o que desenvolveu.

As discussões, após essa etapa final, giram em torno do diálogo entre o que foi mostrado e os elementos elencados acima; todavia, o importante é que cada participante reflita sobre a experiência criativa vivenciada e com questões como, por exemplo: o que mudou, em termos criativos, ao ser estimulado a buscar sua(s) própria(s) identidade(s) criadora(s)? Houve um processo de autorrevolução criativa e pessoal?

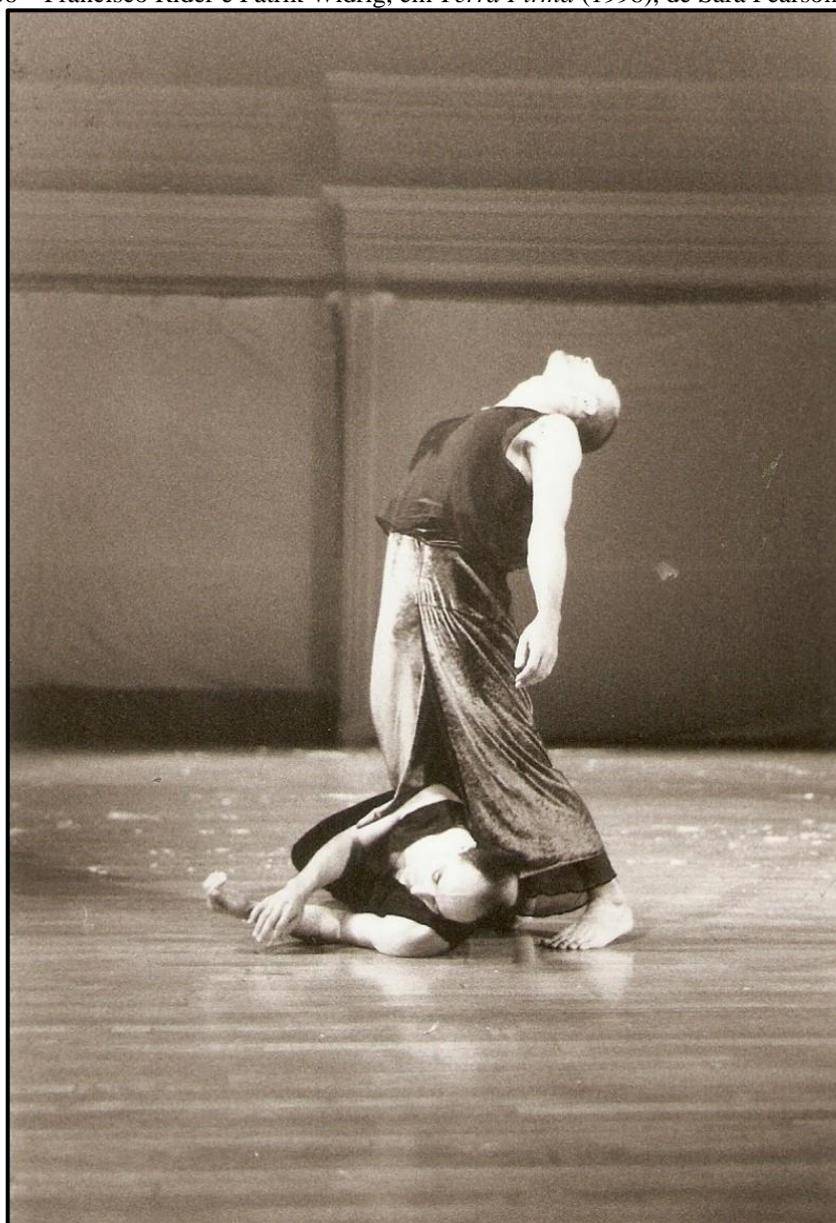
O que se percebe e intui nas aulas-experiências e obras cênicas dessa artista japonesa é o rico encontro entre uma sensibilidade oriental e a cultura pós-moderna norte-americana das artes cênicas e a Filosofia europeia de pensadores como Deleuze e Guitarri. Assim, as experiências propostas tornam-se sofisticadas e repletas de complexidades e potência; e, acima de tudo, provocam nos participantes inquietações num nível subjetivo e criativo: abordando-se nossas próprias identidades criativas.

A.5 Aula-Experiência: *Choreography Workshop* (Workshop de Coreografia) – Artista-Mestra Sara Pearson

Sara Pearson é uma Artista-Mestra com quem o autor desse estudo teve a honra e a oportunidade de colaborar em duas obras cênicas: *Terra Firma* (Figura 66), apresentada na

Saint Mark's Church/Danspace Project, em 1998; e *A Curious Invasion/Wave Hill* (Figura 67), um *site specific* – esse termo, traduzido como “espaço específico”, refere-se a obras criadas de acordo com o ambiente e o local escolhido e planejado, nas quais os aspectos esculturais e corporais dialogam com o entorno do lugar; ou seja, é uma arte-ambiência, voltada para a espacialidade, podendo ser um ambiente natural, urbano ou galeria de arte. – realizado na reserva florestal/jardim público *Wave Hill*, localizado no bairro The Bronx, em Nova Iorque, em 2001.

Figura 66 – Francisco Rider e Patrik Widrig, em *Terra Firma* (1998), de Sara Pearson e Widrig



Fonte: Acervo do autor. Foto de autoria desconhecida

Figura 67 – Francisco Rider em *A Curious Invasion/Wave Hill* (2001), de Sara Pearson e Widrig



Fonte: Acervo do autor. Foto de autoria desconhecida

Com experiência na pesquisa em Coreografia e Improvisação, Sara Pearson é professora associada de Dança na Universidade de Maryland (EUA) desde 2009, e codiretora artística da *PearsonWidrig DanceTheater (PDWT)*, ao lado de Patrik Widrig, desde 1987.

PWDT has gained an international following for work that transforms the familiar into the mysterious, the subversive, and the intimate. [...] the company has toured extensively throughout the United States, Europe, Latin America, Asia, and New Zealand. BA, Music/Dance, University of Minnesota, 1971; Nikolais Louis Dance Lab (1973-74); Alexander Technique/Somatic Training (1976-96). Professional Affiliations: Martha Clarke Company (1987); Murray Louis Dance Company (1975-80); Nikolais Dance Theatre (guest artist 1974-76).³⁹¹

Sara Pearson (2020) (Figura 68), em entrevista ao autor via e-mail, assim articula o conceito de coreografia e elabora sobre processo criativo:

Choreography is the art form whose communication is expressed through the language of dance – of conscious motion, space, time, energy. My process of creation? To go into the unknown, with the trust that there is a very specific something that needs to be discovered/recovered/uncovered. For myself, for the world. I serve as the midwife, the lead bloodhound, working intimately in collaboration with the dancer/performers, designers, and presenters. and ultimately, the audience. The mind is there to assist, the heart is there to lead, to feel. The work must arise from and connect to the heart, with the mind helping to shape and

³⁹¹ “A PWDT conquistou seguidores internacionalmente por trabalhos que transformam o familiar em misterioso, subversivo e íntimo. [...] a companhia fez uma longa turnê pelos Estados Unidos, Europa, América Latina, Ásia e Nova Zelândia. Formação da artista: Bacharelado em Música/Dança, Universidade de Minnesota, 1971; *Nikolais Louis Dance Lab* (1973-74); *Alexander Technique/Somatic Training* (1976-96) Filiações profissionais: *Martha Clarke Company* (1987); *Murray Louis Companhia de Dança* (1975-80); *Nikolais Dance Theatre* (artista convidada 1974-1976)” (tradução nossa). Disponível em: <https://tdps.umd.edu/academic-programs/mfa-dance>. Acesso em: 20 set. 2019.

structure. The process of creation is there to take us further than we have ever gone before. The work is there to scare us, seduce us, invite us, challenge us, love us. To force us to be where we must be. To be present. In this moment. And then this. And then this. The process is a mystery, a joy, a nightmare, a journey. It is always about listening for the “yes”.³⁹²

Figura 68 – Sara Pearson



Fonte: *The Arts Journal*³⁹³

A artista oferece as seguintes modalidades de aulas-experiências: técnica de dança; improvisação; coreografia; texto e movimento; trabalho com comunidade; e *site specific*:

Moving out of the class room, participants focus on finding forms and structures that deepen the feeling of the energy, space, time, memories, history, and dreams of a “place”. The group will explore how to create choreography that awakens and sensitizes both performers and audience to their environment. Habitual assumptions of what art is, of where art happens, and of who responds are broken wide open. What at first appears out of place falls into place in exhilarating shifts of perception.

³⁹² “Coreografia é a forma de arte cuja comunicação é expressa através da linguagem da dança – do movimento consciente, espaço, tempo, energia. Meu processo de criação? Ir para o desconhecido, com a confiança de que existe algo muito específico que precisa ser descoberto/recuperado/descoberto. Para mim, para o mundo. Sirvo como parteira, o cão de caça líder, trabalhando intimamente em colaboração com dançarinos/performers, designers e gestores, e, em última análise, com o público. A mente está lá para ajudar, o coração está lá para guiar, para sentir. O trabalho deve surgir e se conectar com o coração, com a mente ajudando a moldar e estruturar. O processo de criação existe para nos levar mais longe do que jamais fomos. O trabalho existe para nos assustar, nos seduzir, nos convidar, nos desafiar, nos amar. Para nos forçar a estar onde devemos estar. Estar presente. Neste momento. E então isso. E então isso. O processo é um mistério, uma alegria, um pesadelo, uma viagem. É sempre sobre ouvir o ‘sim’” (tradução nossa).

³⁹³ Foto de Yi-Chun Wu. Disponível em: <http://www.artsjournal.com/dancebeat/2016/09/seeing-autumn-in-with-cabaret>. Acesso em: 05 jul. 2020.

Working with the space as an active partner, we listen to what is asking to be framed in each particular site.³⁹⁴

Sara e sua companhia trabalham várias possibilidades do uso do corpo no espaço, seja ambiente natural, urbano, espaços alternativos ou teatros – “*My work [...] it can occur in an opera house or in a 200-year old coal factory in the middle of Germany or in a Buddhist temple in Kyoto or on a lake in the middle of New York City’s Central Park*”³⁹⁵ (PEARSON, 2020). Dessa forma, suas aulas-experiências propõem que os participantes pensem criação coreográfica além do estúdio de criação ou do teatro tradicional. É solicitado que a investigação coreográfica tenha uma interlocução não somente com questões de análise do movimento e com elementos como tempo, espaço, fluência peso e qualidade de movimento, entre outros, mas questione: como o corpo se relaciona com o lugar e como se posiciona perante ele?

LOVE OF SPACE

Capturing the essence of place, breaking habitual ways of seeing, be it in natural or architectural environments, is at the heart of the many site-specific/site-adaptive works the company has created since its inception in 1987. Working with the space as an active partner, we listen to what is asking to be framed in each particular site. We create on location, our process open to whomever happens upon the rehearsal. The viewers walking by see something they can’t label – part sport, part play, part dance, part visual poetry. Curiosity aroused, they are naturally drawn in, asking questions, giving feedback, even joining in. At times challenging and confrontational, at times wildly enthusiastic and inspiring, relationships are forged that transcend the traditional barriers of age, race, class, and culture.³⁹⁶

Os aspectos formais de escuta, conexões e diálogos entre corpo/arquitetura/ambiente são bastantes investigados e discutidos nas aulas-experiências da artista. Afinal, ela colaborou com um dos mais importantes artistas da dança-visuais dos Estados Unidos: Alwin Nikolais (1910-1993, EUA), que

³⁹⁴ “Saindo da sala de aula, os participantes se concentram em encontrar formas e estruturas que aprofundam o sentimento de energia, espaço, tempo, memórias, história e sonhos de um ‘lugar’. O grupo explorará como criar coreografias que despertam e sensibilizam os artistas e o público para o ambiente. Os pressupostos habituais do que é arte, de onde a arte acontece e de quem responde são rompidos. O que à primeira vista parece deslocado se encaixa em emocionantes mudanças de percepção. Trabalhando com o espaço como parceiro ativo, ouvimos o que ele está pedindo para ser adequado em cada espaço em particular” (tradução nossa). Disponível em: <http://www.pearsonwidrig.org/class-descriptions>. Acesso em: 22 set. 2019.

³⁹⁵ “Meu trabalho [...] pode ocorrer em uma casa de ópera ou em uma fábrica de carvão de 200 anos, no meio da Alemanha, ou em um templo budista em Kyoto ou em um lago no meio do *Central Park* de Nova Iorque” (tradução nossa).

³⁹⁶ “AMOR PELO ESPAÇO

Capturar a essência do lugar, romper as formas habituais de ver, seja em ambientes naturais ou arquitetônicos, é central em muitos trabalhos de espaços específicos/espacos adaptáveis, criados pela a companhia desde sua origem, em 1987. Trabalhando o espaço como parceiro ativo, ouvimos o que está pedindo para ser enquadrado em cada espaço específico. Criamos no local, nosso processo é aberto a quem estiver durante o ensaio. Os espectadores que passam por ali veem algo que não podem rotular: parte esporte, parte teatro, parte dança, parte poesia visual. A curiosidade despertada, eles são naturalmente atraídos, fazendo perguntas, dando *feedback* e até participando. Às vezes, são desafiadores e os confrontam, às vezes extremamente entusiasmados e inspiradores, com isso, forjando relacionamentos que transcendem as barreiras tradicionais de idade, raça, classe e cultura” (tradução nossa). Disponível em: <http://www.pearsonwidrig.org/site-adaptive>. Acesso em: 23 set. 2019.

[...] began to develop his own world of abstract dance theatre, portraying man as part of a total environment. His unique choreographic works placed him in a realm previously untouched by other choreographers. Mr. Nikolais redefined dance as “the art of motion which, left on its own merits, becomes the message as well as the medium.” [...] While developing his choreography, Mr. Nikolais’ lifelong interest in music led him to create his own scores. He reinterpreted music as the art of sound, not as a form enslaved to scales, rules of harmony or meter. He experimented with everything from automobile parts to east Asian instruments to gain a sound library. Eventually he manipulated the various sounds by use of tape recorders. [...] Choreographer, composer, scenic and costume designer, has blended his many talents into a single aesthetic force. In a career that has spanned five decades, he has left his imprint on every theatrical medium, from Broadway to television. Whenever there is something new, his hand is evident. His lighting wonders, his sound scores, his choreography, and his costumes have influenced the contemporary stage and a generation of choreographers.³⁹⁷

Sara trabalha, junto aos participantes, aspectos como energia, presença cênica, espaço, tempo, memórias, histórias, além de propor estímulos/dúvidas: como iniciar e continuar uma criação? Como a mente ajuda e ao mesmo tempo impede? Como sentir/saber o “Sim”, quando corpo/mente/coração estão vivos e em concordância? Como continuar criando se o “Sim” não vem? O lugar onde você está afeta o que você cria? O que você escuta afeta o que você vê? Questões filosóficas que vão além do ato de criação do movimento e da cênica, enriquecidas pelo olhar detalhista e minucioso da artista, que convoca os participantes das aulas-experiências a essa visão microscópica do movimento e da cena.

Em relação à pedagogia da artista sobre a pesquisa do movimento e da investigação de estruturas coreográficas, percebem-se influências do coreógrafo Murray Louis (1926-2016, EUA), com quem ela também colaborou de 1975 a 1980:

[...] is known throughout the world not only as one of the great male dancers, but also as a uniquely gifted choreographer, teacher and eloquent spokesman for the art of dance. Mr. Louis’ reputation as a master of the language of dance grew as he developed an eclectic, poetic, and skillfully articulate choreographic style. [...] In addition he has choreographed to the music of Bach, Brahms, Schubert, Stravinsky, and Tchaikovsky, amongst others. Mr. Louis has choreographed dances for the Royal Danish Ballet, The Jose Limón Company, The Hamburg Opera Ballet, The Scottish Ballet, The Berlin Opera Ballet [...] John Martin of the New York Times wrote, “Louis has a body that is enormously eloquent, moving in every joint and muscle with inborn musicality in response to every nuance of feeling.” A series of

³⁹⁷ “[Nikolais] começou a desenvolver seu próprio mundo de dança teatro abstrato, retratando o homem como parte de um ambiente total. Seus trabalhos coreográficos, únicos, colocaram-no em um reino intocado por outros coreógrafos. Nikolais redefiniu a dança como ‘a arte do movimento que, por seus próprios méritos, se torna a mensagem e também o meio’. [...] Enquanto desenvolvia sua coreografia, o interesse de Nikolais pela música o levou a criar suas próprias partituras. Ele reinterpretou a música como a arte do som, não como uma forma escravizada por escalas, regras de harmonia ou medidor. Ele experimentou de tudo, de peças de automóveis a instrumentos do Leste Asiático, para obter uma biblioteca de sons. Eventualmente, ele manipulou vários sons usando gravadores. [...] O coreógrafo, compositor, cenógrafo e figurinista mesclou seus muitos talentos em uma única força estética. Em uma carreira que já dura cinco décadas, ele deixou sua marca em todos os meios teatrais, da *Broadway* à televisão. Sempre que há algo novo, sua mão é evidente. Suas maravilhas de iluminação, suas trilhas sonoras, sua coreografia e suas roupas influenciaram o cenário contemporâneo e uma geração de coreógrafos” (tradução nossa). Disponível em: http://www.nikolaislouis.org/NikolaisLouis/Nikolais_2.html. Acesso em: 25 set. 2019.

more theatrical works followed, which John Martin called “subtle, intuitive, far more literal evocation of the internal world of a single individual.” [...] In 1978, he created two works for Rudolph Nureyev to premiere on Broadway. [...] Considered one of the world’s great dance teachers, Mr. Louis offers his students a rare insight into the theory and practice of the art.³⁹⁸ (PEARSON, 2020)

Segundo Pearson (2020),

Nikolais and Murray Louis changed my life forever, always alive in me, still teaching me. In my first year in NYC, studying as a scholarship student, Nik said to me, “You are relying on invention to keep the interest of the audience. Trust in the mystique of the moment.”³⁹⁹

Pearson estimula os performers a confiar no momento, no aqui e agora da invenção, e não na pre/ocupação da invenção como obra de arte única, oferecendo ferramentas de exploração das qualidades de dinâmicas, do tempo, do espaço, das direções do corpo em movimento, da musicalidade. Pearson é uma das poucas artistas que usam música nas aulas da Organização: “*My work can be a mix of any or no dance style, with a heightened sense of time and space, rhythm and musicality, lighting and set design, spoken word and silence, history and abstraction*”⁴⁰⁰ (PEARSON, 2020).

Em geral, embora não como uma regra ou norma, os artistas-mestres da *Movement Research* trabalham sem o uso de música, de modo que a escuta do corpo e do ambiente se amplifique e ocorra um mergulho nas sensações, de forma mais potente; e isto, em articulação entre técnicas, práticas e Estudos Somáticos. Por sua vez, Pearson realiza comumente o diálogo entre o corpo em movimento e músicas de origem negra norte-americana – como o

³⁹⁸ “[...] é conhecido em todo o mundo não apenas como um dos grandes bailarinos, mas também como um talentoso coreógrafo, professor e porta-voz eloquente da arte da dança. A reputação de Louis como mestre da linguagem da dança cresceu à medida que ele desenvolveu um estilo coreográfico eclético, poético e articulado com habilidade. [...] Além disso, coreografou para músicas de [Johann Sebastian] Bach, [Johannes] Brahms, Schubert, Stravinsky e [Piotr Ilitch] Tchaikovsky, entre outros. Louis coreografou danças para o *Royal Danish Ballet*, *The Jose Limón Company*, *The Hamburg Opera Ballet*, *The Scottish Ballet*, *The Berlin Opera Ballet* [...] John Martin, crítico do *New York Times*, escreveu: ‘Louis tem um corpo que é enormemente eloquente, movendo-se em todas as articulações e músculos com musicalidade inata, em resposta a todas as nuances dos sentimentos’. Seguiu-se uma série de trabalhos mais teatrais, que John Martin chamou de ‘evocação sutil, intuitiva e muito mais literal do mundo interno em um único indivíduo’. [...] Em 1978, ele criou duas obras para Rudolph Nureyev estrear na *Broadway*. [...] Considerado um dos grandes professores de dança do mundo, Louis oferece a seus alunos uma visão rara da teoria e prática da arte” (tradução nossa). Disponível em: http://www.nikolaislouis.org/NikolaisLouis/Murray_2.html. Acesso em: 26 set. 2019.

³⁹⁹ “Nikolais e Murray Louis mudaram minha vida para sempre, continuam sempre vivos em mim, ainda me ensinando. No meu primeiro ano em Nova Iorque, estudando como bolsista, Nik me disse: ‘Você está confiando na invenção para manter o interesse do público. Confie na mística do momento’” (tradução nossa). Disponível em: https://www.facebook.com/sara.pearson.507?_tn=%2CdC-R-2uOH7oxIcjRsKILF7YRjszjgin&hc_ref=ARRTt3LdA3x0X_0Inwj8JDEbeTb1Jhou9rgS7ktk2FxTXPI8JqUskRftSpa2SfPong4&fref=nf. Acesso em: 02 fev. 2020.

⁴⁰⁰ “Meu trabalho pode ser uma mistura de qualquer ou nenhum estilo de dança, com um senso aguçado de tempo e espaço, ritmo e musicalidade, iluminação e cenografia, palavra falada e silêncio, história e abstração” (tradução nossa).

jazz –, da América Latina, da África, da Europa, da Ásia, do Oriente Médio e de outras geografias e culturas. Isso se dá sem que o movimento dançante fique refém das letras das músicas, e sim como uma conversa entre linguagens, na qual uma afeta a outra, fazendo surgir uma amalgamação rica e uma terceira coisa desse diálogo interlinguagens.

O olhar de Pearson sobre Coreografia é como o de um ourives que ama se dedicar ao estudo minucioso de uma joia; no caso, o estudo do movimento e da construção coreográfica, em forma de solos, duetos e grupo. Um momento de parada do performer; uma mão sutil que toca um outro corpo; um pé que começa a tocar o chão com o dedão; uma cabeça que toca uma parede do ambiente; e um olhar brusco para o público são exemplos de como se processa experienciar uma aula com a artista e colaborar com ela. Contudo, Pearson não trabalha de maneira séria e rígida; ao contrário, envolve muito humor, compaixão, empatia e leveza em sua outra pedagogia de ensino da dança, que explora movimento, música, texto, objetos, ambiente e Amor pelo espaço.

A.6 Aula-Experiência: *Gaining Momentum* (Ganhando impulso) – Artista-Mestra Donna Uchizono

Donna Uchizono (Figura 69) teve sua estreia coreográfica em 1990, e desde lá emergiu da cena artística alternativa da *Downtown* Nova Iorque como uma coreógrafa conhecida por seu movimento picante, inteligência e criatividade.

Hailed by *Ms. Magazine's* end of the century issue as “a choreographer making great leaps forward into the 21st century” Donna Uchizono is the Artistic Director of Donna Uchizono Company, a New York-based company established in 1990. [...] Donna Uchizono Company has toured throughout the United States, Europe, South America and Asia and she has created work for notables Mikhail Baryshnikov, Pulitzer Prize Winning Playwright, Paula Vogel, MacArthur Fellow, David Hammons and neurologist/writer Oliver Sacks. Her project *Low*, a collaboration with Composer Guy Yarden, received a “Bessie” (New York Dance and Performance Award) for both Uchizono and Yarden. Since 1990 she has regularly taught workshops and classes in the U.S., Europe, and South America. Uchizono has been a guest choreographer at various universities and colleges, including Sarah Lawrence College, Temple University, Barnard College, Bryn Mawr, Wesleyan University, California Institute of the Arts, UCLA, Hunter College, Long Island University (Brooklyn Campus) the University of Minnesota, and currently teaches at Macaulay Honors College.⁴⁰¹

⁴⁰¹ “Aclamada pela edição de final de século da revista *Ms.* [publicação feminista liberal americana cofundada pelas ativistas sociopolíticas Gloria Steinem e Dorothy Pittman Hughes] como ‘uma coreógrafa que dá grandes saltos para o século 21’, Donna Uchizono é diretora artística da *Donna Uchizono Company*, sediada em Nova Iorque, com início em 1990. [...] A *Donna Uchizono Company* viajou pelos Estados Unidos, Europa, América do Sul e Ásia e criou trabalhos para os notáveis Mikhail Baryshnikov; a dramaturga vencedora do Prêmio Pulitzer, Paula Vogel; o artista-pesquisador da *MacArthur Foundation*, David

Figura 69 – Donna Uchizono e Mikhail Baryshnikov ensaiando *Leap to Tall* (2006)



Fonte: *Donna Uchizono Company*⁴⁰²

O autor deste estudo colaborou com a artista Donna Uchizono, em 2002, no espetáculo *Low* (Figura 70) – “*Heightening the investigation of weight and the constant, dynamic interplay of exchange between partners through the constriction of space, Low unfolds sensually, spiraling subtly*”⁴⁰³ –, premiado com um dos mais importantes prêmios dos EUA, o *Bessie*, Prêmio de Dança e Performance de Nova Iorque.

Hammons; e o neurologista e escritor Oliver Sacks. Seu projeto *Low*, em colaboração com o compositor Guy Yarden, recebeu um ‘Bessie’ (Prêmio de Dança e Performance de Nova Iorque), para Uchizono e Yarden. Desde 1990, ela ministra regularmente *workshops* e aulas nos EUA, Europa e América do Sul. Uchizono foi coreógrafa convidada em várias universidades e faculdades, incluindo *Sarah Lawrence College, Temple University, Barnard College, Bryn Mawr, Wesleyan University*, Instituto de Artes da Universidade da Califórnia, Los Angeles (UCLA), *Hunter College, Long Island University (Brooklyn Campus)*, Universidade de Minnesota, e atualmente leciona no *Macaulay Honors College*” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.donnauchizono.org/copy-of-about>. Acesso em: 29 set.2019.

⁴⁰² Foto de Annie Leibovitz/*Contact Press Artists* Disponível em: <https://www.donnauchizono.org/leap-to-tall>. Acesso em: 08 jul. 2020.

⁴⁰³ “Enfatizando a investigação do peso e a constante e dinâmica interação das trocas entre os parceiros, através da constrição do espaço, *Low* se desdobra sensualmente, espiralando sutilmente” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.donnauchizono.org/copy-of-about>. Acesso em: 29 set. 2019.

Figura 70 – Levi Gonzalez, Carla Rudiger e Francisco Rider em *Low* (2002), de Donna Uchizono



Fonte: *The Village Voice*⁴⁰⁴

A aula-experiência *Gaining Momentum*, de Donna Uchizono, é sobre técnica de dança contemporânea – a artista só dá aulas, em geral, para performers de dança altamente treinados nas técnicas de danças clássicas e modernas, pois seu vocabulário tem fortes referências dessas técnicas, mas articulada com Estudos Somáticos e a Dança Pós-Moderna Norte-Americana –, com o início focado na estrutura esquelética e respiração e, após um aquecimento com esse embasamento da relação movimento/corpo/esqueleto, são abordadas sequências de movimentos que se concentram no completo uso das possibilidades de mover do corpo no tempo e espaço, mediante mudanças de dinâmicas e ritmos.

Uchizono explora uma rica gama de movimentos de forma inusitada ou, como alguns críticos de dança dizem, acerca do léxico de movimentos da artista: “apimentados”, “desajeitados” e originais.

Segundo a crítica de dança Deborah Jowitt (2002), do jornal *The Village Voice*,

How rare is originality? Very. I don't mean originality as in being the first dancer to pee onstage (Marie Chouinard, as I remember), but in devising movements and

⁴⁰⁴ Foto de Pete Kuhns. Disponível em: <https://www.villagevoice.com/2002/04/02/counterculture-riffs>. Acesso em 01 out. 2019.

putting them together in unexpected ways. Donna Uchizono has ranked high on my originals list since 1989, when she first began showing work in New York.⁴⁰⁵

A artista, no processo de criação de *Low*, é extremamente detalhista quanto à execução dos movimentos. Não há espaço para improvisação, e a obra é cronometricamente executada pelos performers, tendo como paisagem musical a composição do músico Guy Yard, que também foi contemplado com o Prêmio *Bessie* de música para *Low*. O espetáculo tem inspiração nos movimentos do tango argentino, com uma sensibilidade de dança pós-moderna norte-americana. O foco das sequências coreográficas é principalmente no jogo de pernas do tango, assim solicitando aos performers uma agilidade e uma precisão na execução.

Uchizono's new *Low* takes place in a glowing, all-black one. *Low* was inspired by the choreographer's two residencies in Argentina and a piece she created in a workshop there. Oh, and by her tango lessons. But this dance is nothing like your usual staged Latin number, nor does Guy Yarden's excellent music kowtow to those Piazzolla rhythms. His references to the real thing, like Uchizono's, are subtle and entrancingly weird. Uchizono keeps her dancers floorbound for a long time. Gonzalez lies with Rudiger draped over him. Francisco Rider Da Silva lies unencumbered [...]⁴⁰⁶ (JOWITT, 2002).

Uchizono está interessada e focada, nas suas criações, assim como nas suas aulas-experiências, em pesquisar movimentos que a princípio aparentam ser “esquisitos”, mas aos poucos se transformam em um material elegante, sofisticado e desafiador. A artista trabalha com qualidades de movimentos e estados corporais que transitam entre *stillness* (quietude), contemplativo, explosivo e meditativo. Dessa forma, seu léxico de movimentos é um grande desafio aos participantes, que vivenciam uma poética coreográfica com influências do vocabulário das técnicas de danças clássicas, modernas e pós-moderna norte-americana.

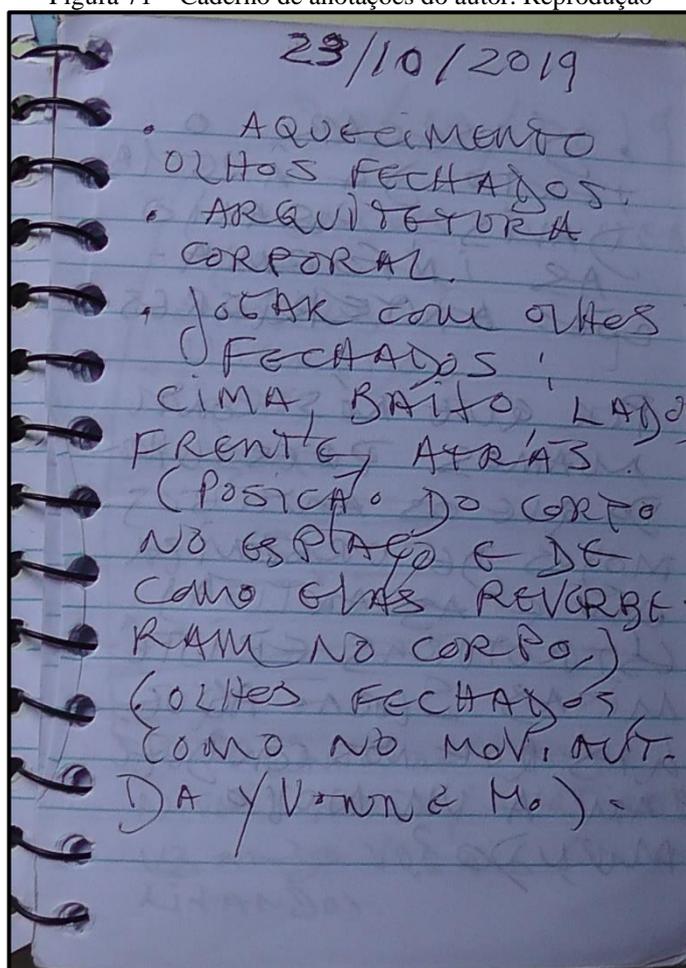
⁴⁰⁵ “Quão rara é a originalidade? Muito. Não quero dizer originalidade como sendo a primeira bailarina a fazer xixi no palco (Marie Chouinard, pelo que me lembro [Chouinard é bailarina e coreógrafa da companhia O Vertigo, do Canadá]), mas em planejar movimentos e juntá-los de maneiras inesperadas. Donna Uchizono está no topo da minha lista de originais desde 1989, quando começou a mostrar trabalhos em Nova Iorque” (tradução nossa).

⁴⁰⁶ “O novo trabalho *Low*, de Uchizono, acontece em um ambiente brilhante e totalmente preto. *Low* foi inspirado nas duas residências da coreógrafa na Argentina e em uma obra que ela criou, numa oficina ministrada lá. Ah, e pelas suas aulas de tango. Mas essa dança não se parece com as montagens dos espetáculos latinos de sempre, nem a excelente música de Guy Yarden se inclina a ritmos de [Astor] Piazzolla. Suas referências são coisas reais, assim como as de Uchizono, são sutis e fascinantemente estranhas. Uchizono mantém seus performers no chão por um longo tempo. Gonzalez deitado no chão com Rudiger sobre ele. Enquanto que Francisco Rider da Silva está deitado, mas livre de peso” (tradução nossa).

APÊNDICE B – CADERNO DE ANOTAÇÕES DO AUTOR DURANTE O PROJETO IMERSÃO/LABORATÓRIO

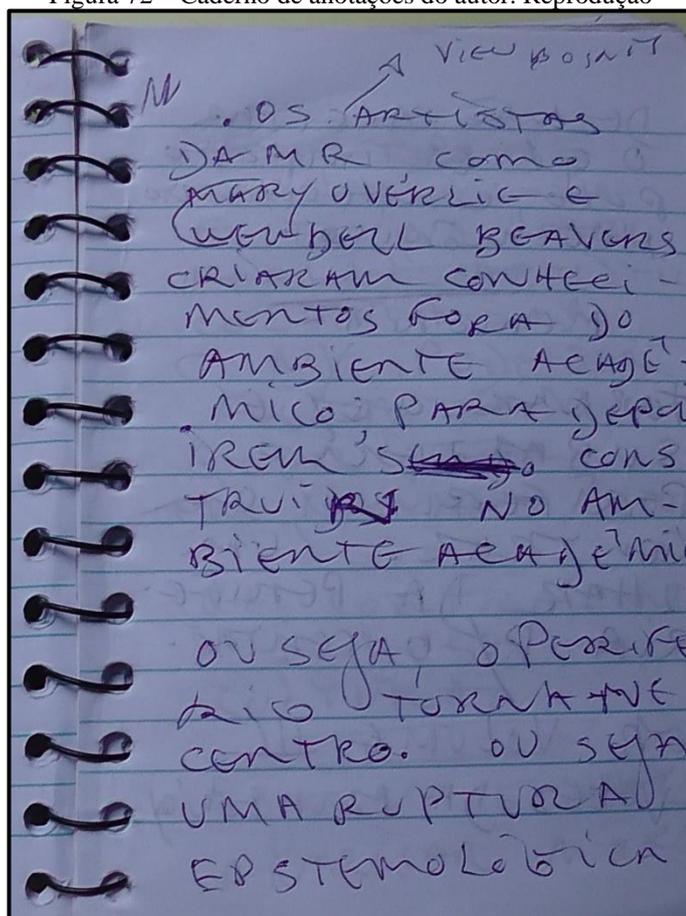
B.1 Explorações práticas nas aulas-experiências em Manaus: releituras

Figura 71 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



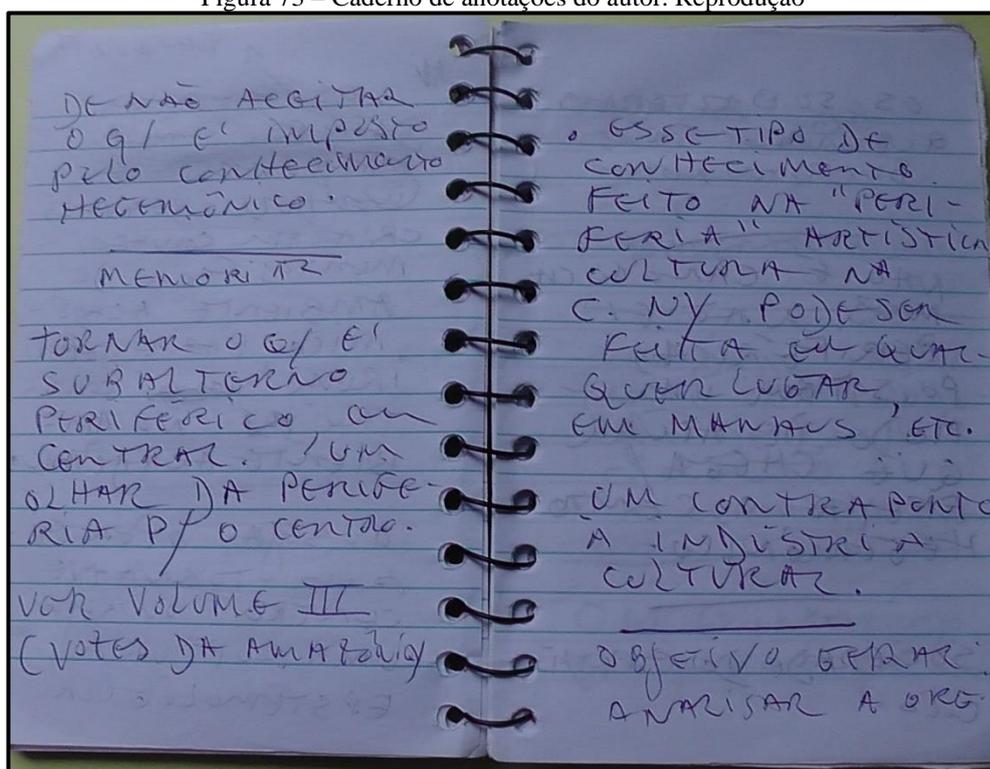
Fonte: Acervo do autor

Figura 72 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



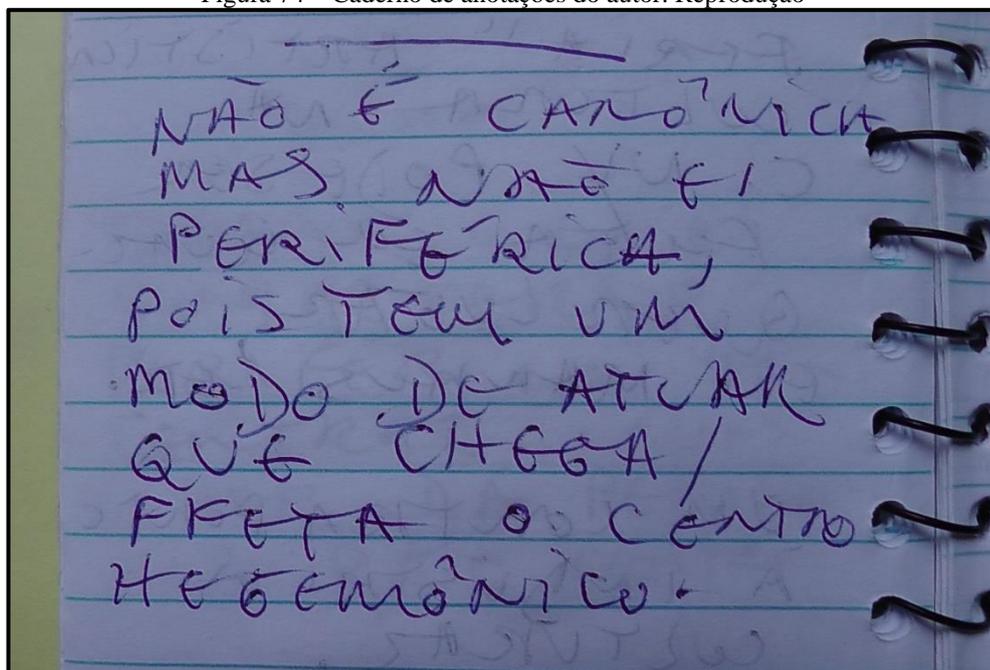
Fonte: Acervo do autor

Figura 73 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



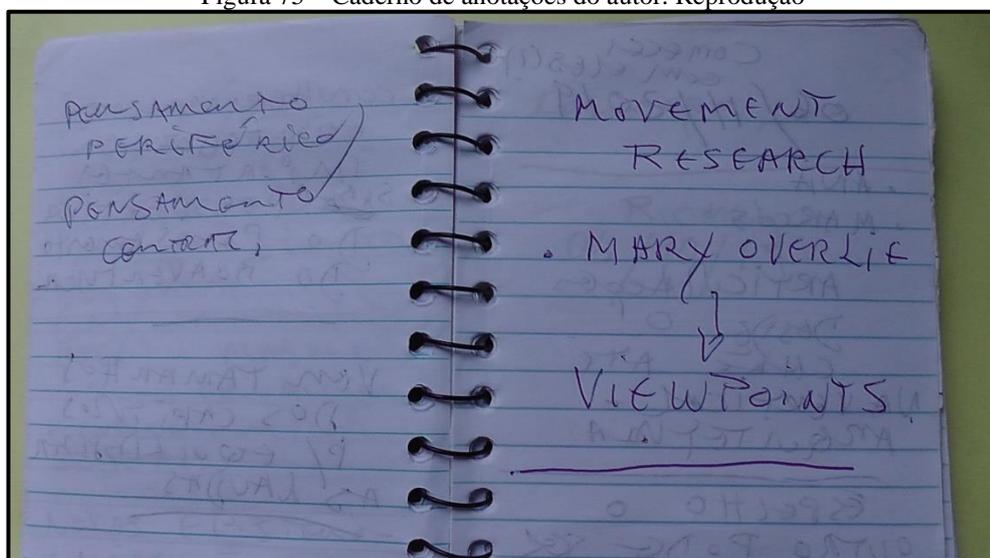
Fonte: Acervo do autor

Figura 74 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



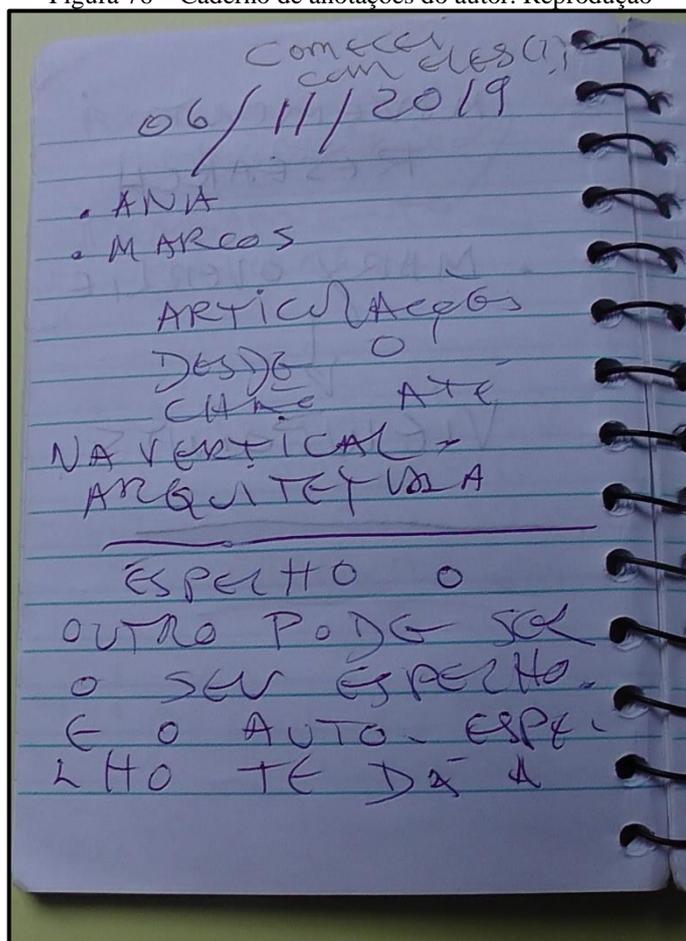
Fonte: Acervo do autor

Figura 75 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



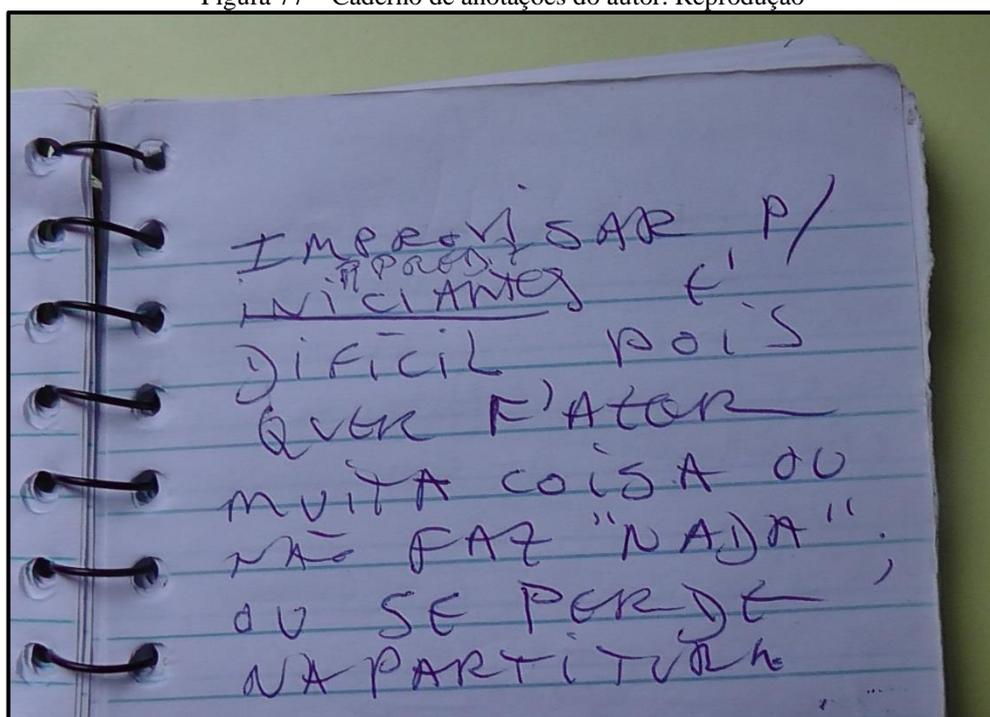
Fonte: Acervo do autor

Figura 76 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



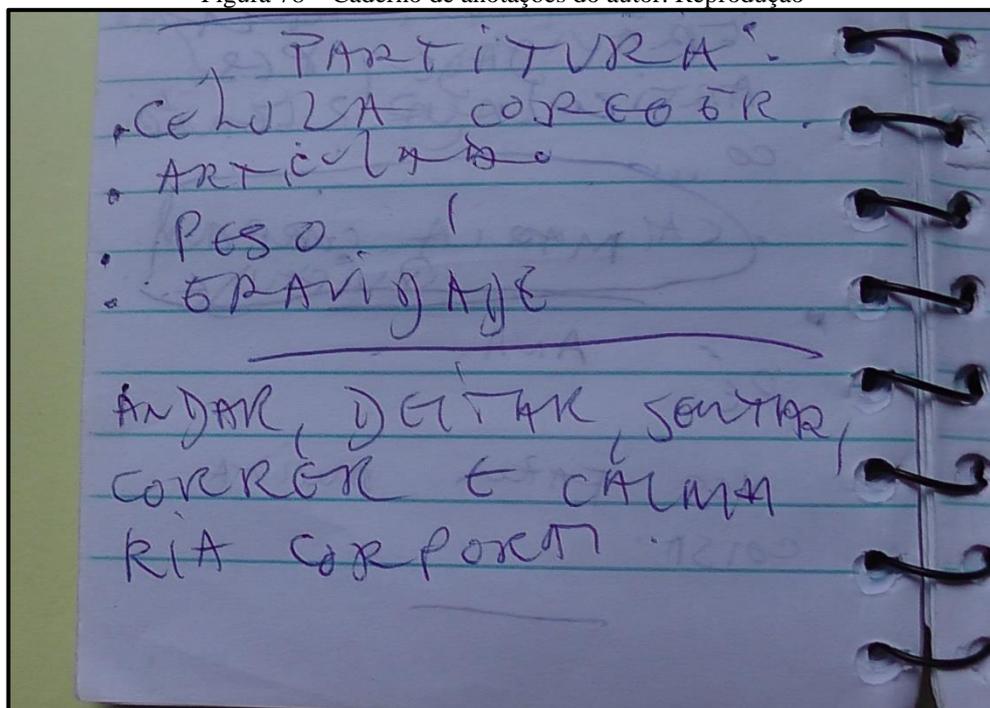
Fonte: Acervo do autor

Figura 77 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



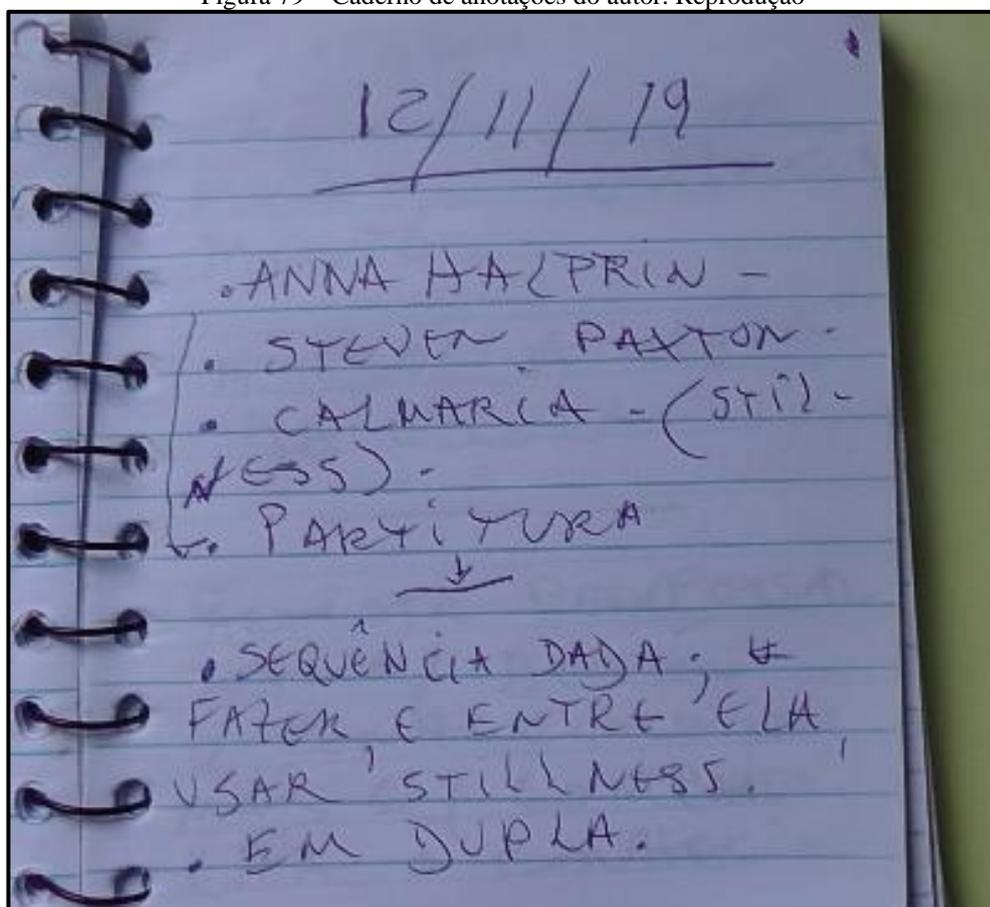
Fonte: Acervo do autor

Figura 78 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



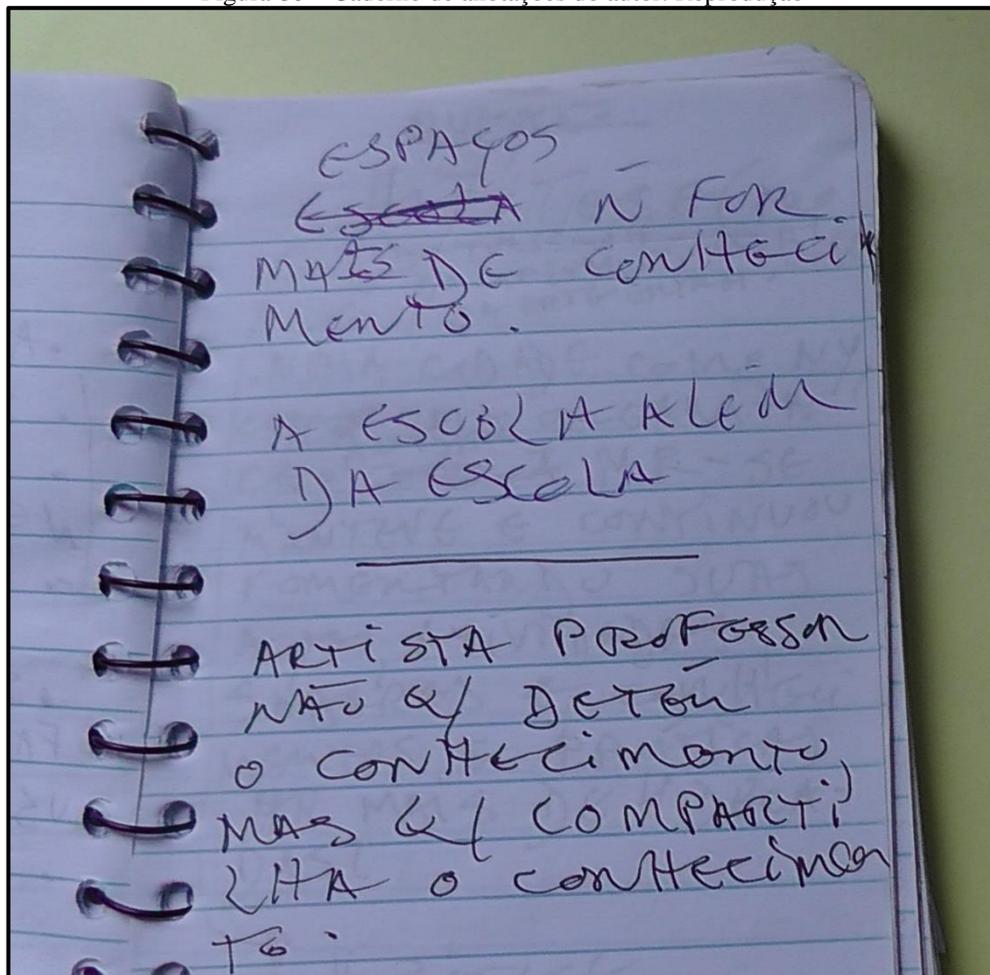
Fonte: Acervo do autor

Figura 79 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



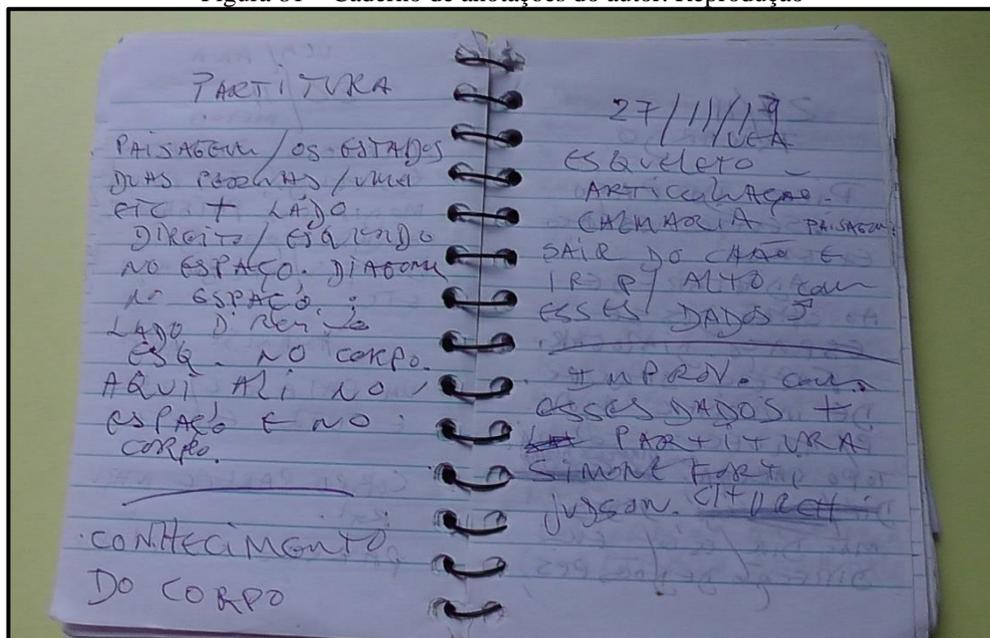
Fonte: Acervo do autor

Figura 80 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



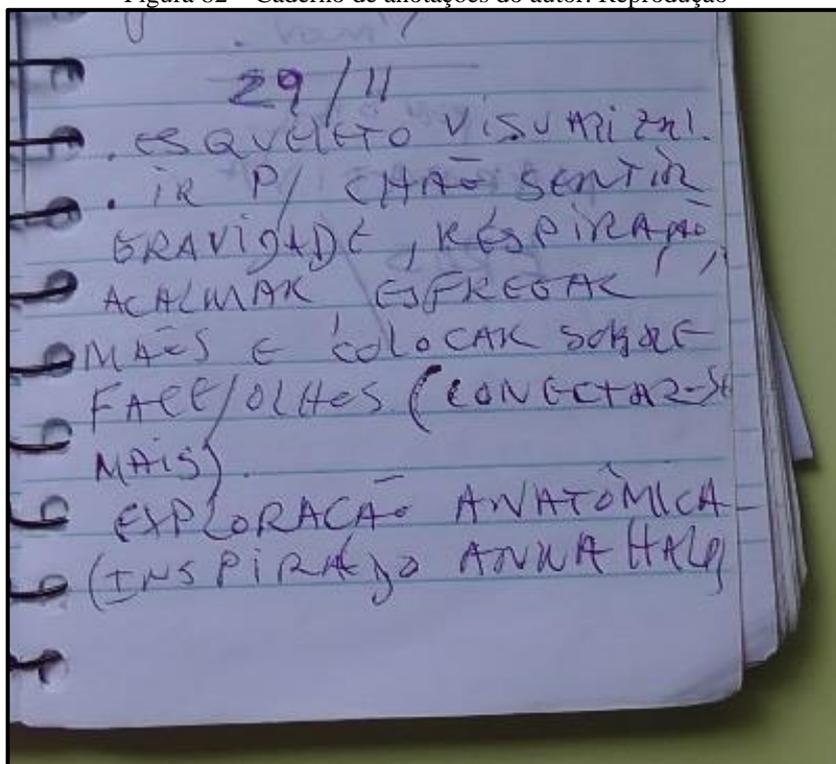
Fonte: Acervo do autor

Figura 81 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



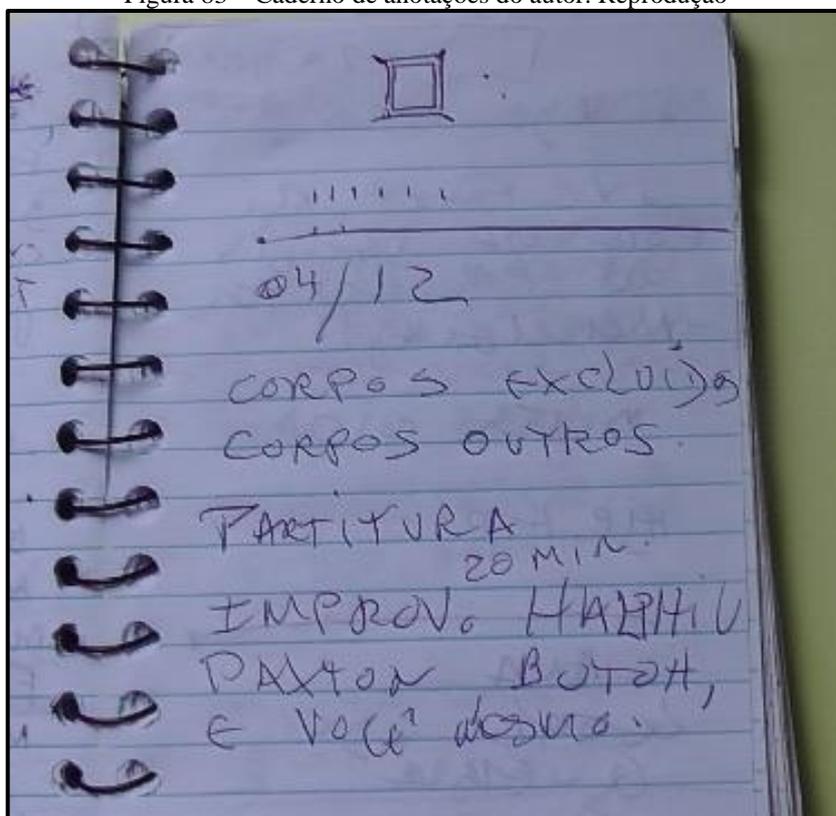
Fonte: Acervo do autor

Figura 82 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



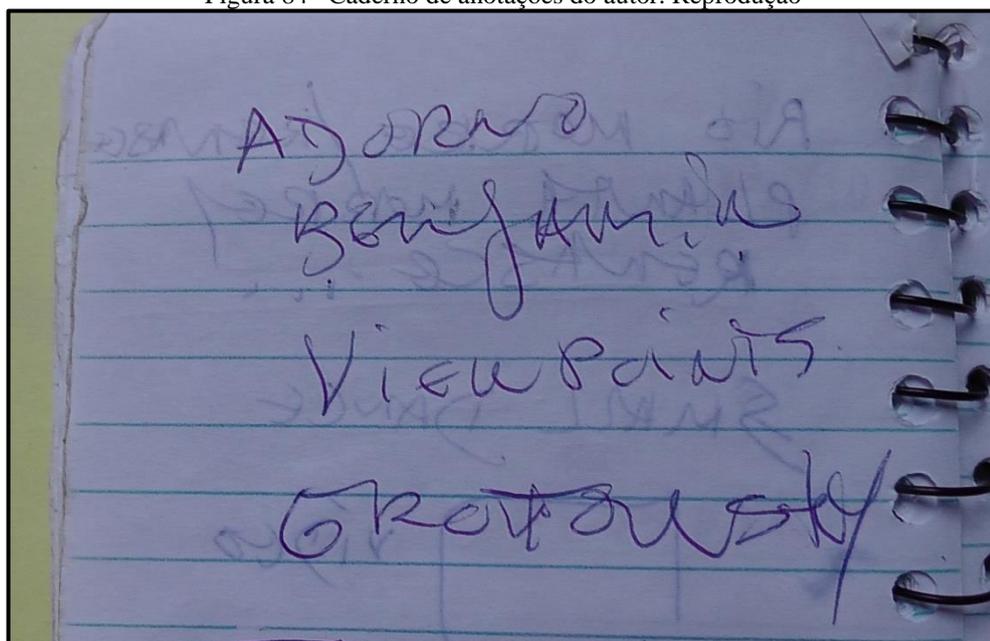
Fonte: Acervo do autor

Figura 83 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



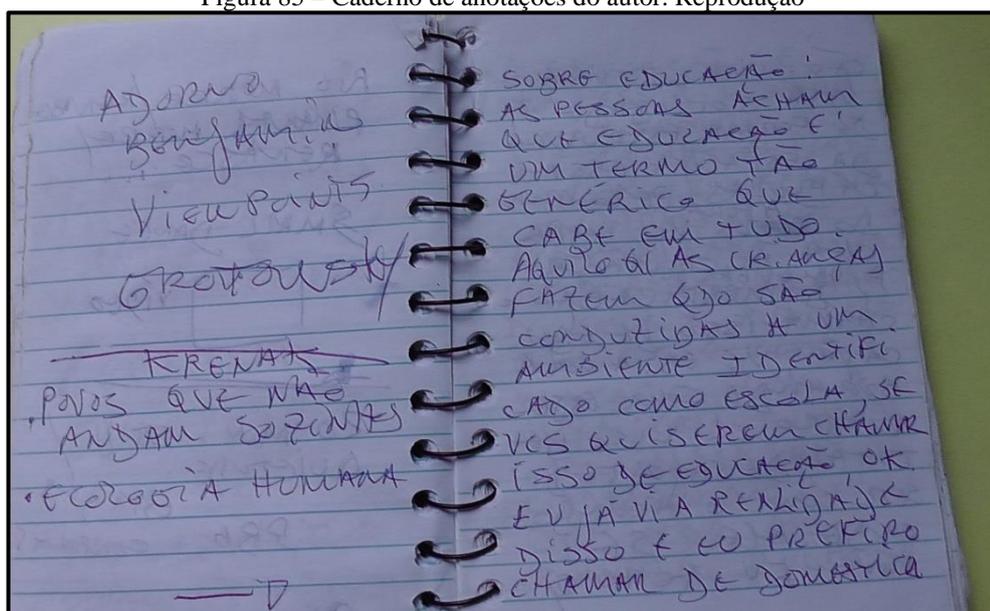
Fonte: Acervo do autor

Figura 84– Caderno de anotações do autor. Reprodução



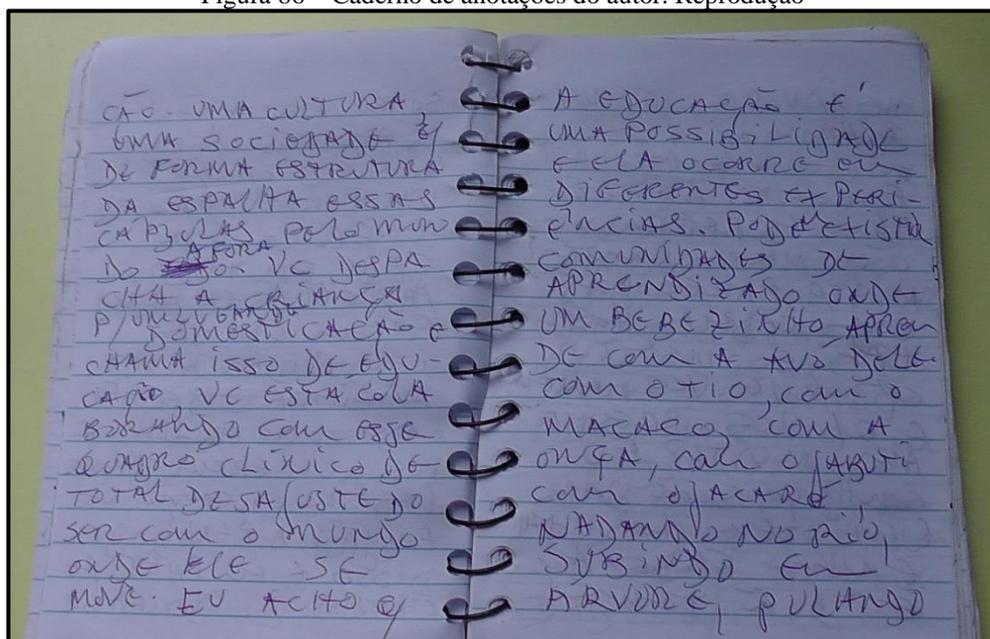
Fonte: Acervo do autor

Figura 85 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



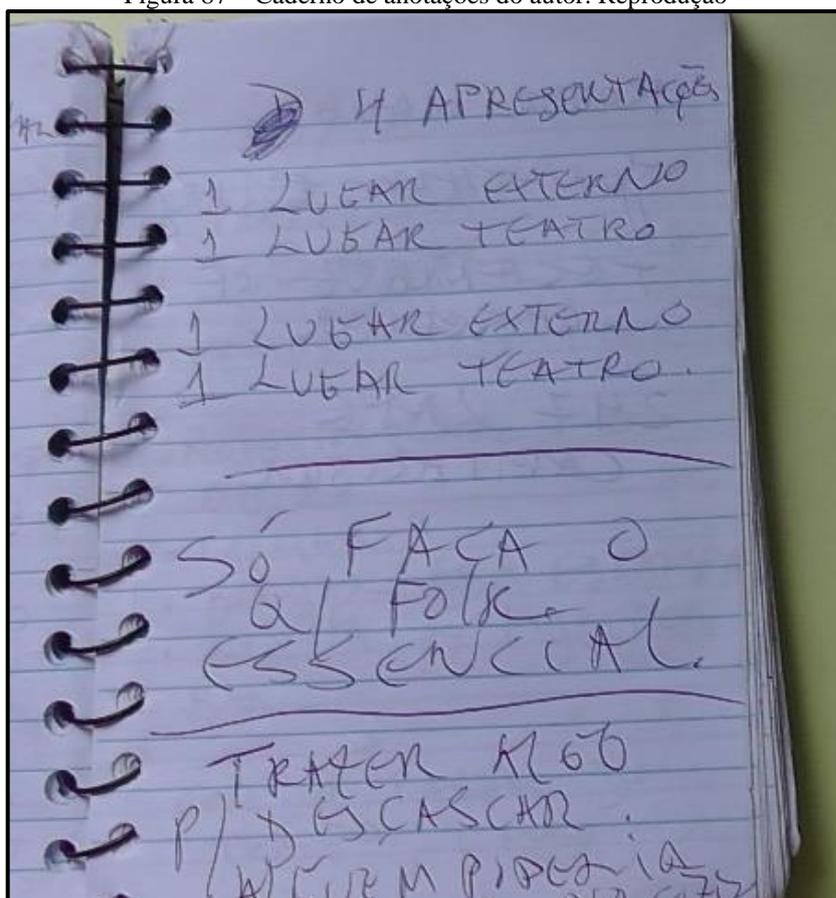
Fonte: Acervo do autor

Figura 86 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



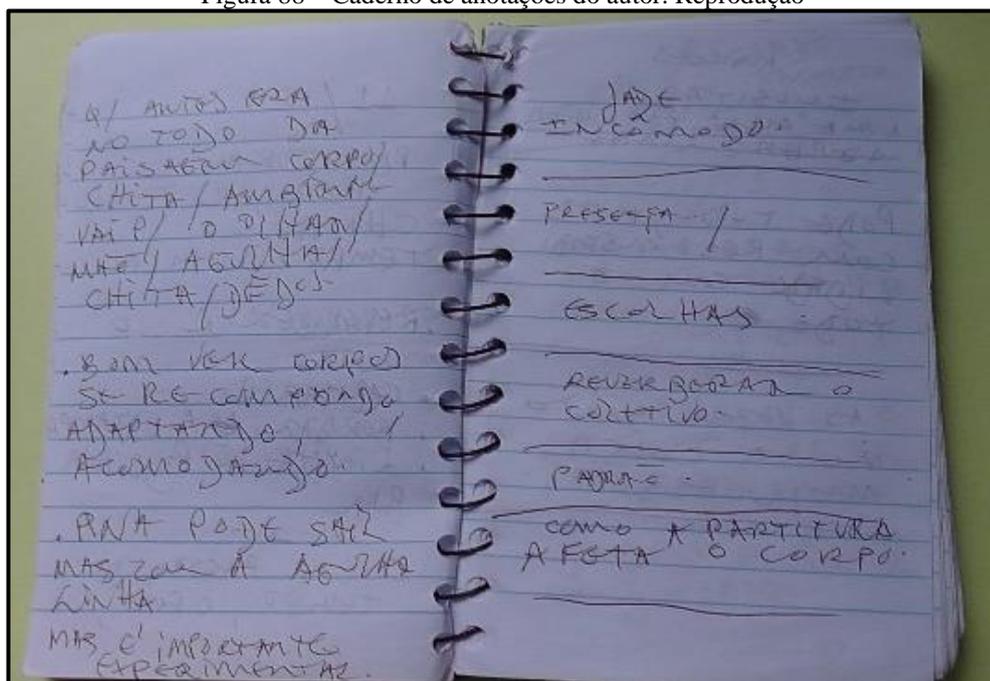
Fonte: Acervo do autor

Figura 87 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



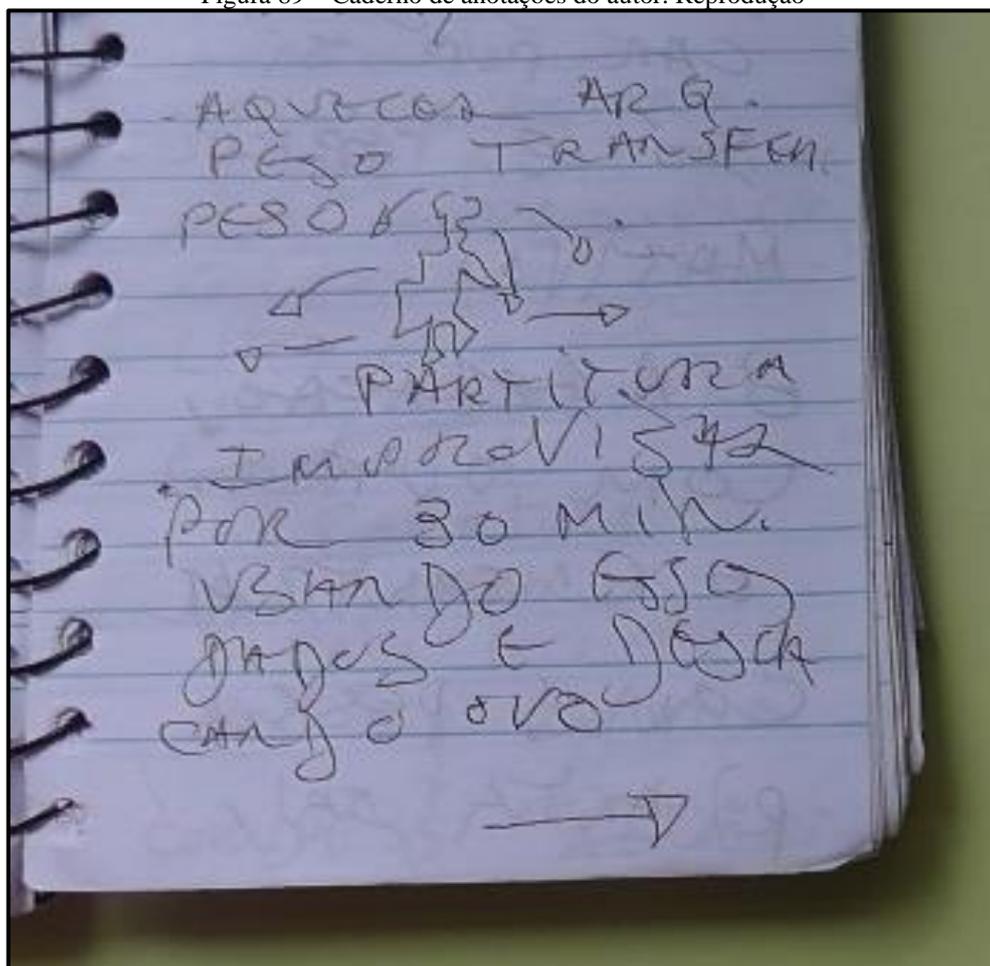
Fonte: Acervo do autor

Figura 88 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



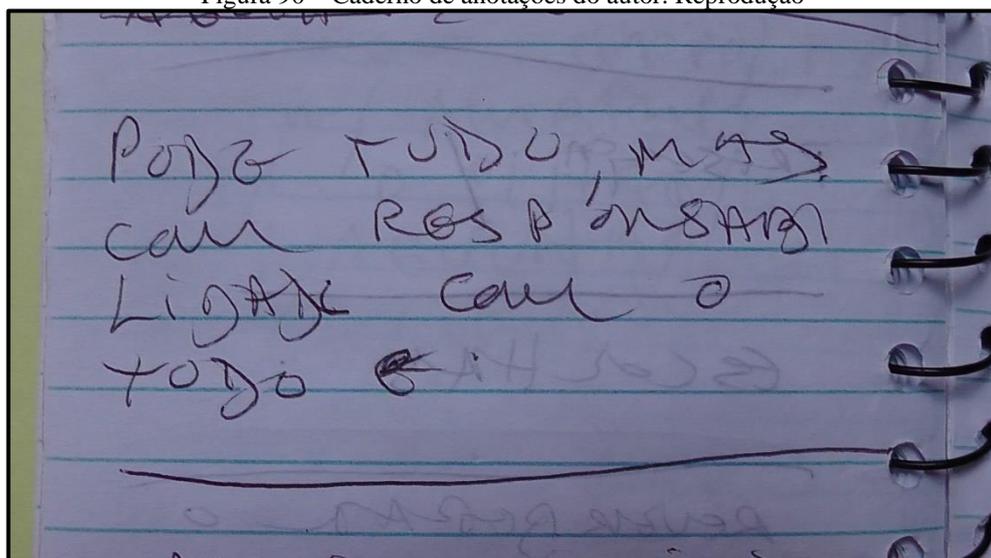
Fonte: Acervo do autor

Figura 89 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



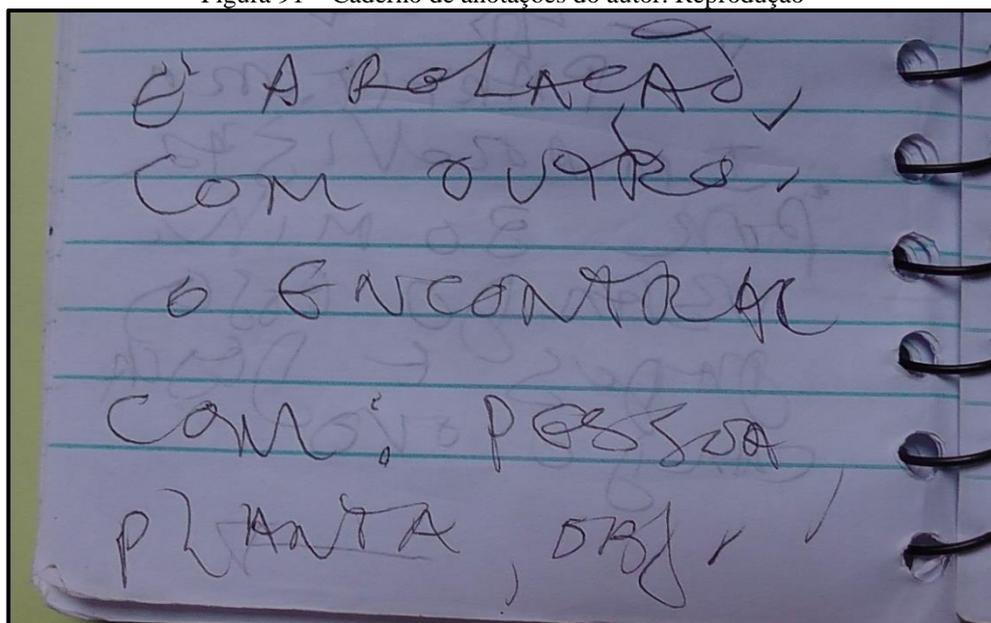
Fonte: Acervo do autor

Figura 90 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



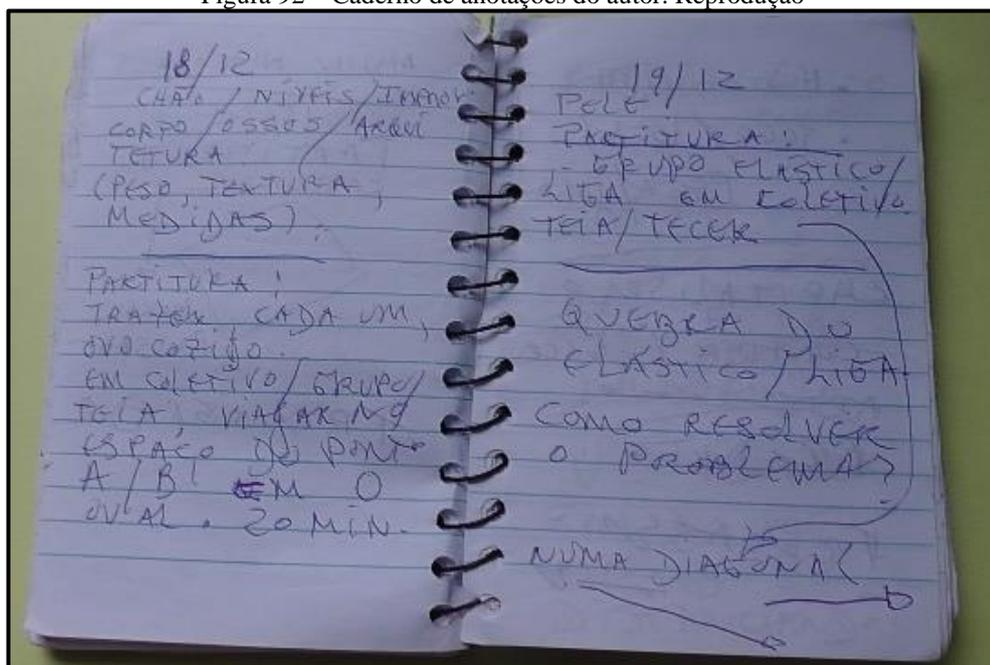
Fonte: Acervo do autor

Figura 91 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



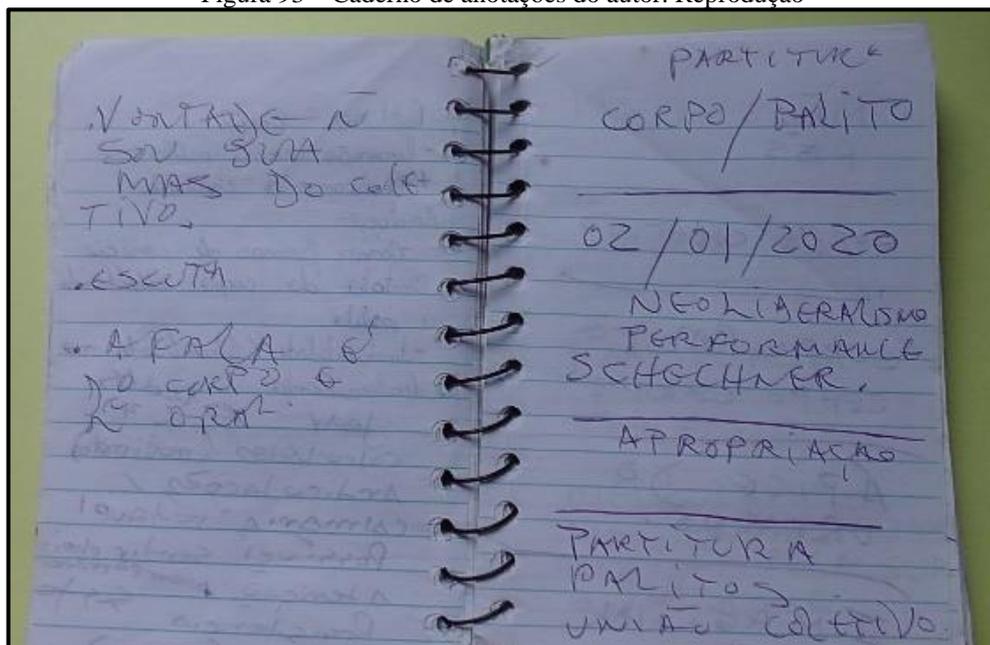
Fonte: Acervo do autor

Figura 92 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



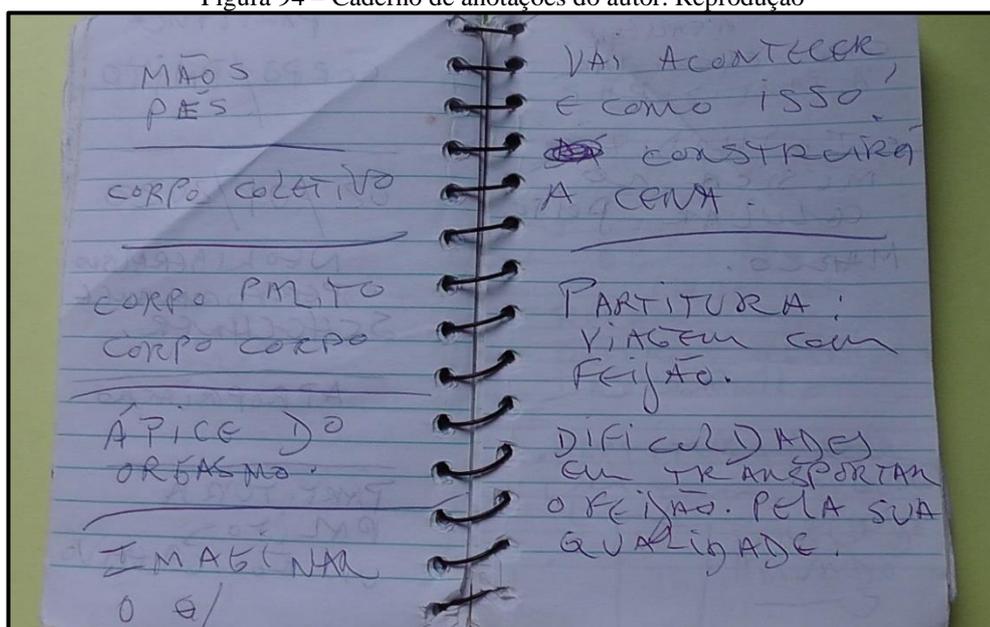
Fonte: Acervo do autor

Figura 93 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



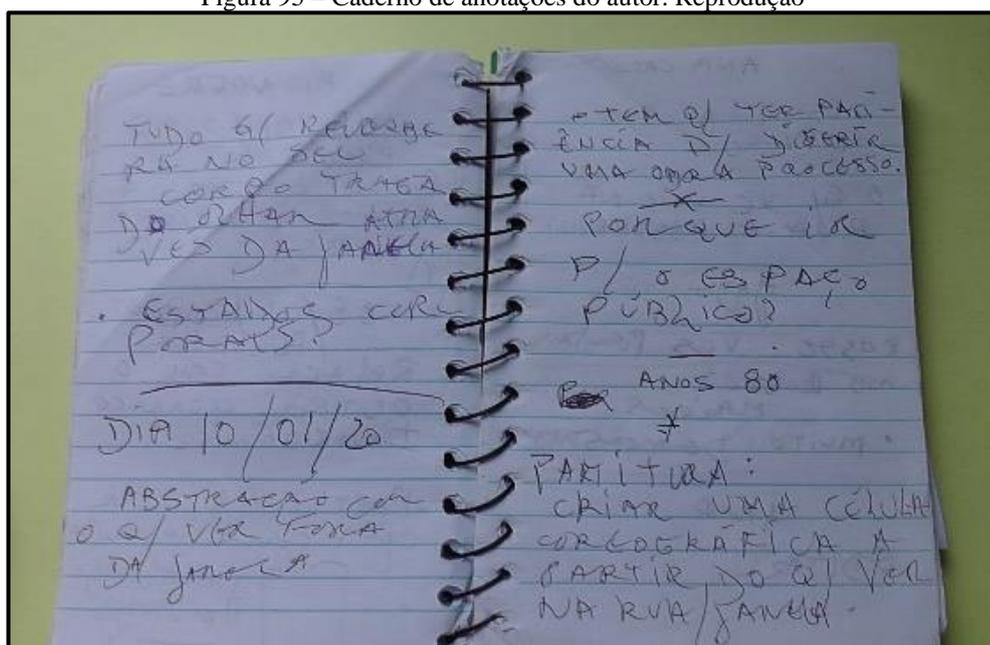
Fonte: Acervo do autor

Figura 94 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



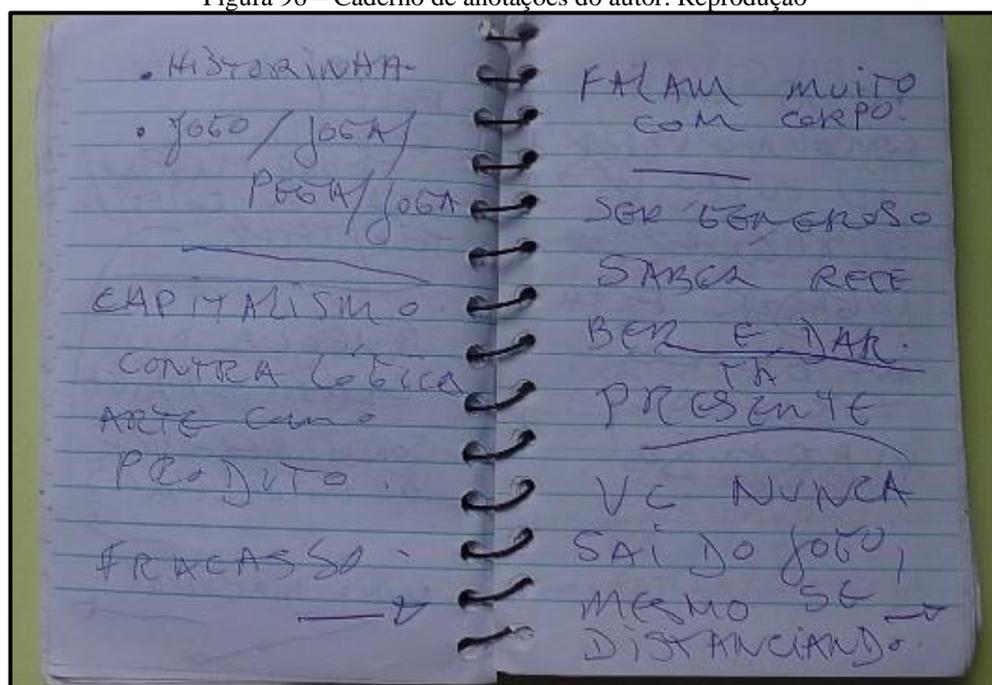
Fonte: Acervo do autor

Figura 95 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



Fonte: Acervo do autor

Figura 96 – Caderno de anotações do autor. Reprodução



Fonte: Acervo do autor

APÊNDICE C – IMERSÃO/LABORATÓRIO

Figura 97 – Imersão/Laboratório na praça. 2019



Fonte: Acervo do autor

Figura 98 – Imersão/Laboratório. Partitura: TeAr Coletivo. 2019



Fonte: Acervo do autor

Figura 99 – Imersão/Laboratório. Partitura: Ligas. 2019



Fonte: Acervo do autor

APÊNDICE D – ENTREVISTAS (TRECHOS)

Figura 100 – Entrevista com Wendell Beavers. Trecho. Reprodução

WENDELL BEAVERS

22 de abril de 2019

Francisco: Wendell, por que esse nome Movement Research?

Wendell: o primeiro nome foi The School for Movement and Construction. Eu acho que nós tivemos diferentes razões para escolha desse nome. Nós estávamos interessados em pesquisa e também em processo. Nós éramos sete. Nós ensinávamos, pois era uma maneira de fazermos nosso trabalho. A gente não estava necessariamente interessado em performar. Mas em processo. Era sobre isso que estávamos fazendo. Os workshops eram desejos das pessoas em criar processos. A maneira que eles se moviam. Então, essa era a maneira que coordenávamos as coisas. Nós nos apoiávamos. E em muitas aulas não havia alunos, somente nós mesmos (riso).

F: é como aqui no Amazonas.

W: (riso) correto! Mas era importante conceitualmente continuar fazendo. A maior parte escrevíamos sobre o que estávamos pesquisando nas aulas e nos workshops. Isso era importante, escrever sobre o que era sua aula.

F: Wendell, especificamente, por que esse nome Movement Research?

W: porque era o que fazíamos: movement research. Eu tenho uma resposta pra isso. Meu interesse era escola para... Não era exatamente uma escola, mas era importante para nós chamar escola.

F: faz sentido.

W: sim. era um pouco relação de escola para... Você sabe sobre a New School for Social Research, em Nova Iorque? The New School?

F: Sim.

W: Eu mesmo chamei por esse nome pelo meu interesse após a New School. Por que era uma escola de pesquisa social baseada em teoria crítica e economias radicais. Na verdade eu fui pra NY pra estudar ali, Economia. Mas eu acabei indo pra dança. Foi um jogo com New School For Social Research e Movement Research and Construction.

F: você poderia falar sobre NYC nos anos 70, especialmente sobre o East Village?

W: com certeza.

Fonte: Acervo do autor

Figura 101 – Entrevista com Yvonne Meier. Trecho. Reprodução

Interview answers from Yvonne Meier to Rider da Silva

Answers 1-12:

1 I've taught at MR since 1982.

2 I started my teaching at MR with Skinner Releasing. Soon I began mixing into my classes some of my own improvisational discoveries. At some point I taught a pure Scores Technique workshop ending in a performance at Judson Church. After years of exploration I have found that the introduction of my "Score" technique is by letting it grow out of a releasing warm up. I've also taught Authentic Movement and Composition at MR.

3 No

4 I've developed the "Scores" technique at first for my own rehearsal practice. The technique is an out come of my Practice of Releasing and authentic movement. From Releasing I took the elements of being able to work out of an empty body and filling the body with Images that were delivered in very practices words. Out of Authentic Movements I took the verity of qualities that emerged out of that Practice which I too as inspiration to develop into artistically usable Rules or as I named them "Scores"

Because we are dealing with words that then become images which would flood the body

the possibilities are almost infinit. There are verbs like crashing etc. we can add. Adjectives like for example funny or sad etc. By putting words together I like to put the dancers in predicaments an odd situation like: desolation takes over as you find your self trapped in a mouse trap, use words if possible.

If I use scores in a performance I like to let the audience know whet they are other wise I find that a score just given to dancers will block the direct communication with the audience. I've been developing scores since 1989.

5 My performances consist of anything between quiet solos to urge spectacles.

I like to use props in urge quantities or enlarged slices in order to amplify them. For example I did a piece called "The Shining" where I filled a Space with 400 refrigerator boxes the built a maze that the audience would be let in one by on. Only 10 people in the audience. Music was used but no words. O the other hand I did a piece in which I crashed 1000 dishes per night.etc.

As I already talked about before, I do "Score" performances which I give some time prepared, some time spontaneous "Scores" in form of words to ,anywhere from 1 dancers to 10dancers.

If I have an pearly improvised show alone or with other dancers I like to talk.

I talk from any thing like events in my life toevents that are happening during the performance etc. often I prepare before hand of whalt I'm going to talk about.

Fonte: Acervo do autor

Figura 102 – Entrevista com Jennifer Monson. Trecho. Reprodução



Interview with Jennifer Monson (choreographer, performer, improviser and teacher. Since the 80's she explores strategies in choreography, improvisation, and collaboration in experimental dance. Monson is currently a professor of dance at the University of Illinois at Urbana-Champaign and Marsh Professor at Large at the University of Vermont)

Dissertation Title: Movement Research Organization: An artistic laboratory beyond mainstream knowledge and canon.

Master Student: Francisco Rider Pereira da Silva (PPGLA - UEA – Fapeam)

Advisor: Ph.D Mário Trilha (Universidade do Estado do Amazonas - UEA)

Co-advisor: Ph.D Marila velloso (Universidade do Estado do Paraná - UNESPAR)

1. Jennifer, could you talk about your experience at Movement Research as an artist and teacher? What kind of methodology do you use?

I was first introduced to Movement Research in 1983/84 when they did a weekend of workshops as a benefit I think for the Sandinistas in Nicaragua. I could be completely wrong about this. I started volunteering and sending out workshops announcements from Cynthia Hedstrom's small apartment with Sharla Perel, a choreographer that I had met as a student at Sarah Lawrence College. I took a workshop with Pooh Kaye through MR and started working with her when I graduated from SLC. I was briefly on the MR board when the organization was at Eden's expressway. Since then I have regularly taken workshops and taught there. When the Judson performance festival was started by Richard Elovich in the 90's, I performed in that first season and maybe even in the first evening of performance. I did a trio with DD Dorvillier and Jennifer Lacey. Movement Research has always been a welcoming and innovative organization. It was started by artist responding to the needs of the community

Fonte: Acervo do autor

Figura 103 – Entrevista com Ori Flomin. Trecho. Reprodução

ORI FLOMIN (Ori Flomin worked for Stephen Petronio Dance Company from 1991 to 1999. Adjunct professor at NYU Tish School of the Arts. Flomin has taught at Movement Research (MR)).



Dissertation

Title: Movement Research Organization: An artistic laboratory beyond mainstream knowledge and canon.

Master Student: Francisco Rider Pereira da Silva (PPGLA - UEA – Fapeam)

Advisor: Ph.D Mário Trilha (Universidade do Estado do Amazonas - UEA)

Co-advisor: Ph.D Marila velloso (Universidade do Estado do Paraná - UNESPAR)

QUESTIONNAIRE

1. How did you know about MR?

When I joined Stepehn Petronio Compnay in 1991. One of the company members , Jeremy Nelson. Was teaching morning classes at MR. I started to take his classes to warm up for rehearsals and then discovered the organization.

2. For how long did you taught at MR?

I taught quite frequently between 1994 – 2004 and less frequently between 2004 – 2015 and I still teach there every now and then.

3. Did you teach at MR From 1996-98? If so, can you speak about the classes that you taught on that period?

During those years I was still a member of the Stepehn Petronio Company and my classes were influenced by his style of dancing very physical and vigorous. My warm up was influence from classes I have taken with other company

Figura 104 – Entrevista com K.J. Holmes. Trecho. Reprodução

Dissertation Title: Movement Research Organization: An artistic laboratory beyond mainstream knowledge and canon.

Master Student: Francisco Rider Pereira da Silva (PPGLA - UEA – Fapeam)

Advisor: Ph.D Mário Trilha (Universidade do Estado do Amazonas - UEA)

Co-advisor: Ph.D Marila velloso (Universidade do Estado do Paraná - UNESPAR)

1. K.J. could you talk about your experience with Andre Bernard?

My work with Andre Bernard came from prior studies with dancer/teacher Julie Sandler at The New School for Social Research in 1980 where I was a student at that time. I was taking a modern dance class with Julie as well as an Ideokinesis class. I got deeply into the image work of the Ideokinesis. It was giving me some inner dimension to my dancing that I had been looking for, a relationship of my own mind within my movement. The mind of my imagination coupled with studying skeletal anatomy and deepening into sensation as a guide. Julie recognized my enthusiasm for the Ideokinesis and said I should study with her teacher, who was Andre Bernard. I begin studying with him for the next several years.

Andre was a tremendous teacher, extremely heart full, generous, taught from a love of the work based on his own experiences. He had the most wonderful voice, deep and mellifluous, which was incredible to listen to while lying in Constructive Rest Position, a major practice in this work where you are in a prone position imagining lines of force and movement. His voice would vibrate into your bones.

He was a tall and slender man, and when he would greet you with a hug, he would enfold you in his skeleton from his deep joints. He was a living acoustic body. My work with him led me into the unexpectedness of all the dance practices I perform and teach. But not only that, his humanity and artistry within this practice so influenced, and still does, how I live my life in the world as a moving being. Every gesture, pedestrian movement, everyday activity is also informed by the studies I did with Andre.

*I remember having not seen him in a while and running into him as he was leaving a studio and I was entering it. We Hughes, his inimitable hug, and as I was thinking how very inspired I was by him, he said to me, "K.J., you are such an inspiration."
I am so moved still by that. He remains one of my most precious mentors.*

2. Could you talk about your experience at Movement Research as an artist and teacher? What kind of methodology do you use there?

Studying with Andre led me to my discovery of improvisational dance practices, first at an intensive workshop in 1981 in Vermont where a lot of the work was drawn from process and release techniques. John Rolland was another wonderful teacher of Ideokinesis and he was teaching in Vermont that year. It was a revelation that there was a method to move from

Fonte: Acervo do autor

Figura 105 – Entrevista com Amanda Loulaki. Trecho. Reprodução

AMANDA LOULAKI (Since 1998, Amanda has been the Programming Director at Movement Research (MR), and has programmed the Improvisation Festival/NY. Has also served of panels for Movement Research at the Judsn Church (Source: www.movementresearch.org)).



Dissertation

Title: Movement Research Organization: An artistic laboratory beyond mainstream knowledge and canon.

Master Student: Francisco Rider Pereira da Silva (PPGLA - UEA – Fapeam)

Advisor: Ph.D Mário Trilha (Universidade do Estado do Amazonas - UEA)

Co-advisor: Ph.D Marila veloso (Universidade do Estado do Paraná - UNESPAR)

QUESTIONNAIRE

1. Amanda, when and how did you know about MR?

I became aware of Movement Research in 1994. I was granted a Fulbright grant to come to NY and a Dance professional in Greece gave me tips and recommendations. She wrote in a piece of paper “find Movement Research”And I did.

2. Can you describe how was your first impression about MR?

when I entered the building on 28 Avenue A and started going up the stairs I felt a big smile shaping on my face. This was what I was looking for. I really liked that there were people from all over the world, that they were

Figura 106 – Entrevista com Célia Gouvêa. Trecho. Reprodução



Título: Organização Movement Research, um laboratório artístico além do conhecimento e dos cânones dominantes: aulas/workshops, 1996 – 1998.

Mestrando: Francisco Rider Pereira da Silva (PPGLA/UEA/Fapeam)

Orientador: Mário Trilha (Universidade do Estado do Amazonas - UEA)

Coorientadora: Marila Velloso (Universidade do Estado do Paraná - UNESPAR)

- 1) Célia Gouvêa, você teve várias experiências de estudos e pesquisas nos EUA, você poderia elencar quais foram e com quem?

Se você não se importa que eu seja extensa, vou transcrever alguns relatos que constam da minha tese:

Nova York

1976 e 1978

Devo abrir, aqui, um hiato em relação à continuidade de minhas atividades no Galpão, pois no início do ano seguinte, em 1976, parti a Nova York, voltando um semestre depois para o trabalho junto à companhia de dança oficial da cidade, o então Corpo de Baile Municipal, hoje Balé da Cidade, para com eles fazer (ou refazer) *Pulsações*. Foi quando passei o bastão a Sônia Mota, que realizou um trabalho proeminente junto aos alunos, com as ferramentas da dança moderna. O trabalho pedagógico de Sônia desenvolveu-se e alcançou relevância. Em francês, há uma boa expressão: “prendre le relais”, uma alusão aos cavalos descansados que irão substituir os fatigados. Foi o que fiz em relação a Sônia.

Como bolsista, pude estudar, no primeiro semestre de 1976, Técnica, Improvisação e Composição com a Alwin Nikolais Dance Theatre, na Chimera Foundation, situada no lado leste da Rua 18, que abrigava as companhias – a de Nikolais e a de Murray Louis, bem como o trabalho pedagógico de ambos. Tinha 26 anos ao chegar em Nova York pela primeira vez. Após alguns dias no legendário Chelsea Hotel, localizado na Rua 23 Oeste, rumei para um pensionato na Rua 34 Oeste que oferecia quartos individuais, café da manhã e jantar com preços razoáveis, mas era um pouco triste, e acabei repartindo o apartamento da amiga canadense Doris Pasteleur na Christopher Street, no Greenwich Village.

Penei na chegada, pois desconhecia a regra local de nomear as ruas por números, distintos pelos lados leste ou oeste, de acordo com a posição em que cada rua se encontra em relação ao atravessamento pela quinta avenida, que serve como divisor de águas. Após assimilar o

Figura 107 – Entrevista com Ítala Clay. Trecho. Reprodução



Título: Organização Movement Research, um laboratório artístico além do conhecimento e dos cânones dominantes: aulas/workshops, 1996 – 1998.

Mestrando: Francisco Rider Pereira da Silva (PPGLA/UEA/Fapeam)

Orientador: Mário Trilha (Universidade do Estado do Amazonas - UEA)

Coorientadora: Marila veloso (Universidade do Estado do Paraná - UNESPAR)

Entrevistada: Profa. Dra. Ítala Clay de Oliveira Freitas (UFAM)

1. Ítala, você já ouviu falar da Organização Movement Research?

Sim, há alguns anos atrás.

2. Sobre Estudos Somáticos, o que você poderia falar?

De maneira geral, trata-se de uma abordagem que considera os estudos do corpo a partir de uma perspectiva complexa, com inúmeras técnicas disponíveis e vários dispositivos de acesso às subjetividades, em seu enredamento de contextos neuro-físio-anátomo-psico- e sócio-cultural.

3. Qual foi a primeira vez que você ouviu falar sobre esses estudos?

Possivelmente foi em São Paulo, no período em que estava cursando o mestrado em Comunicação e Semiótica, na PUC. Na época, eu acompanhava frequentemente os trabalhos de artistas da dança e participava do grupo de estudos da dança, coordenado por Helena Katz.

4. Você ministra na Ufam alguma disciplina que trate desse assunto? Se sim, de forma sintética, qual sua abordagem? É mais conceitual/teórica ou prática?

Meu atual contexto acadêmico me restringe qualquer abordagem um pouco mais aprofundada sobre cognição corporal. Ministro disciplinas na área de jornalismo e, o mais perto que pude chegar em termos de temática ocorreu durante as aulas da disciplina de Sistemas Sensoriais e Cognitivos na Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – PPGCCOM, da UFAM. Infelizmente, nossa arquitetura do conhecimento, mesmo nas áreas de ciências sociais aplicadas, ainda engessa e imobiliza as práticas docentes mais ecossistêmicas, complexas e com desejos criativos.

**ANEXO A – MATERIAIS (FOTOS, FLYERS E CAPAS) DO MOVEMENT
RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, GENTILMENTE CEDIDOS PELA
ORGANIZAÇÃO**

Figura 108 – Carta de acordo entre Francisco Rider e *Movement Research Archives*. Reprodução



<p>Board of Directors Ishmael Houston-Jones <i>Chair</i> Kay Takeda <i>Vice Chair</i> Edisa Weeks <i>Secretary</i> Stephen Facey <i>Treasurer</i> Barbara Bryan <i>Executive Director</i> Kevin Beasley Yanira Castro Adrienne Edwards Boo Froebel André Lepecki Sarah Michelson</p> <p>Artist Advisory Council Laurie Berg Walter Dundervill Marjani Forté-Saunders Melanie Maar Jennifer Miller Joe Levasseur Mariangela Lopez Jill Sigman Kathy Westwater</p> <p>Advisory Board Wendell Beavers David Dorfman Simone Forti Cynthia Hedstrom Bill T. Jones Daniel Lepkoff Mary Overlie Steve Paxton Yvonne Rainer Jim Staley</p>	<p>Letter of Agreement Movement Research Archives</p> <p style="text-align: right;">March 2020</p> <p>Francisco Rider Pereira da Silva Address: Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/JEA) Av. Leonardo Malcher, 1728 - Praça 14 de Janeiro, Manaus - AM, 69010-170.</p> <p>Purpose: This Letter of Agreement is made to grant <u>Francisco Rider Pereira da Silva</u> permission to access and use digital media materials from the Movement Research archives for the purpose of academic research. Movement Research acknowledges that the media files may be included in documentation of said research. <i>The materials are not to be duplicated, sold, loaned, transferred, televised or made available online or to any other party not contained herein at any time or in any manner other than as provided for in this Letter of Agreement.</i></p> <p>Documentation Shared:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Movement Research photos 1980-1998 • Movement Research advertising media (flyers, brochures, posters, etc.) 1984-1990s • Scanned copies of the Movement Research Performance Journal <ul style="list-style-type: none"> ○ Excerpts from issues #6, 7, 8, 14, 16, 17, 27, 28 <p><u>All media used must credit Movement Research:</u> DATE, Artist, Event, Photographer Courtesy of Movement Research</p> <p>Mode of Distribution: The media will be shared through a Dropbox link, and will be disabled on April 30th, 2020.</p> <hr/> <p>AGREED TO AND ACCEPTED:</p> <p>Print Name: FRANCISCO RIDER</p> <p>Signature: </p> <p>Date: 03/03/2020</p>	<p style="text-align: right;"><small>committed to adventurous dance since 1978</small></p> <p style="text-align: center;"><small>continues to explore the evolving language of dance and performance and seeks to reflect the cultural, political and economic diversity of a moving community</small></p>
---	---	--

Office and Mailing Address: 150 First Avenue, New York, NY 10009
tel. 212.598.0551 • email. info@movementresearch.org • www.movementresearch.org

Fonte: Acervo do autor

Figura 109 – Performance beneficente para fomento da *Movement Research* (1980)



Fonte: Cortesia da *Movement Research*

Figura 110 – Artista-Mestra Nancy Topf. 1982



Fonte: Cortesia da *Movement Research*

Figura 111 – Robert Dunn. Músico e Artista-Mestre do movimento *Judson Dance Theater* (1982)



Fonte: Cortesia da *Movement Research*

Figura 112 – *Presenting Series*. Projeto da *Movement Research*



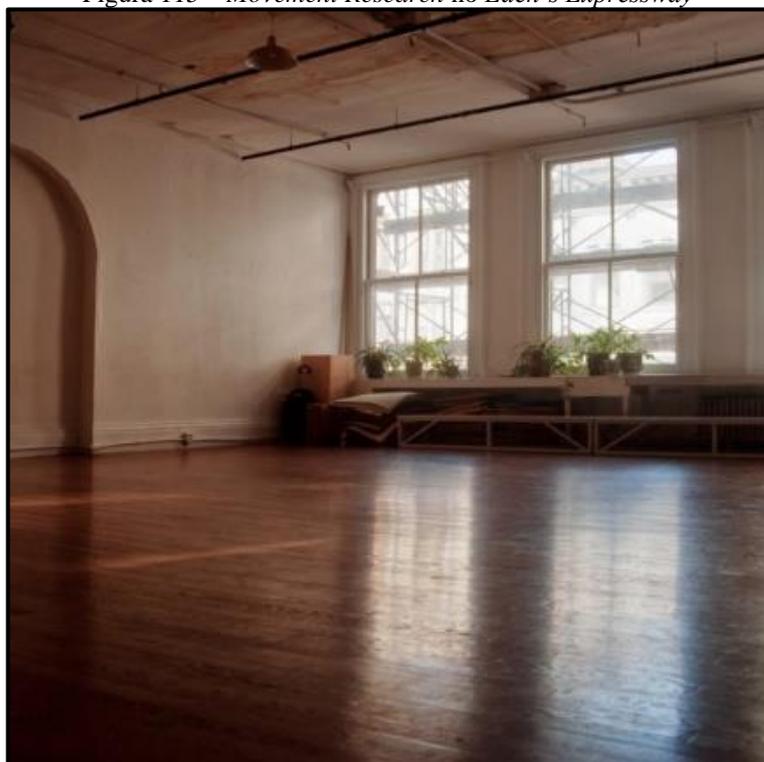
Fonte: Cortesia da *Movement Research*

Figura 114 – Aulas-experiências da *Movement Research* na *Saint Mark's Church/Danspace Project*



Fonte: *Movement Research*⁴⁰⁷

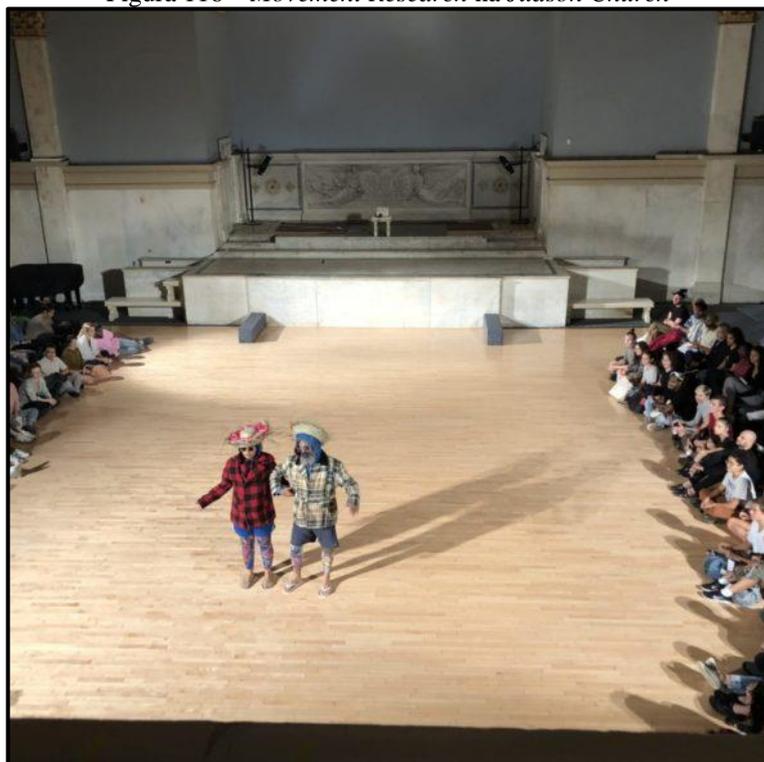
Figura 115 – *Movement Research* no *Eden's Expressway*



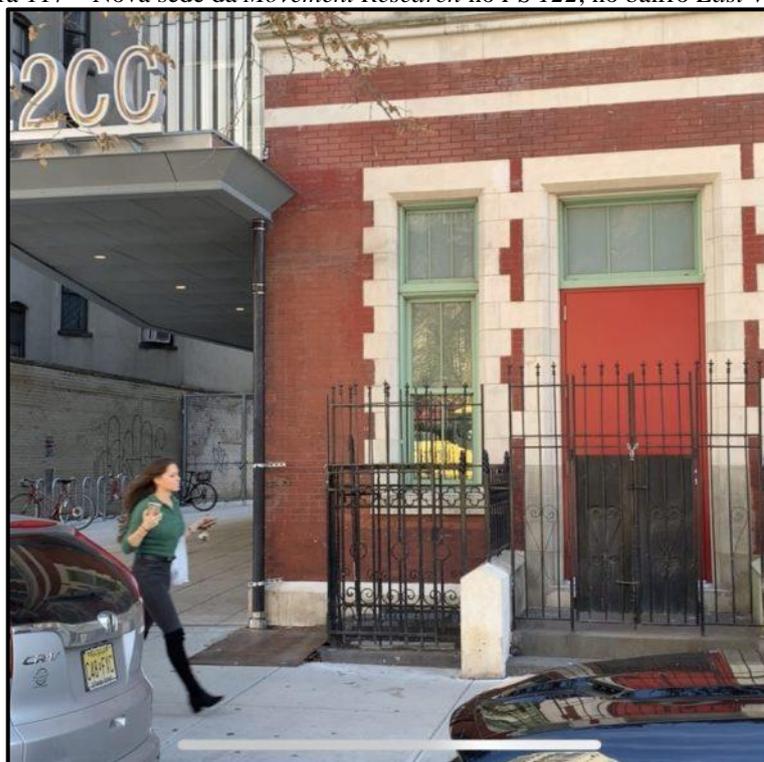
Fonte: *Movement Research*⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ Disponível em: <https://movementresearch.org>. Acesso em: 25 mai. 2010.

⁴⁰⁸ Disponível em: <https://movementresearch.org>. Acesso em: 25 mai. 2010.

Figura 116 – *Movement Research* na *Judson Church*

Fonte: *Movement Research*⁴⁰⁹

Figura 117 – Nova sede da *Movement Research* no *PS 122*, no bairro *East Village*

Fonte: *Movement Research*⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Disponível em: <https://movementresearch.org>. Acesso em: 25 mai. 2010.

⁴¹⁰ Disponível em: <https://movementresearch.org>. Acesso em: 26 mai. 2010.