

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

GABRIELA SCHONS LUDWIG

**DE UMA BAILARINA PARA UM ANDANÇARINO:
investigações do gesto na obra “Co Ês”, de Rui Moreira**

Porto Alegre

2022

GABRIELA SCHONS LUDWIG

**DE UMA BAILARINA PARA UM ANDANÇARINO:
investigações do gesto na obra “Co Ês”, de Rui Moreira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciana Paludo.

Linha de pesquisa: Processos de Criação Cênica.

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Schons Ludwig, Gabriela
DE UMA BAILARINA PARA UM ANDANÇARINO:
investigações do gesto na obra "Cô Ês", de Rui Moreira
/ Gabriela Schons Ludwig. -- 2022.
96 f.
Orientadora: Luciana Paludo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Arte. 2. Dança. 3. Gesto. 4. Criação cênica. 5.
Rui Moreira. I. Paludo, Luciana, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

- À Catarina, minha filha, que nestes anos de pesquisa e aulas não teve sempre a minha presença nos momentos de brincadeiras e passeios;
- Ao meu companheiro Cássio que esteve me apoiando e dando conta das tarefas que seriam divididas e por tantas vezes foram assumidas para que eu pudesse me dedicar aos estudos;
- À Mara, minha mãe que me incentivou e acreditou na minha escolha pela arte como profissão. E que, como avó, supriu minhas ausências;
- Ao Ícaro, meu pai que foi o responsável por tantos anos pela logística dos meus estudos, me esperando nos ensaios intermináveis com absoluta paciência;
- À Maurita, minha avó paterna por me levar ao ballet todas as tardes;
- A Izolina, minha avó materna, por me inspirar com a sua alegria de viver;
- Ao Francisco, meu irmão por acreditar em todos os meus devaneios de artista e me ajudar a concretizar os meus sonhos;
- À Ellen, minha cunhada, por ser uma excelente madrinha e levar a Catarina para lindas vivências e aventuras;
- Ao Pedro, meu afilhado, por tanto amor e por ser um verdadeiro irmão para Catarina;
- À Luciana Paludo, minha orientadora por me guiar nesse caminho de descobertas e por me apoiar durante esses tempos pandêmicos onde muitas vezes pensei em desistir da pesquisa;
- Ao Rui Moreira, artista gentil e generoso que inspirou este trabalho e que sempre esteve disponível e interessado nos meus estudos sobre a sua obra;
- Às minhas mestras Elisabeth Gutierrez, Carla Berto, Anette Lubisco e Eva Schul por me apresentarem a dança e suas possibilidades;

- À Universidade Federal do Rio Grande do Sul por me acolher desde 2001 e dar a oportunidade de aprender tanto como aluna desde a graduação até à especialização e hoje no mestrado;
- Às minhas alunas que me ensinam todos os dias a ser uma professora melhor;
- Aos meus colegas profissionais da dança por estarem comigo e tornarem possível a minha dedicação à pesquisa;

RESUMO

LUDWIG, Gabriela Schons. **De uma Bailarina para um Andança**rio: **investigações do gesto na obra “Co Ês”, de Rui Moreira**. 2022. 105 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

O presente estudo apresenta o caminho trilhado durante a pesquisa denominada *De uma Bailarina para um Andança*rio: *investigações do gesto na obra “Co Ês”, de Rui Moreira*. A pesquisa é dividida em três pilares básicos: o fazer da artista/professora/pesquisadora; o estudo do gesto; e a investigação do gesto do artista Rui Moreira na composição “Co Ês”. Foi necessário, a princípio, observar o que emergia nos gestos da pesquisadora e, dessa prática inicial, surgiu o conceito de olhar para dentro. Dos experimentos dançantes e das escritas poéticas da autora deste estudo emergiram as histórias dos gestos de dança de uma bailarina. O processo de criação, com o objetivo de dar corpo à pesquisa, acirrou a busca por conceitos acerca do gesto na dança. Os aportes teóricos que dizem respeito à gestualidade instigaram a percepção e a elaboração do tema central da pesquisa: os gestos do artista Rui Moreira e suas implicações envolvendo as noções de coletividade e de ancestralidade. Por meio de uma entrevista e de uma posterior troca de cartas, percebe-se que o conjunto desses procedimentos possibilitou esboçar análises dos gestos do bailarino Rui Moreira na obra “Co Ês” sob a perspectiva de uma bailarina.

Palavras-chave: Dança; Gesto; Criação cênica; Rui Moreira; Co Ês.

ABSTRACT

LUDWIG, Gabriela Schons. **From a Dancer to an Andança**rio: investigations about the gesture in the work “Co Ês”, by Rui Moreira. 2022. 105 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

The present study reveals the path taken during the research called *From a Dancer to an Andança*rio: investigations about the gesture in the work “Co Ês”, by Rui Moreira. The research is divided into three basic pillars: the creative process as an artist, a teacher and a researcher; the study of gesture; and the investigation of Rui Moreira’s gesture in the artistic composition “Co Ês”. It was necessary, at first, to observe what emerged in the researcher's gestures and, from this initial practice, the concept of looking inside emerged. From the dancing experiments and the poetic writings of the author of this study, the stories of the dance gestures developed by a ballerina were made possible. The creation process, with the objective of embodying the research, intensified the search for concepts about gesture in dance. Theoretical contributions regarding gestures instigated the perception and elaboration of the central theme of the research: the gestures of the artist Rui Moreira and their implications involving the notions of collectivity and ancestry. Through an interview and a subsequent exchange of letters, the set of these procedures made it possible to sketch analyzes of the gestures of the dancer Rui Moreira in the work “Co Ês” from the perspective of a dancer.

Keywords: Dance; Gesture; Scenic creation; Rui Moreira; Co Ês.

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....	01
2. METODOLOGIA, OU DESENHO DOS CAMINHOS.....	04
3. HISTÓRIAS DE UMA FAZEDORA DE GESTOS.....	08
3.1 Percursos como artista, professora e pesquisadora.....	08
3.2 Práticas que inspiram a criar.....	18
3.3 Dar corpo à pesquisa: experimentos.....	22
3.4 Construção do processo.....	23
3.5 Processo registrado em imagens: cura em espiral violeta.....	24
4. O GESTO DANÇADO.....	27
4.1 Rupturas do gesto no tempo.....	27
4.2 Tecer caminhos para encontrar pistas de gestos ancestrais.....	34
5. HISTÓRIAS DE UM ANDANÇARINO.....	39
5.1 Embrião da pesquisa: entrevista com Rui Moreira.....	39
5.2 História das cartas.....	45
5.3 Interagir à distância.....	46
5.4 Carta para Rui Moreira.....	46
5.5 Resposta para Gabriela Schons.....	49
6. PERCURSOS E PERSPECTIVAS NA OBRA “CO ÊS”.....	52
6.1 Fotoetnografia da cena um.....	54
6.2 Estudos da cena um.....	56
6.3 Imersões na cena um.....	57
6.4 Fotoetnografia da cena dois.....	62
6.5 Estudos da cena dois.....	63
6.6 Imersões na cena dois.....	64
6.7 Fotoetnografia da cena três.....	67
6.8 Estudos da cena três.....	70
6.9 Imersões na cena três.....	70
6.10 Fotoetnografia da cena quatro.....	74
6.11 Estudos da cena quatro.....	76
6.12 Imersões na cena quatro.....	77

6.13 Fotoetnografia da cena cinco.....	80
6.14 Estudos da cena cinco.....	82
6.15 Imersões na cena cinco.....	82
6.16 Fotoetnografia da cena seis.....	84
6.17 Estudos da cena seis.....	86
6.18 Imersões na cena seis.....	87
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
8. ANEXOS.....	92
9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94

1 APRESENTAÇÃO

Início esta escrita movida pelo ato de partilhar os processos que me conduziram nesta pesquisa, bem como dispor as metodologias que foram utilizadas, e progressivamente constituídas, no decorrer do percurso. Do momento da proposição da dissertação até a qualificação, meus caminhos foram se transformando. Esses percursos continuam a se formar, com ramificações tão diversas quanto o leque de leituras, escritas, movimentos e pensamentos que se apresentam.

Da hipótese inicial até o momento presente, precisei abandonar algumas propostas. No início do processo, devido ao meu encantamento em relação à pessoa que é Rui Moreira e quanto ao seu trabalho enquanto andançarino, além de todo o meu apreço pela história da dança no Brasil, acreditava na hipótese de que os gestos deste artista eram, de certa forma, tão singulares que eu poderia chamá-los de gestos autênticos. Com o deslumbramento digno de uma fã, supunha que os gestos do artista em questão eram icônicos e únicos. Contudo, a pesquisa envolve um profundo mergulho em conceitos e análises, o que provoca um processo de modificação dessas ideias pré-concebidas e impacta a execução do trabalho artesanal do pesquisador.

Dito isso, cabe salientar que o conceito de *formatividade*, postulado por Pareyson, é caro a este estudo. Parecia, no início, que eu iria apenas executar uma ideia já concebida, estruturada. Porém, o esboço foi se ramificando, e foi preciso inventar novos modos de se fazer a pesquisa para dar conta dos novos pensamentos e conceitos:

Mesmo onde não se trata senão de realizar uma ideia já esboçada ou executar um projeto já definido, intervém de certo modo a formatividade, não só porque se trata de “saber” realizar e inventar o modo como executar a ideia, mas também porque qualquer projeto é ensaiado e posto à prova pela própria realização e execução, a única que é capaz de verificar-lhe e ratificar-lhe a validade operativa. Embora definido em vista de sua realização, nem sempre um projeto consegue absorver em si a sua própria exequibilidade a ponto de eximir o executor de todo o esforço de invenção e abandoná-lo a uma extrínseca e mecânica “execução”. Nesses termos, a execução deve ser um prolongamento da própria concepção do projeto, não só no sentido de lhe ter que interpretar a capacidade operativa, mas pode até chegar a condicioná-la, modificando a ideia no decorrer da execução. (PAREYSON, 1993, p. 64)

Seria mera mecânica executar o projeto como fora pensado em sua concepção. Um trabalho de pesquisa pautado em afeto, em percepções e, muitas vezes, até mesmo em contradições precisa necessariamente se transformar durante o percurso. Seria cômodo propor a hipótese inicial e defendê-la até o fim. Os caminhos que trilhei me

fizeram abandonar as ideias iniciais de gestos autênticos. Conforme me aproximei de novos autores, tais como Leda Maria Martins, bem como da pessoa Rui Moreira e de suas obras, como uma cientista que traz em suas mãos uma lupa, fui percebendo os aspectos de ancestralidade que compõem seus gestos. Precisei, de fato, abdicar da noção de gesto autêntico para firmar novas alianças e trazer o conceito de gesto coletivo e ancestral para a pesquisa.

Desse modo, apoiando-me no conceito de *formatividade*, de Pareyson, percebi que a pesquisa em arte se assemelha ao fazer arte. Ou seja, quando componho uma coreografia, começo com uma ideia, uma estética; entretanto, vou fazendo escolhas durante o processo que transformam essas ideias iniciais. Faço as escolhas durante o processo. Por isso, nesta pesquisa, alguns dos caminhos que tomei não foram os almejados nas hipóteses iniciais. A pesquisa passou a pulsar em mim todos os dias. Acordar com novas ideias e transpô-las para a escrita tornou-se rotina. Uma rotina guiada pelo afeto que sinto pela obra de Rui e pelo amor que tenho pela arte da dança, a qual me constitui como artista, professora, pesquisadora, mulher, mãe e tantas outras facetas que assumo no dia a dia. Nem sempre foi fácil. Achar essa espécie de bússola como um guia interno, por vezes, é um processo doloroso. Abandonar, voltar e retroceder para, então, seguir em frente. A insegurança bateu à porta inúmeras vezes. Porém, ainda assim segui, apoiando-me, para tanto, nas observações da minha orientadora e no diálogo com autores que sustentam minhas ideias e propostas:

O artista não dispõe de um guia evidente, como seria uma imagem interior já completa e formada. Seu caminho não é marcado e seguro, como se lhe bastasse enveredar por ele para chegar a bom termo, contanto que não apareçam dificuldades de execução técnica. Trata-se de um processo em que o artista vai procurando e tentando, amparado e orientado por uma só certeza: que, se a busca fosse compensada pela descoberta, se a tentativa culminasse no êxito, ele saberia imediatamente reconhecer ter acertado no alvo. Assim, para explicar a insatisfação do fracasso e a alegria da descoberta não é necessário recorrer logo à hipótese de haver no artista uma ideia clara e definida. O artista reconhece que encontrou o que buscava não em virtude daquela imaginária presença, mas porque o resultado obtido preenche uma expectativa sua e satisfaz uma exigência. A execução é portanto o incerto caminho de uma procura, em que o único guia é a expectativa da descoberta. (PAREYSON, 1993, p. 70)

Penso que é exatamente a satisfação da descoberta que move os trabalhos do artista e do pesquisador. Trata-se de trilhar um caminho sem saber ao certo aonde ele vai nos levar, mas, mesmo assim, sentir-se motivado a inventar o modo de fazer e ver-se satisfeito por descobrir essa maneira de agir. Dessa forma, a invenção e a execução da

pesquisa ocorrem de maneira simultânea. Fiz escolhas sempre guiadas em estudos e orientações, as descobertas não foram ocorrendo ao acaso. Penso que, justamente neste ponto, é que se encontra a aventura da pesquisa, que é lidar com pistas, leituras, interpretações e sugestões. Por fim, são descobertos conceitos a partir de critérios e guias advindos do olhar de pesquisadora.

Abro este estudo, tratando das metodologias utilizadas. Essas ferramentas foram constituídas gradativamente durante o processo de pesquisa, conforme a necessidade de organização, coleta de dados e revisão bibliográficas.

Neste ponto, é importante mencionar que o estudo aqui feito está baseado em três pilares principais. Primeiramente, ressalta-se o trabalho desta pesquisadora, que aqui escreve, como bailarina, professora, e pesquisadora, bem como sua trajetória no campo da dança e as implicações técnicas, artísticas e perceptivas decorrentes disso. Em segundo lugar, marca-se a revisão do conceito de gesto, por meio do diálogo com autores que abordam o tema nos campos das Artes Cênicas, Dança e Filosofia. Por fim, dá-se a análise das cenas do espetáculo “Co Ês”, do artista Rui Moreira.

No capítulo três, além dos percursos de pesquisadora, senti necessidade de um estudo acerca da minha forma de produzir gestos. Só assim me vejo capacitada para escrever sobre gestualidade e pensar nos gestos do investigador de culturas Rui Moreira. Nesse capítulo, então, descrevo o processo que resultou numa fotoetnografia aqui apresentada, e, a partir desse momento, inicio uma conexão com a minha própria ancestralidade, sendo esse o ponto crucial para perceber a ancestralidade presente no gesto de Rui Moreira.

Uma linha do tempo, com rupturas do gesto, é traçada no capítulo quatro. Há uma revisão bibliográfica relativo aos diferentes conceitos de gesto. Mais uma vez, aproximo-me da gestualidade imbricada à questão do coletivo e ao tópico da ancestralidade.

Trago, no capítulo cinco, uma entrevista como força motriz inicial deste estudo, além de revelar cartas trocadas com Rui, por meio das quais tivemos a possibilidade de interagirmos, mesmo que à distância.

O capítulo seis é constituído dos recortes e das percepções envolvendo a obra “Co Ês”. A composição foi dividida em seis cenas, sendo que cada cena tem três subdivisões, a saber, fotoetnografia, estudos e imersões.

Por fim, temos as considerações, nas quais são esboçados conceitos concebidos por meio deste estudo e das hipóteses dele advindas.

2 METODOLOGIA, OU DESENHO DOS CAMINHOS

Percebo o modo como organizamos as pesquisas como um desenho, um mapa. Esse desenho, ou esse mapa, é algo que vamos tecendo durante o percurso. Encontrar o modo de fazer a pesquisa durante o processo de realizá-la me levou para além da observação dos gestos de Rui Moreira, algo que havia proposto inicialmente. Criei um caminho que envolve a leitura, a escrita, os meus fazeres em termos de gestos, a propriocepção ao fazer, a observação do meu gesto, a observação do gesto do Rui. Dessa forma, os *insights* foram surgindo em meio à rotina da pesquisa, a qual se inventa e reinventa no dia a dia de estudos. Sendo assim, as metodologias utilizadas nesta pesquisa foram sendo determinadas ao longo de sua composição, e as formas de abordagem conduziram a um estudo interdisciplinar.

A produção de minha pesquisa em Arte esteve imbricada ao conceito de formatividade, à medida que realizei tentativas – nos experimentos e nas observações – e essas tentativas formaram um método para dar conta do pesquisar nesse segmento. Na obra de Pareyson, tem-se:

Formar significa por um lado fazer, executar, levar a termo, produzir, realizar e, por outro lado, encontrar o modo de fazer, inventar, descobrir, figurar, saber fazer; de tal maneira que invenção e produção caminham passo a passo, e só no operar se encontrem as regras da realização, e a execução seja a aplicação da regra no próprio ato que é sua descoberta. Somente quando a invenção do modo de fazer é simultânea ao fazer é que se dão as condições para uma formação qualquer: a formação onde inventar a própria regra no ato que, realizando e fazendo, já a aplica. Com efeito, o modo de fazer que se procura inventar é, ao mesmo tempo, o *único* modo em o que se deve fazer *pode* ser feito e o modo como se *deve* fazer. Se a obra a fazer é sempre individual, determinada, circunstanciada, o modo de fazê-la deve sempre, e cada vez de novo, ser inventado e descoberto, e a atividade que leva a termo deve ser formativa. (PAREYSON, 1993, p. 60)

Se a intenção inicial era observar os gestos em Rui para, depois, retomar e escrever sobre isso, descobri que precisava enveredar por outros caminhos para ter experiências e vivências que me levassem a observar esses gestos, bem como encontrar maneiras de trazer esses gestos em texto escrito, em grafia, em análise. Nesse sentido, para entender o gesto do artista Rui Moreira, fez-se necessário o mover gestual no meu corpo de pesquisadora. Nessa parte autoetnográfica da pesquisa, precisei recuar. Utilizo aqui o conceito de *autoetnografia*, trazido por Fortin e Mello:

A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (FORTIN e MELLO, 2009, p. 83)

Criar gestos e movimentos, registrar este processo em vídeo. De forma intuitiva, fiz uma relação da minha criação com uma reflexão sobre ancestralidade. Durante o processo criativo, fui me dando conta que a escolha do tema da minha composição não era aleatória. Primeiro, trouxe o registro de um exercício de ballet como uma forma de revisitar minha criança interior. Dancei debaixo da figueira que me viu crescer na casa de minha família. Nesse momento, já sentia esta necessidade de mergulhar em mim e, de algum modo, voltar às minhas raízes. Depois, retornei ainda mais à composição registrada em vídeo, na qual estabeleço os gestos que me vinculam à minha avó materna, numa dança de cura da dor do luto e da ausência.

Neste trabalho senti que, por meio dos meus gestos, pude também homenagear a minha avó e exaltar o quão caros são para mim meus ancestrais, os quais me constituem como mulher, pesquisadora, bailarina e professora. Neste recuo, que pode ser como o desvio do curso de um rio vislumbrei, o que pode ser o gesto coletivo e ancestral. Com essa internalização do conceito de ancestralidade, vivido na pele, nos ossos, nos músculos que me constituem, voltei ao curso do rio. De maneira potente, pude observar os gestos do artista Rui Moreira com uma lente de olhar aguçado, pertencente a quem viveu uma experiência na carne e que, por isso, pôde reconhecê-la em outros corpos, dotados de experiências similares.

Parte desse processo foi registrada em algumas fotos e, depois, em um vídeo. Esses elementos foram, portanto, recortes do processo pelo qual passei. As fotos e os vídeos permitem aos bailarinos registros de suas obras, mas sabemos que a arte da dança é efêmera, ela se forma e se transforma a cada apresentação. Depende do local, da temperatura, dos olhares do público, do calor humano. Da iminência de saber que não se pode voltar atrás depois de iniciada uma apresentação. Com registros visuais de vídeo e de foto, temos a possibilidade da repetição, do refazer, do editar, do moldar o olhar do espectador por meio do ângulo da câmera. Enfim, são todas possibilidades muito diferentes das oferecidas por uma dança que se apresenta no presente. Os vídeos e as fotos são registros do passado que nos servem como índices de nossas criações, que oferecem a possibilidade de se entrelaçarem ao texto, conferindo, dessa forma, apreciação não somente às palavras, mas também às imagens.

Em seguida, criei estratégias para me aproximar de Rui Moreira. Eu já o havia entrevistado e, então, com base nesse contato inicial, troquei com ele conversas e cartas. Todos esses recursos colaboraram para que uma ética de pesquisa fosse se constituindo. Eu queria saber se Rui estava de acordo com se ver sob a minha perspectiva. Precisava conseguir falar sobre o que me movia, ao ver esse artista dançar, precisava tratar da emoção da apreciação e do desejo de problematizar o gesto na dança, tomando, para tanto, a produção desse artista tão importante para a dança brasileira. As conversas com Rui, as quais, como já escrevi acima, foram registradas por meio de entrevista e cartas, foram balizadoras para a construção metodológica da pesquisa. Apontaram caminhos inovadores para a pesquisa, como outras perspectivas teóricas a serem consideradas e sugestões de textos a serem lidos, bem como revelaram aspectos da obra de Rui Moreira, como o modo de narrar a ser mobilizado, a forma que as contações de histórias seguem, as escolhas de temas para as composições e o desenvolvimento da própria trajetória do artista em questão no mundo da dança. As cartas foram um recurso por meio do qual, de certa maneira, pedi licença ao artista para que eu pudesse fazer uma investigação ética de sua obra.

Ao apresentar a Rui minhas intenções, também lhe disse que teceria relações com outras leituras e promoveria diálogos com autores que, para mim, relacionam-se intimamente com os gestos produzidos por ele. Quer dizer, naquele momento assumia uma responsabilidade como pesquisadora, a qual estaria a me conduzir pelas relações que pude estabelecer entre o gesto de Rui e os conceitos sobre gestualidade na dança. A revisão bibliográfica envolvendo os autores que tratam da noção de gesto propiciaram trazer para o texto ideias legitimadas que fundamentassem meus pensamentos, de forma a organizá-los com consistência teórica.

No corpo das imersões no espetáculo “Co Ês”, utilizo o conceito de fotoetnografia – o qual será explicado de forma mais consistente no subitem três do terceiro capítulo desta pesquisa –, trazendo, para tanto, sequências de imagens da obra. O conceito de fotoetnografia baseia-se na ideia de incluir imagens na pesquisa sem que, no entanto, haja legendas. No caso, apresento somente um título e, em seguida, uma sequência de imagens para serem lidas. As fotos, dessa forma, podem ser interpretadas como um texto imagético que fala por si só, sem a necessidade de legendas explicativas.

A primeira sequência de imagens – as do exercício de ballet que realizei embaixo de uma figueira – são fotos feitas a partir de um vídeo. Ou seja, nos momentos que julgava mais potentes, fiz um *print screen*, gerando uma foto. Esse mesmo recurso é utilizado na

fotoetnografia do vídeo de título “Cura em espiral violeta” e nas narrativas imagéticas constituídas a partir das seis cenas do espetáculo “Co Ês”, de Rui Moreira.

Especificamente na análise das cenas de “Co Ês”, crio quadros com base nos estudos em composição coreográfica com a Prof^a. Dr^a. Luciana Paludo. Esses quadros foram utilizados por mim no ano de 2018. Na ocasião, mobilizei esses elementos como aluna da disciplina de Composição Coreográfica II, parte da grade da Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), matéria essa ministrada pela professora Luciana Paludo. Nessa disciplina, além de fazer um trabalho de composição coreográfica, tive a oportunidade de, em uma saída de campo, assistir ao espetáculo “Bixas Pretas” na Casa de Cultura Mário Quintana. Nesta saída de campo para assistir ao espetáculo do qual alguns colegas eram componentes do elenco, já estava com o quadro de análise da composição em forma de tópicos. Na aula seguinte à apreciação do espetáculo, a docente Luciana Paludo o colocou em forma de quadro e convidou a turma a preencher o quadro com suas impressões acerca do episódio artístico. Já com embasamento teórico sobre o tema, preenchemos juntos o quadro, o qual se divide, principalmente, em três dimensões: Dimensão Espacial, Dimensão Artesanal do Gesto e Elementos da Cena. A partir desses pontos de investigação da obra, trago as inferências possíveis de serem construídas nas conversas com autores que fundamentam minhas interpretações acerca da composição “Co Ês”.

Tendo em vista os processos metodológicos múltiplos utilizados na pesquisa, penso que o caminho da bricolagem é uma referência metodológica. A bricolagem metodológica tem como base a aceitação da aplicação de métodos conforme surgem as perguntas durante a pesquisa no segmento de arte. Quero dizer que, durante os processos, surgem questionamentos, os quais, por sua vez, vão sendo resolvidos com a utilização de metodologias de maneira interdisciplinar. Nesse percurso, estive constantemente me desafiando a criar ferramentas que dessem conta de aliar a pesquisa teórica à prática do fazer pesquisa em arte. Além disso, os elementos coletados em entrevistas, cartas e observações da obra do artista são os dados etnográficos que compõem a pesquisa. Portanto, nesta bricolagem que conecta as minhas produções, posso dizer que utilizei os dados etnográficos, a autoetnografia e a fotoetnografia como pilares metodológicos interligados e interativos.

3 HISTÓRIAS DE UMA FAZEDORA DE GESTOS

Neste capítulo, apresentarei um dos eixos desta pesquisa: o meu fazer de gestos como bailarina, professora e pesquisadora. Irei incorporar ao texto, também, a referência à autoetnografia, como citado anteriormente, de modo a relacionar as histórias de minha vida com a pesquisa. Posso dizer que partir dessa autoanálise, construindo uma espécie de inventário da história de meus gestos, foi um exercício para o meu olhar e para construir uma maneira de me relacionar com o gesto alheio – no caso, o gesto de Rui Moreira em específico. Apresento, a seguir, a minha história para, então, chegar ao trabalho do autor de “Co Ês” e, a partir disso, identificar como nossos gestos se atravessam.

3.1 Percursos como artista, professora e pesquisadora

Sempre muito interessada pela história da dança – mais precisamente da história da dança no Brasil – e aberta aos estudos desse tópico, vislumbro nesta pesquisa o trabalho com três eixos: revisão do conceito de gesto; minha história na dança; e os gestos de Rui Moreira.

Este capítulo nasce da minha curiosidade acerca dos gestos que permeiam minhas vivências, assim como da necessidade de pesquisa e distribuição de trabalhos que constituem importantes rupturas histórico-culturais no campo da dança. Nesse sentido, trazer novas perspectivas acerca da trajetória de Rui Moreira e de seus gestos me move como pesquisadora. Sendo assim, esta pesquisa se propõe a ampliar a discussão acerca da gestualidade na dança a partir da observação do trabalho de um artista brasileiro, o investigador de culturas Rui Moreira. Seguindo esse raciocínio, a seguir, tecerei algumas considerações sobre o gesto na dança, de modo a explicar o teor de minhas escolhas para esta pesquisa.

Ao considerarmos uma parcela da dança ocidental, desde o período que se tem designado como o Romantismo, muitos corpos de bailarinos – considera-se, aqui, isto é, não se está afirmando que essa seja uma característica em todos os corpos – vêm sendo construídos e moldados de acordo com os paradigmas estruturados em estéticas provenientes do ballet clássico. Segundo Faro, temos:

O balé romântico não apareceu isoladamente. Na verdade, ele é um dos aspectos do grande movimento revolucionário que injetou vida nova em todas as formas de arte no início do século XIX. O espírito do romantismo era um dos sintomas de um mundo em processo de mudança violenta, e foi o turbilhão da Revolução Francesa e das guerras napoleônicas que preparou caminho para o seu desabrochar. Ao mesmo tempo começou na Inglaterra a Revolução Industrial, ocasionando uma mudança tão radical na sociedade humana que não mais se poderia retornar ao passado. (FARO, 2004, p. 51)

Como exemplo de bailarinos com corpos esculpidos por meio do ballet, temos duas das principais companhias de dança brasileiras: o Grupo Corpo¹, de Belo Horizonte, e a Cia de Dança Déborah Colker², do Rio de Janeiro. Esses dois grupos, reconhecidos tanto pelo público nacional e internacional, como pelos críticos e profissionais da dança, trabalham com o segmento de dança contemporânea, assim denominando suas estéticas. Sabemos que os bailarinos que integram essas duas companhias têm no ballet clássico o eixo principal de suas formações enquanto artistas. Por isso, por exemplo, em uma audição para selecionar bailarinos, o Grupo Corpo propõe uma aula de ballet.

Percebemos, contudo, que outras técnicas compõem as diferentes estéticas produzidas por estes dois expoentes da dança contemporânea brasileira. Vemos, nos corpos dos bailarinos, gestos que partem de uma corporeidade centrada no ballet clássico. Esses padrões, por vezes desconstruídos e permeados por índices das danças contemporâneas, levam à cena corpos esculpidos segundo linhas de movimentos advindas, principalmente, da cultura eurocêntrica. Porém, o Grupo Corpo em específico apresenta, em diversas obras, gestos e coreografias permeadas por brasilidades. Segundo Gavioli (2012), a historiografia do Grupo Corpo é dividida em três fases, sendo justamente na última delas o ponto em que surge um aprofundamento dos gestos com influências de movimentações brasileiras:

Aponta-se então uma terceira fase, chamada de “fase brasileira”, onde a consagração perante à crítica e ao público está estreitamente relacionada à “brasilidade”, entendida como um estilo próprio de dançar. Nesta fase estão os balés “21” (1992), “Nazareth” (1993), “Parabelo” (1997), “Benguelê” (1998) e “Santagustim” (2002). (GAVIOLI, 2012, p. 2)

¹ Grupo Corpo é uma companhia de dança contemporânea brasileira, de renome internacional, criada em 1975, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

² Criada em 1994, a Companhia de Dança Deborah Colker acaba de completar 27 anos. Com treze espetáculos em seu repertório, a companhia se mantém como uma das mais premiadas e prestigiadas no Brasil e no mundo, tendo recebido, em 2018, o Prix Benois de la Danse de Moscou, o mais importante prêmio da categoria.

Os gestos e vocabulários dessa fase são de movimentos provenientes da cultura brasileira. Dentre as criações mais recentes destacam-se, ainda, “Gira” (2017), “Gil” (2019) e “Primavera” (2021). O bailarino Rui Moreira participou deste grupo por muitos anos, de forma que seu gesto cria, também, ou colabora para criar, uma certa identidade ou característica dos gestos do Grupo Corpo. Cabe ressaltar, ainda, que a movimentação de Rui era uma marca forte do grupo, ele produzia uma estética fortemente ligada ao nome da companhia.

Então, onde eu, Gabriela, me localizo nesta história? A seguir, trarei um pouco da minha história como bailarina, professora e pesquisadora. Com formação em ballet clássico, posso dizer que passei dezoito anos da minha vida, especificamente de 1986 a 2004, construindo um corpo bem treinado nas linhas e formas do ballet. Minha curiosidade quanto aos processos que envolvem a dança e a coreografia – mais detidamente o gesto – me levaram a buscar outras formas de movimentação. Após a conclusão do Curso de Pedagogia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul no ano de 2005, descobri, por meio do trabalho com Anette Lubisco, em suas aulas de jazz, e com Eva Schul, em aulas de dança contemporânea, as contemporaneidades na dança. Desde então, são mais de quinze anos buscando outras formas de mover meu corpo. Sigo neste caminho. Sobre estas duas mestras, julgo necessário buscar o contexto e a técnica trabalhadas por cada uma delas de formas distintas.

Nascida em 1948, em um campo italiano de refugiados da Segunda Guerra Mundial, Eva Schul chega ao Brasil com os pais em 1956, se estabelecendo em Porto Alegre (RESENDE, p. 33, 2018). Nessa mesma época, inicia seus estudos em ballet clássico na escola de Maria Júlia da Rocha. Em viagens a Nova York, na década de 1970, entra em contato com o trabalho de Alwin Nikolais e Irmgard Bartenieff. Ao retornar para Porto Alegre, inicia seu trabalho como uma das precursoras da dança moderna e contemporânea no Brasil.

Já Anette Lubisco teve como uma de suas principais mestras a professora e coreógrafa Jussara Miranda, no final da década de 1970, em Porto Alegre. Jussara Miranda e Anette Lubisco eram, respectivamente, professora e aluna no Ballet Phoenix, sediado na cidade referida. Segundo Glagliardi (p. 26, 2014), Anette Lubisco relata que, na época, Jussara Miranda trabalhava com uma técnica de dança jazz que ela denominava “Contem Jazz”. É interessante essa definição, porque, quando me deparei com o trabalho de Anette no ano de 2002, foi exatamente o que vi: uma linha de jazz com uma estética de dança contemporânea, mas, ainda assim, com elementos que caracterizavam

majoritariamente a dança jazz. Ainda segundo Gagliardi, esse jazz permeava a dança contemporânea e tinha como característica uma execução dinâmica, aliada a um conteúdo expressivo.

Ao entrar na Licenciatura em Dança da UFRGS (2018), me deparei com a disciplina de ballet clássico ministrada pela professora Luciana Paludo. Nesse semestre, senti-me séstrosa e me indagava constantemente: o que vou fazer de novo nesta disciplina, já que tenho estudado ballet a minha vida inteira? Porém, a admiração pela condução da disciplina e seu conteúdo me fizeram ver o ballet de outras formas, com outras facetas. Os mesmos movimentos que havia aprendido durante ao longo dos anos de estudos foram ressurgindo em meu corpo por meio de imagens e provocações da professora. Foi nesse período que me interessei por integrar seu projeto de extensão, o Mimese Cia de Dança-coisa, no qual permaneci por dois anos.

Mergulhei de olhos fechados, com entrega de corpo e alma ao trabalho desenvolvido por Lu Paludo – forma afetiva pela qual seus alunos a chamam. Neste processo, trabalhávamos três vezes por semana durante toda a manhã. Dois encontros eram de construções e desconstruções envolvendo a dança contemporânea e um era de ballet. Foi a partir de então que novas percepções se fizeram e foram ampliadas, especialmente devido aos estudos de corpo e anatomia que promovemos, de modo que uma nova professora, bailarina e pesquisadora emergiu em mim, no mundo e nas tantas novas relações traçadas. Houve uma virada de chave. Não só o movimento ligado ao corpo, mas também as coisas, as máquinas, os animais e os gestos, com suas potentes tensilidades, interpretações e atravessamentos, assumiram novas perspectivas.

De fato, hoje, para mim, é fundamental pensar a diferença entre corpo, gesto e movimento. Esses três conceitos estão imbricados entre si. Porém, a partir das leituras de autores como Godard e Roquet, fui esmiuçando tais noções em análises e práticas de dança, e cheguei a novas interpretações. Silvia Soter, em entrevista para Dani Lima, traz o seguinte pensamento:

Gesto e corpo estão ligados, mas não são a mesma coisa. Posso fazer um gesto que termina nas extremidades dos meus dedos ou imaginá-lo e realizá-lo com uma projeção, uma direção, uma espacialidade que eu não tinha ainda compreendido no movimento e cuja compreensão, de alguma forma, ajudou a me “economizar” fisicamente. Entender o movimento dançado e transformá-lo em gesto, dividi-lo com o espaço. (LIMA, 2013, p. 87)

Como seria, então, transformar o movimento dançado em gesto? José Gil, no artigo “O Gesto e o Sentido”, nos traz outra reflexão:

A dança situa-se no domínio pleno do sentido, imediatamente os seus gestos fazendo sentido, sem passarem pela linguagem. Gestos, é certo, que tendem a construir-se como signos, mas que, por si próprios, nunca o conseguem por completo. Os gestos dançados, enquanto quase signos sobrearticulados e de imediato dotados de sentido, ordenam-se numa coreografia cujo nexos apresenta um sentido, não significações. (GIL, 2018, p. 93)

Gil estabelece uma relação entre gesto e emoção, considerando o próprio gesto como emoção. Dessa relação surge a possibilidade de escolha do bailarino sobre como movimentar o seu corpo para evidenciar determinada emoção. Pensando no ballet, seria esta técnica, codificada por mais de quatrocentos anos de história, capaz de exprimir as emoções de um bailarino? Sou professora de ballet, já formei muitos outros corpos com essas codificações tradicionais. Nesse sentido, quero dizer que a técnica do ballet é formativa em meus entendimentos e minhas referências de dança; portanto, não faria sentido negá-la.

O ballet, por ser considerada uma técnica que padroniza, que é hegemônica em termos de comportamento e de estética na dança ocidental, pode ser compreendido como desnecessário a uma pesquisa acadêmica. No entanto, acredito que a minha função como pesquisadora é trazer para debate essas questões, não exatamente para reafirmá-las ou pleitear um lugar para elas, mas para abrir oportunidades de fala e de pensamento em relação a esse assunto. Afinal, como um gênero de dança, aparentemente sedimentado, pode ter espaço para novas e potentes discussões na contemporaneidade? Segundo Neila Baldi, temos:

[...] o balé tem tradição – uma história de séculos, que codificou movimentos e, em muitos casos, modos de se aprender ensinar. Mas tem inovação também e por isso se mantém até hoje. O balé clássico não só está presente no currículo de muitos cursos superiores de Dança como também é uma técnica corporal muito utilizada por diversas companhias de dança. (BALDI, 2017, p. 43)

Penso que o ballet pode ser pensado como uma técnica que serve de meio aos bailarinos para adquirirem ferramentas capazes de tornar seus movimentos eficazes, no sentido de expressarem uma emoção por meio de gestos. Na obra “Dança Cristal”, de Ciane Fernandes (2018), há uma definição interessante acerca dos padrões de movimento.

A autora fala em dois padrões diferentes, denominados *padrões cristalizados* e *padrões cristalinos*. No primeiro, o bailarino está fortemente vinculado a movimentos que o limitam e, que, muitas vezes, lhe geram dores e lesões. Já o segundo está ligado àqueles movimentos responsáveis por profundas mudanças nas formas de realização de um gesto, possibilitando maior potência na sua expressividade e agindo numa forma espiral de crescimento desta potência. Conforme Fernandes, tem-se:

Os padrões cristalizados são aquelas preferências que limitam – e, portanto, impedem – nossa experiência completa ou o domínio do movimento, e que muitas vezes geram dores crônicas e localizadas. Os padrões cristalinos são padrões de crescimento ou de mudança: maneiras auto-organizadas de se desenvolver e adaptar, expandindo as possibilidades expressivas em movimentos de rotação como a natureza e os universos, aproximando-se cada vez mais de um amadurecimento integral e integrado com/no ambiente, (2018, p. 148)

Acredito que vivenciei em meu corpo e, por consequência, em meus gestos, esta mudança de padrões cristalizados para padrões cristalinos. Esse processo se iniciou em 2018, na minha entrada no Mimese, e segue crescendo em espiral até os dias atuais. Lembro muito bem das dores provocadas pelos movimentos em padrões cristalizados: contraturas graves no músculo iliopsoas e na região da coluna lombar; dores insuportáveis no bíceps femoral; e tensão consistente no nervo ciático, o que deixava minha perna quase impossibilitada de dançar. Hoje, consigo realizar os mesmos movimentos que, antes, me causavam dores, mas, com os padrões cristalinos, meu corpo não se machuca mais e sinto meus gestos se expandirem e se potencializarem em cena. A partir dessa pesquisa, abordarei essas brechas para alimentarmos nossos pensamentos em relação a esse assunto.

Durante o meu percurso com a dança enquanto pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, busco compreender a dança como um campo amplo, no qual diferentes técnicas são formativas. Então, para iniciar a explanação de entendimentos acerca da palavra “técnica”, trago algumas palavras dos estudos de Marcel Mauss:

Chamo de técnica um ato *tradicional eficaz* (e vejam, que nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja *tradicional* e *eficaz*. Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. (MAUSS, 1974, p. 217)

Acredito que as transmissões de técnicas corporais se constituem como importantes recursos para preservar e expandir a diversidade na dança:

Portanto, técnica é a informação a mais que se consegue agregar naquele dia, com tal exercício, com determinado pensamento. É a apreensão de um novo modo de vir para o espaço, de organizar o movimento daquilo que se quer dançar, com aquela informação nova. É um acesso novo que redimensiona a forma a partir de um desejo. Então, o formar em dança pode se tornar este estado ininterrupto, pois que o corpo é o mesmo [formo em palco, formo em sala de aula; formo nos deslocamentos...]. São algumas categorias temporais que se expandem ou se recolhem, mas, elas não têm fronteiras duras; são porosas as fronteiras e a partir delas criam-se dutos para o trânsito de trâmite dos fluxos de pensamento, da matéria e da memória formadora. (PALUDO, 2012, p. 5)

Nessa concepção trazida por Paludo, a técnica é aquilo que um corpo absorve ao sentir-se afetado, sendo esse afeto positivo ou negativo. Nem sempre o bailarino quer absorver certa qualidade em seu movimento, mas o afeto é o que traz ao gesto novas construções técnicas a cada aula, a cada exercício ou a cada nova coreografia. Fernandes complementa essa ideia enfatizando que todas as experiências de um corpo compõem sua técnica:

Nesse sentido, todas as técnicas, aprendizados e treinamentos corporais anteriores são usados em prol da sabedoria do próprio corpo, que os reorganiza e recria, explorando possibilidades inusitadas e caminhos ainda desconhecidos de fazer conexões e aprender sobre si mesmo com/no ambiente. (FERNANDES, 2018, p. 149)

Neste decorrer do trabalho, penso que os conceitos de Mauss, Paludo e Fernandes acerca da noção de técnica tornam-se fundamentais, uma vez que trazem diferentes perspectivas sobre o assunto ligadas à eficácia, indicando um potente meio de transmissão das diversidades no campo da dança. Uma contribuição subjacente dessa pesquisa, portanto, será abrir essa discussão a respeito do emprego da palavra “técnica” no que se refere à dança.

Entro, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas no segundo semestre de 2019, com o objetivo de investigar o corpo e o gesto de artistas, bem como identificar de que forma esses sujeitos da arte desconstroem técnicas clássicas até alcançarem gestos refinados, permeados de suas histórias. Penso que muito desse desejo e dessa curiosidade quanto saber mais sobre a noção de gesto se constituiu pelo fato de eu querer entender a minha própria transformação como bailarina e pesquisadora do segmento de dança. Este é um dos temas que problematizo na pesquisa: os gestos apurados no corpo de um bailarino. Por “apurados” posso entender que seria aquilo que se forma de modo peculiar em um corpo – em resumo, aquilo que parece ser especificamente daquele corpo, como um gesto autoral.

Inicialmente, então, irei explicar como observei esse fator no meu próprio gesto, embarcando nos processos de composição coreográfica e observação de processo autoetnográfico. Isso se deu a partir de tarefas de composição desenvolvidas por mim e guiadas por minha orientadora. Iniciei o processo de observação do meu gesto em 2018 e, durante o percurso do mestrado, intensifiquei as lentes de percepção. Isso ocorreu pelo movimento intenso entre compor, realizar leituras e assistir a trabalhos do bailarino Rui Moreira. As ações de apreciar e criar, quando acontecem de forma concomitante, nos levam a refinar os pensamentos a respeito desse assunto. O processo é contínuo, isto é, ainda que essa pesquisa seja finalizada e chegue a constatações, posso afirmar que sigo neste processo. Uma vez iniciado, a tendência é que este percurso de pesquisa siga reverberando em meus pensamentos, gestos e composições.

Então, esse tema se desdobrou na curiosidade de observar esse gesto em outros corpos. Assumi na pesquisa a admiração por uma das principais referências que tenho na dança, o bailarino Rui Moreira, com o qual tive contato pela primeira vez no ano de 2018, na Licenciatura em dança da UFRGS. Até então, acompanhava o trabalho de Rui Moreira como fã, desde os tempos em que ele fazia parte do elenco do Grupo Corpo, o que me levou a saber que ele estava entrando na graduação e que seria, portanto, meu colega. Desde então, meu apreço por esse artista vem aumentando, pois percebo toda a sua generosidade em compartilhar com todos e todas a sua bagagem como bailarino e pessoa.

Partindo disso, formulei a seguinte hipótese: no corpo do bailarino Rui Moreira, vemos gestos recorrentes, que o caracterizam com especificidade – trata-se daquele *gesto apurado* que mencionei acima. Dessa maneira, entrei em processo intenso de observação, para perceber de quais qualidades ou propriedades são constituídos esses gestos. Penso que todo bailarino tem, em si, gestos lavrados e apurados, contudo, apenas alguns artistas conseguem reconhecê-los, repeti-los e reproduzi-los de modo a inscrever sua peculiaridade no tempo-espço das histórias das danças.

Ao acirrar os estudos e as observações, fui percebendo que, ao longo de sua vida como bailarino e coreógrafo, Rui Moreira conseguiu investigar, nas suas práticas corporais, as gestualidades em seu corpo. Os gestos são utilizados em suas composições e tornam-nas potentes em termos de cena, com seus sentidos profundos carregados de história, ancestralidade, ética e política. No que entendo por dimensão histórica, percebo nos gestos de Rui justamente a discussão citada acima como construção das técnicas corporais. Ou seja, vemos na movimentação desse artista as experiências em dança que o afetaram e que, por isso, são trazidas para as suas composições.

Em termos de ancestralidade, vemo-nos em elementos de cena, tais como temática dos espetáculos, trilha sonora e figurinos. Tudo faz referência à ancestralidade do artista, que busca esse olhar afrocentrado como protagonista. A ética nas composições está neste comprometimento do artista com todos os detalhes técnicos e artísticos, desde a produção até a distribuição dos trabalhos. A política se faz evidente, por sua vez, nas questões sociais abordadas, como, por exemplo, na composição “Co Ês”, na qual o artista faz a denúncia do número de jovens negros assassinados no Brasil.

Entendo o gesto como a potência que diferencia um bailarino do outro ao realizarem o mesmo movimento. Isso posto, se consideramos um passo de ballet como o *arabesque*, observarmos o mesmo passo sendo executado perfeitamente por bailarinos diferentes, porém, notamos que o gesto se torna único em cada corpo. Segundo Godard, tem-se:

A cultura, a história do dançarino, a sua maneira de perceber uma situação, de interpretar, vai induzir uma “musicalidade postural” que acompanha ou despista os gestos intencionais executados. Os efeitos desse estado afetivo que concedem a cada gesto sua qualidade, cujo mecanismo compreendemos tão pouco, não podem ser comandados apenas pela intenção. É isso que confere, justamente, a complexidade do trabalho do dançarino... e do observador (GODARD, 1995, p. 15).

A partir dessa reflexão, reafirmo a pujança dos gestos nos corpos dos bailarinos relacionados às influências da jornada técnica, artística e pessoal de cada um. No caso de Rui Moreira, bailarino, produtor, ativista e elemento viva da dança no Brasil, podemos perceber a potência histórica, ancestral, ética e política de seus gestos. Desde as suas atuações no Grupo Corpo, mesmo dançando em uníssono com o grande coletivo, o movimento de Rui é uma referência. No palco, ou onde quer que se instaure uma performance, em qualquer espaço, podemos apreciar em seus gestos linhas longilíneas e fluidas.

Neste ponto, cabe ressaltar a questão da ancestralidade como formadora de gestos que trazem em si mesmos histórias e memórias. Na obra de Leda Maria Marins (1997), *Afrografias da Memória*, começa-se a formar este conceito, o qual coloca que não há uma dicotomia entre o gesto individual e o gesto coletivo. Neste estudo, no qual a autora pesquisa a irmandade do Rosário, na região de Jatobá, em Minas Gerais, dispõe-se o seguinte:

Essa concepção filosófica erige o sujeito como signo e efeito de princípios que não elidem a história e a memória, o secular e o sagrado, o corpo

e a palavra, o som e o gesto, a história individual e a memória coletiva ancestral, o divino e o humano, a arte e o cotidiano. (MARTINS, 1997, p. 37)

O primeiro raciocínio se forma com a leitura de Godard, mas, ao entrar em contato com outras fontes epistemológicas, encontro outras conceituações, discussões e definições, como a apresentada acima, para isso que comecei a pensar via Godard.

Ao estudar a história do ballet, no que diz respeito ao Brasil, duas artistas em especial marcam a nossa história: Eros Volúcia (1914 – 2004) e Mercedes Baptista (1921 – 2014). No contexto do Estado Novo, da era Vargas, vemos emergir a dança de Eros Volúcia. Vejo na biografia desta bailarina e pesquisadora uma trajetória marcada por gestos potentes, relacionados à cultura afrobrasileira, além de repetições de gestos permeados pela história de vida da bailarina. Dito isso, reconheço na figura de Eros Volúcia uma afirmação de poder feminino na arte brasileira, com a exaltação da diversidade cultural do nosso país, fruto do pensamento de seu tempo. Eros estudou ballet e questionou os padrões estabelecidos pelos parâmetros eurocêntricos, tanto em termos de temáticas escolhidas para o palco, como em termos de técnica.

Na minha visão, dentro do que temos de registros históricos, Eros foi uma das primeiras bailarinas capazes de apresentar seus gestos ancestrais e desconstruir a técnica do ballet clássico com danças originárias do Brasil, mesmo participando de um contexto histórico em que a brasilidade aparecia com uma demanda nacionalista e, portanto, oposta ao projeto da negritude na diáspora.

Por sua vez, a pesquisa acerca da bailarina Mercedes Baptista, aluna de Eros Volúcia, pode trazer uma pertinente contribuição para o debate. No que tange a história da bailarina Mercedes Baptista, da Costa afirma que:

[...] ao falarmos de Brasil, e mais especificamente do eixo Rio-Salvador a partir dos anos 20, nos deparamos com dois projetos distintos, e de certa forma antagônicos, que acabam por se entrelaçar no campo das artes da cena: a construção de uma certa brasilidade, demandada pela política nacionalista da época – e em aberta articulação com o movimento modernista –, que veio a ser consolidada pelo Estado Novo mais à frente em 1937, e também pelo que podemos chamar de um projeto da negritude na diáspora, expresso através da emergência do teatro negro norte-americano, do Teatro Experimental do Negro de Abdias Nascimento, bem como pelos intercâmbios protagonizados por artistas, pesquisadores e intelectuais negros em trânsito na América do Sul, Central e do Norte. (DA COSTA, 2019, p. 2)

Ao conhecer e me aprofundar nas estéticas produzidas pela pesquisa em dança, percebo nos gestos de Rui Moreira marcas de sua singularidade e de sua ancestralidade. Foi estudando a história da dança e as biografias de Eros Volúcia e Mercedes Baptista

que minhas percepções acerca da produção artística de Rui Moreira foram adensadas. Isso quer dizer que, quando percebemos uma questão, um fator ou uma propriedade na dança de uma pessoa em cena, essa percepção se amplia para que possamos percebê-la em outros corpos, inclusive nos nossos próprios corpos.

Depois de muito observar todos esses aspectos e refinar o olhar para perceber, cheguei a uma delimitação de assuntos relacionados ao meu interesse de pesquisa. Em síntese, o objetivo principal desta pesquisa centrou-se em traçar as relações entre o artista Rui Moreira, a sua obra – com recorte importante da composição coreográfica chamada “Co Ês” – e os seus gestos. Dito isto, anoro o estudo do gesto em “Co Ês”, na pesquisa bibliográfica acerca da noção de gesto e no meu fazer diário de produção de gestualidades e movimentos.

3.2 Práticas que inspiram a criar

Antes de tudo, foi preciso dar corpo à pesquisa. Com essa frase, instigada por minha orientadora, abri um espaço para a criação de um trabalho próprio, uma composição em que fosse possível observar quais gestos emergiam de minha dança.

A princípio, escolhi um local considerado por mim como lugar de cura, lugar esse onde criei uma combinação de gestos. Trata-se da árvore localizada na casa dos meus pais, onde morei durante vinte anos (1989 – 2009). A árvore que me viu crescer, hoje, é conforto e dá abrigo para as minhas danças, criações, invenções. Depois dessa prática, registrada nas imagens a seguir, consegui vislumbrar algumas questões subjacentes da pesquisa que proponho.

Em um primeiro momento, gravei um vídeo da prática de um exercício de ballet (ANEXO A), *o plié*. Após a edição do vídeo, criei imagens a partir dele mesmo para que elas aparecessem permeando este texto. Utilizo, nesta pesquisa, o conceito de *fotoetnografia*, embasada nos estudos de Achutti (2004). Nesses estudos, temos a presença das fotos como texto, sem legendas, para serem lidas, assim como as palavras.

Figura 1 – Imagens do vídeo executando um *plié*





Fonte: Gabriela Schons Ludwig (2022).

Sim, para estudar e esmiuçar o gesto, foi preciso visitá-lo e revisitá-lo infinitas vezes por meio do corpo que sou e habito. Decifrar o porquê da empatia, da simpatia e do apreço para com o movimento do bailarino e investigador de culturas Rui Moreira. Inclusive, ao longo do trabalho, posso me referir a Rui de diversas maneiras, pois seu fazer e seu ser são múltiplos.

Por consequência disso, trouxe aqui alguns poemas, os quais compus durante esse processo. Eles falam mais de mim, do meu corpo e das minhas sensações. Isso porque, como diz minha orientadora, “Criar é mesmo esse exercício de desprendimento e de exposição; de coragem de vir e mostrar-se” (PALUDO, 2022, informação de orientação). Eis, então, os meus dois poemas, emergências de um processo:

Sobre dobrar-se sob a figueira

Na árvore já escalada
Também já foi morada

Das brincadeiras
 Da criança que ainda mora em mim
 Hoje me dobro sob os galhos
 No fazer/criar/dançar de todos os dias
 Reverencio e contemplo
 Aprecio o movimento das folhas
 Na sombra da copa
 Que já sonhei alcançar

O corpo que habito

O Corpo que habito
 É releitura de mim
 De outros... outros seres
 Outros espaços, outros tempos
 Outros hábitos.
 O Campo que habito é diverso,
 É tenso, intenso,
 E poético.
 Meu corpo transita
 Transforma, transborda,
 Transmuta.
 Retorno, e vou mais longe ainda.
 Esforço, suor, valor
 Dança, gesto e palavra.

Como já citei, a cada vez que escrevo sobre os gestos, preciso dar corpo a eles. Eles são palpáveis, meu texto é palpável, minhas palavras vêm da concretude engendrada em movimentos que me lançam à escrita e à dança, em um ímpeto. Com essa experiência, não sei bem onde iniciam e terminam a dança e a escrita. Por esta razão, vi a necessidade de sentir na carne um novo experimento sobre o gesto. Ele será descrito no próximo subitem.

3.3 Dar corpo à pesquisa: experimentos

Como já citei na introdução deste texto, trago meu corpo e meus gestos para dar corpo às palavras que aqui escrevo. Neste capítulo, apresento um experimento dos meus gestos, o qual tem como origem uma provocação da minha orientadora no sentido de que eu trabalhasse os meus gestos e, assim, pudesse escrever a partir deles. A composição autoetnográfica foi registrada em vídeo (ANEXO B). Neste texto, as imagens virão em forma de narração fotoetnográfica.

Busco como aporte o conceito de *fotoetnografia*, de Luiz Eduardo Robinson Achutti (2004). Estudei com o professor Achutti no ano de 2009 como aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS. Nessa ocasião, trabalhei com ele e meus colegas métodos de utilização da imagem, na pesquisa, como texto, sem índices de figuras. Ou seja, são criadas narrativas imagéticas com interpretações em si mesmas, sem necessidade de legendas e textos explicativos. Essas imagens são interpretadas pelo leitor como parte do texto, não havendo a necessidade de classificá-las num índice. Articulando esse conceito, o autor referido nos diz:

Uma narrativa fotoetnográfica deve se apresentar na forma de uma série de fotos que estejam relacionadas entre si e que componham uma sequência de informações visuais. Série de fotos que deve se oferecer apenas ao olhar, sem nenhum texto intercalado a desviar a atenção do leitor/espectador. Essa precaução não impede que certas informações escritas possam ter sido anteriormente dadas àqueles que vão mergulhar na narrativa visual, isto é, a justaposição dessas duas formas narrativas é possível e mesmo desejável, mas é importante notar que o ideal seria que cada tipo de escritura fosse oferecido ao leitor separadamente, de forma que cada um conservasse todo o seu potencial. Trata-se de escrituras diferentes que devem então ser oferecidas e abordadas de maneiras diferentes. (ACHUTTI, 2004, p. 109)

Nos dois experimentos, criei uma metodologia parecida. Utilizando os vídeos como base, fui fotografando a tela e criando narrativas a partir dos pontos que considerei interessantes e capazes de levar o leitor a recompor a narrativa proposta na composição coreográfica. Certamente as leituras desse encadeamento de imagens serão diversas e o sentido que pensei, ao recolher as imagens, irá se multiplicar. Mas é justamente essa a intenção.

3.4 Construção do processo

Em 2018, na Licenciatura em Dança da UFRGS, houve uma ruptura importante nos meus processos de criação. A partir da disciplina de Composição Coreográfica II, ministrada por minha orientadora, Luciana Paludo, iniciei o solo *Fault*. Desde a escrita de um caderno de bordo com as impressões de leituras até as práticas de dança em si, constituí um processo de cura por meio do qual pude experimentar a sensação de levar à cena meus gestos. Nesse percurso, revisitei minha infância e adolescência, bem como analisei as marcas deixadas em meu corpo pelas práticas corporais por ele experimentadas.

Foi nesse período que decidi dançar em homenagem à minha avó materna. Um resgate envolvendo ancestralidade, dança e cura. Quando eu e minha orientadora resolvemos criar um experimento de gestos para esta pesquisa, pensamos que seria pertinente visitar aqueles gestos de 2018. Eles estavam internalizados em mim. Foi de maneira natural que brotaram novamente em meu corpo; nesse sentido, reativei e atualizei as intenções e as células coreográficas. Contudo, desta vez, houve uma troca de cenário.

Dois objetos cênicos já faziam parte da composição: uma mesa e um banco. Eles representavam uma penteadeira. Minha avó, que gostava de estar sempre penteada e maquiada, experimentou a sensação de perder o cabelo durante o período em que estive doente, fato, esse, que lhe causou profunda melancolia. Desta vez, escolhi como cenário a praia, o local preferido dela, para onde, todas as manhãs, se dirigia a fim de fazer suas caminhadas e dar um mergulho acompanhado de suaves braçadas entre as ondas. Da composição à troca de cenário, foram feitas adaptações. Um exemplo disso foi seguir com a composição de gestos enquanto as ondas geladas tocavam meu corpo e deixavam encharcadas as barras da minha calça. Sobre este ponto, fiz uma relação com o que Paludo afirma:

Na questão do espaço ocupado durante a ação, o performer, se estiver atento, absorverá o estado do ambiente, sem, contudo, esquecer o que é – e o que está a propor. Nesse sentido, esse corpo realiza sínteses, ou seja, na relação estabelecida pela sua presença – com organismo adaptado de memórias, confrontado com os dados momentâneos, oriundo do lugar onde estiver para atuar. (PALUDO, 2006, p. 65)

A mesa e o banco enterravam-se na areia assim como meus pés. O vento soprava forte levando meus cabelos e tornando esvoaçante o tecido do figurino vermelho. Vermelho, a cor preferida da minha avó. A praia, o mar, os seus lugares no mundo. Onde ela se sentia em casa. A água gelada fazia com que a memória dela estivesse forte em

mim. Ainda assim, a sequência de gestos que formavam a composição precisava ser lembrada, criando pequenos acordos momentâneos. Após a captação das imagens na praia (feitas pelo meu companheiro, Cássio Ludwig), o material foi enviado para uma colega e *videomaker*, Alessandra Kircher, editar. A trilha foi adicionada. A música da artista Ana Muniz chama-se “Cura em espiral violeta”; a canção deu nome à composição coreográfica. O resultado foi o processo, registrado em vídeo, “Cura em Espiral Violeta” (ANEXO B).

Após este experimento, busquei relacionar esta virada de chave em minhas composições – nas quais passo a utilizar os gestos de forma a evidenciar minhas vivências e ancestralidades – com o que ocorreu no mesmo espaço/tempo em que tive a oportunidade de conhecer melhor a jornada e personalidade do meu colega, e artista genial, Rui Moreira. O fato de ter entrado em relação com outras epistemologias, trazidas por ele, despertou meu olhar rumo a novas e reveladoras percepções.

3.5 Processo registrado em imagens: cura em espiral violeta

Figura 2 – Imagens do processo “Cura em Espiral Violeta”







Fonte: Gabriela Schons Ludwig (2022)

4 O GESTO DANÇADO

Neste capítulo, trarei mais discussões e abordagens acerca do gesto em dança. Tento observar, durante os processos de criação que realizo, como cada pequeno gesto, engendrado em outros tantos, constitui uma composição coreográfica. O que percebo – e também realço – é o fato de que esses gestos, produzidos por diferentes corpos, dão a ver diferentes sensações e estéticas. Reitero que, para esta pesquisa, os conceitos de gesto são fundamentais. Por isso, a seguir, veremos algumas especificidades do gesto enquanto conceito abordado por diferentes autores.

4.1 Rupturas do gesto no tempo

Para que eu pudesse chegar em conceitos contemporâneos de gesto, foi preciso observar referências históricas que mencionam esse conceito. Busquei, assim, traçar uma espécie de linha do tempo, trazendo à tona uma certa história da gestualidade a partir de referências do teatro e da dança pertencentes à parcela ocidental das artes da cena.

Nos estudos de Brecht³ (1898 – 1956), o gesto está intimamente ligado às relações sociais e a como cada indivíduo é visto e interpretado pelos demais na vida em sociedade. Brecht utiliza o termo *gestus*, em latim, o qual significa o que conhecemos por gesto, atualmente, no português. Porém, para esse autor, o gesto não é uma simples postura que dá acesso aos sentimentos e às ideias, não é algo relacionado ao natural ou ao essencial de um indivíduo, mas sim uma expressividade física e social da pessoa inserida em determinado grupo:

Quando Brecht toma para si a noção de Gestus, ele se detém especificamente no segundo nível de gestualidade, determinado pela relação dos homens em sociedade. E é a partir das relações sociais que se deve distinguir o Gestus da simples gestualidade. Assim, o Gestus se refere àqueles gestos que se articulam com a rede de conexões sociais que sustentam as relações entre os homens. Essa rede de relações se efetiva em gestos e atitudes usados pelo homem comum, em uma gama de gestos relativos a diferentes situações sociais. Mas para entender o Gestus como procedimento social é preciso demonstrar todos os modos como ele se atualiza na cena, desde o trabalho gestual do ator, em relação com a platéia, até a escolha do tipo de gestualidade que servirá como modelo de trabalho. A noção brechtiana de Gestus, inicialmente, se define como apresentação, ou “mostragem”. Procedimento eminentemente físico no

³ Eugen Bertholt Friedrich Brecht (Augsburg, 10 de fevereiro de 1898 — Berlim Leste, 14 de agosto de 1956) foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo, tornando-o mundialmente conhecido a partir das apresentações de sua companhia, a Berliner Ensemble, realizadas em Paris durante os anos 1954 e 1955.

trabalho do ator. Ele designa os gestos, as atitudes, as expressões faciais, as palavras, as entonações, o ritmo, as nuances e até mesmo as variações e quebras na fala e nos gestos. O uso desse material serve para que o ator mostre para a plateia as relações sociais que marcam as características da sua personagem, através de atitudes concretas. (NETO, 2009, p. 2)

Nesse sentido, Neto afirma que o *gestus* é um procedimento social. É por meio da cena que se dão as mostragens dos gestos. Nas atitudes concretas do ator estão suas marcas sociais, destacando, dessa forma, as suas relações sociais e tornando-as palpáveis para a plateia.

Já para Agamben⁴ (1942), o gesto tem um fim em si mesmo. Não se trata, nesse caso, somente de um meio para se chegar a um fim. Para esse autor, o gesto torna visível um meio com relevância em si mesmo. O gesto pode ser puramente estético:

Para a compreensão do gesto nada é, por isso, mais enganador do que se representar uma esfera dos meios dirigidos a um fim (por exemplo, o andar, como meio de deslocar o corpo do ponto A ao ponto B) e, portanto, distinta desta e a esta superior, uma esfera do gesto como movimento que tem em si mesmo o seu fim (por exemplo, a dança como dimensão estética). Uma finalidade sem meios é tão abstraída de uma medialidade que tem sentido somente em relação a um fim. Se a dança é gesto, é porque, ao contrário, esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. (AGAMBEN, 2008, p. 13)

No trabalho produzido por Pina Baush⁵ (1940 – 2009), também podemos observar este conceito de gestos com potência em si mesmos, o qual foi citado por Agamben.

Nos processos de criação de Pina Baush, vemos a característica do *gestus* de Brecht, porém os bailarinos são levados a tirar as atitudes internalizadas e socialmente aceitas de seus contextos, usando, para tanto, repetições (aceleradas e desaceleradas),

⁴ Giorgio Agamben, formado em Direito, em 1965, com uma tese sobre o pensamento político de Simone Weil, participou dos seminários promovidos por Martin Heidegger, no fim dos anos 1960. Em 1974, transferiu-se para Paris, onde ensinou na Universidade de Rennes 2 - Haute Bretagne. No ano seguinte, trabalhou em Londres. Entre 1986 e 1993, dirigiu o Collège International de Philosophie, em Paris. De 1988 a 2003, ensinou nas universidades de Macerata e de Verona. De 2003 a 2009, lecionou Estética e Filosofia no Instituto Universitário de Arquitetura (IUAV) de Veneza. Em seguida, decidiu abandonar a atividade de ensino nas universidades italianas. Atualmente, dirige a coleção "Quarta prosa", da editora Neri Pozza, da Università IUAV em Veneza. A sua produção se concentra nas relações entre filosofia, literatura, poesia e, fundamentalmente, política.

⁵ Philippine Bausch, mais conhecida como Pina Bausch (Solingen, 27 de julho de 1940 — Wuppertal, 30 de junho de 2009), foi uma coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã. Conhecida principalmente por contar histórias enquanto dança, suas coreografias eram baseadas nas experiências de vida dos bailarinos e feitas conjuntamente. Várias delas são relacionadas a cidades de todo o mundo, já que a coreógrafa retirava de suas turnês ideias para o seu trabalho.

distanciamentos, colagens e até mesmo a comédia. São provocados, dessa forma, questionamentos acerca do que é socialmente esperado e aceitável. Bausch traz para o público uma experiência revisitada dos gestos, tirando as situações de âmbitos corriqueiros e dando para o *gestus* uma perspectiva mais física, com finalidade em si mesma. Segundo Da Silveira e Muniz,

As perguntas que Pina Bausch formula provocam nos bailarinos o distanciamento em relação às suas próprias emoções e às convenções sociais que podem ser identificadas em seus comportamentos, pois coisas que são vistas como normas geralmente aceitas são tiradas de seus contextos familiares e têm sua experiência renovada. As convenções internalizadas, que se tornaram uma segunda natureza, tornam-se mais óbvias pelo distanciamento. O efeito de distanciamento nas peças de Pina Bausch vem também da estrutura da colagem. Quando a diretora cola uma resposta de seus bailarinos com outra resposta, que originariamente não estava no mesmo contexto que a primeira, ela provoca um novo olhar em relação a ambas. A imagem distanciada permite que a linguagem do corpo seja reconhecida, mas, ao mesmo tempo, pareça estranha. Coisas que na vida diária tornaram-se uma questão de curso são percebidas com distanciamento. (DA SILVEIRA; MUNIZ, 2013, p. 111)

Trazendo os conceitos de Brecht, Agamben e Pina Bausch, pensemos agora no gesto dentro da coreografia. Uma coreografia pode ser considerada uma sucessão de gestos encadeados, os quais produzem um sentido e/ou outros tantos sentidos para cada espectador que a apreciar. Pensem: quantos gestos poderíamos encontrar em uma só coreografia? Será que poderíamos determinar exatamente onde cada gesto começa e termina? E, se pedíssemos para diferentes bailarinos realizarem a mesma coreografia, os gestos pareceriam os mesmos? Como podemos explicar as pequenas diferenças que os corpos produzem ao realizarem uma mesma sequência de gestos? Estas são perguntas intrigantes e, talvez, para respondê-las, eu precise compor ainda mais questões. Para mim, essas perguntas ficaram evidentes a partir da pesquisa de autoria em dança produzida pela professora Luciana Paludo. No fazer do grupo Mimese Cia de Dança-Coisa, o qual está vinculado à pesquisa, os bailarinos eram questionados o tempo todo com estas provocações, e esses processos suscitaram cada vez mais a minha curiosidade acerca do tema.

Na pesquisa em dança, percebemos que os gestos não podem ser como códigos precisos. Isto quer dizer que diferentes corpos, ao realizarem um mesmo gesto, têm a possibilidade de criar micros sentidos, os quais são diferentes uns dos outros – assim como, para cada componente de um público, são possíveis variadas interpretações.

Como já citei anteriormente, minhas primeiras percepções acerca das potências dos gestos foram iniciadas nas vivências como bailarina no grupo de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o Mimese Cia de Dança-Coisa. No grupo conduzido por Luciana Paludo, as práticas estão ancoradas na pesquisa da referida professora. No contato com a pesquisa de linguagem autoral em dança, os bailarinos aprendem um vocabulário e um repertório advindo do corpo da pesquisadora, da sua história – o que ela chama de *histórias de movimentos*. De fato, no Mimese, cada bailarino ressignifica essa história, ou esse corpo, atualizando-a em seu respectivo corpo.

Nesse contexto, a pesquisa em dança envolvendo os gestos e suas tensilidades ganhou corpo em mim durante as práticas no Mimese. Houve, desde o início, uma identificação forte em relação ao grupo, porque consegui vislumbrar na história de Luciana o ballet clássico e a dança contemporânea de uma forma muito próxima das minhas construções e desconstruções em dança.

Assim sendo, vamos partir para possíveis relações entre o gesto, o pré-movimento e a empatia cinestésica, para, no decorrer da pesquisa, criar associações com o gesto político potente do artista Rui Moreira. Cabe ressaltar, aqui, que estou tomando emprestadas teorias e metodologias de outros campos de conhecimento para legitimar as pesquisas em dança. Procuo entender a subjetividade dos gestos e suas implicações com aportes da filosofia, das artes cênicas e da dança. Vou tornando o campo da dança como algo além da prática, engendrando pesquisas, pensamentos e gestos. O fazer e o pensar a dança compõem a prática da pesquisa em gesto.

A partir dos preceitos trazidos por Godard, considero que posso apontar uma perspectiva contemporânea do gesto. É necessário ressaltar que este autor faz uma diferenciação entre *gesto* e *movimento*. O estudioso relaciona o gesto à corporeidade, ou seja, situa-o como algo praticado por uma pessoa que dança, pois o movimento, por si só, pode ser visto em objetos, como máquinas, ou mesmo em elementos da natureza (água, fogo, plantas e animais). O gesto é, assim, algo realizado na corporeidade com intencionalidades e tensilidades.

Por outro lado, há a diferenciação entre os gestos da dança e os gestos do cotidiano. O gesto em dança pressupõe uma vontade, uma intencionalidade que parte do segmento subjetivo do corpo do bailarino, o que Godard denomina pré-movimento. Destaco o estudo trazido por Roquet (2011, p. 9), no qual a autora afirma que Hubert Godard – bailarino, pesquisador, analista do movimento e clínico –, ao chegar na Universidade Paris-8, nos anos 90, desenvolve, no departamento de dança, inúmeras

pesquisas cujo principal objeto seria o gesto em dança. Sua influência é destrinchada em outros campos, tais como história e estética, de modo que contribui com outras áreas científicas a partir dos estudos do gesto.

Os estudos do gesto em relação ao pré-movimento levam em consideração o fato de que a postura é constituída por marcas psicológicas, sociais e expressivas. Então, os micromovimentos que realizamos no nosso corpo para mantê-lo ereto, antes mesmo de iniciar um gesto, é que constituem o pré-movimento. Godard explica este conceito da seguinte forma:

Chamemos de pré-movimento essa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos de pé. Esse pré-movimento vai produzir a carga expressiva do movimento que iremos executar. (GODARD, 1995, p. 11)

Se pensarmos em termos de micromovimentos, podemos entender quais conjuntos de músculos são utilizados no corpo para manter uma determinada postura. Os músculos que constituem o sistema que entra em ação, sustentando toda a postura com sua carga expressiva, psicológica e social, são chamados pelo autor de *músculos gravitacionais*. Os músculos gravitacionais são responsáveis pelo nosso equilíbrio, atuam para manter o corpo em pé sob a ação da gravidade. Quando, por exemplo, ficamos desconfortáveis em alguma situação, alterando nossa postura, são os músculos gravitacionais os responsáveis por essa ação. Ou seja, estes sistemas operam sem a nossa racionalidade ou vontade, estando intimamente ligados às nossas emoções. Por isso, sempre, antes de realizar um gesto, estamos imbuídos do pré-movimento.

Nosso estado emocional, portanto, altera a qualidade do nosso gesto, assim como a qualidade do nosso gesto tem o poder de alterar nosso estado emocional. Na obra de Godard, vemos esta diferenciação entre gesto e movimento. Para esse autor, o movimento pode sim ser observado em um corpo, mas também em máquinas ou em elementos da natureza. Assim sendo,

Os fluxos de organização gravitacional, que acontecem antes do ataque do gesto, vão modificar profundamente a qualidade desse gesto e colori-lo de nuances que nos saltam aos olhos, sem que nem sempre possamos entender a razão. Podemos, então, distinguir movimento e gesto. Movimento é aqui compreendido como um fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimento. Já gesto se inscreve na distância entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas. É exatamente aí que reside a

expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui.
(GODARD, 1995 p.17)

A organização gravitacional é construída no indivíduo levando em consideração toda a relação de autonomia iniciada na fase em que a criança aprende a ficar de pé e, em seguida, é ensinada a caminhar, bem como em toda a conexão que o indivíduo dilata com os meios que o circundam, além dos encadeamentos com outros indivíduos. É, desse modo, na tensão entre criação de autonomia por meio da elaboração da postura – e, logo, da marcha –, da construção da linguagem e das associações interpessoais que se constitui o pré-movimento. Entretanto, não somente nas interações pessoais, mas igualmente na formação de verdadeiros bancos imagéticos estruturados por corpos provenientes da mídia, que uma mitologia do corpo, como refere Godard (1995), é inscrita nos corpos. A mídia, bem como os espaços, a arquitetura e o urbanismo são influências determinantes, capazes de moldar os corpos.

Do mesmo modo que somos estruturados por todas essas influências, vemos que, como espectadores, nos sentimos diferentemente atraídos por determinados gestos. De alguma forma nos afeiçãoamos, mais ou menos, por bailarinos que realizam seus gestos enquanto dançam. Godard nomeia este afeiçãoar-se como um gesto de empatia cinestésica.

Quando assisto ao bailarino Rui Moreira em suas performances, danças ou improvisações, sou imediatamente arremetida para um estado de leveza. Meu peso se suspende no espaço/tempo, assim como o corpo do bailarino que vejo realizando seus próprios gestos. Sim, sinto-me transportada pela estética que ele consegue instaurar. E não a sinto somente em termos da leveza nos meus músculos gravitacionais, responsáveis pelo meu pré-movimento. Sinto uma desaceleração do tempo e uma reorganização do espaço, como se este último fosse ampliado. Penso que, nesses instantes, o que se constrói é a empatia cinestésica: sinto-me transportada pela dança de Rui Moreira. Assim como afirma Godard:

O movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador uma experiência cinestésica (sensações internas dos movimentos do próprio corpo) imediata. As modificações e as intensidades do espaço corporal do dançarino vão encontrar ressonância no corpo do espectador. O visível e o cinestésico, absolutamente indissociáveis, farão com que a produção de sentido no momento de um acontecimento visual não deixe intacto o estado do corpo do observador: o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo.
(GODARD, 1995, p. 24)

O bailarino troca sensações com o espectador e, quando ocorre a empatia cinestésica, os movimentos dos artistas reverberam no corpo de quem lhes assistem. Há uma dança na interação entre bailarino e espectador; uma dança do artista que performa e uma dança que vibra no corpo de quem lhe assiste e sente sua empatia.

Essa não é, no entanto, uma regra a ser seguida sempre. Quando assistimos a um espetáculo, podemos sentir a empatia cinestésica ou não. Da mesma forma, o bailarino pode entrar nesse estado de interação total com seu público ou não. Porém, quando isso acontece, é como se as células do corpo se tornassem rarefeitas, transmutando para pura energia a dança, os gestos e os corpos que ali se apresentam. Para finalizar, sobre tais elucubrações, trago um poema de Paludo, no qual a artista descreve em UMA DANÇA-POEMA, o que, para mim, é um estado de empatia cinestésica entre artista e espectador:

Se as palavras ajudam a gente a dançar?
 Ora vejam...
 Palavras são puro movimento!
 Palavras são bichos vivos que percorrem as veias, as
 Artérias.

O que mais pode ajudar a dançar?
 Saber do corpo!

Saber do corpo?

Sim, se sei do corpo, posso me dirigir.
 Então, me vejo também na imaginação...
 Me vejo flanando, flutuando... Imagino a dança!
 Me viro de lá para cá, atravesso ruas em longas
 diagonais.
 Vejo a cidade num sobrevoos.

Mas, pasme! Sei bem o peso do corpo.
 Sei que, para trazê-lo ao espaço,
 Do jeito que imaginei
 É preciso...

É preciso inventar:
 Um motivo
 Um modo de se fazer corpo
 De se tornar dança
 Um jeito de se deixar sensível e, depois disso tudo,
 Derreter.

Derreter?
 Sim, derreter.
 Ter a sensação de derreter, e se derramar.

É como se expandir no espaço.
 Aí a geste derrete e, logo em seguida, evapora!
 Vira éter.

Chega à pele das pessoas
E dá arrepio.

Depois que a gente vira éter, desse processo todo,
a matéria se organiza de novo,
Não se preocupe!
É só uma questão de tempo – e do quanto você
expandiu e se espalhou.
E é quase o mesmo tempo que se leva para aglomerar
Tudo de novo e,
De novo ser.
Mas, vou contar um segredo:
Sempre que aglomera, forma um pouquinho diferente –
o corpo.

Então, quer dizer que de-forma?
De certa forma.
Sim.

Mas, e aí, o que fazemos com um corpo assim?

Espalha de novo! Outra vez. E imagina.
Imaginou?
(PALUDO, 2016, p. 145)

É nesse fluxo de danças e palavras que se alicerçam e se constituem os dados e as análises desta pesquisa que proponho. Assim sendo, o que teremos a seguir são relações entre os conceitos de gestos apresentados até este ponto e algumas impressões sobre os experimentos do capítulo anterior – experimentos, esses, que me propus a realizar para dar corpo aos pensamentos, e também para que os pensamentos ganhassem corpo, uma vez que a pesquisa em dança se dá justamente no diálogo entre o fazer, o pensar e o escrever.

4.2 Tecer caminhos para encontrar pistas de gestos ancestrais

É interessante observar um corpo de baile, um grupo ou uma companhia de dança ver as bailarinas e os bailarinos realizando exatamente a mesma coreografia, mas, em momentos de apreciação disso a que me refiro, percebo que há algo de peculiar nos gestos, algo construído e galgado no corpo de cada indivíduo. Mesmo no corpo mais treinado, há formas únicas: o modo de estar no espaço, o olhar, o jeito de respirar – todos esses são fatores que evidenciam sutis diferenças.

Essas propriedades eram muito estudadas nas investigações de gestos do Mimese. Ademais, essas questões eram trazidas para debate a fim de que nossas percepções fossem aguçadas e impactassem os gestos trabalhados pelo grupo. Por isso, ousou dizer que mesmo

o gesto mais repetível ou replicável se torna único em cada corpo que o realiza. E por que alguns gestos têm a potência de nos afetarem mais do que outros? Lembro, novamente, de uma pergunta-movimento, feita no Mimese, sobre o gesto eficaz e busco suporte conceitual em um texto de José Gil, “O gesto e o sentido”:

Qualquer coisa de muito especial acontece na dança: o fato paradoxal daquele que olha compreender imediatamente “o sentido” do movimento dançado. Tratar-se-á de uma significação precisa? Suponhamos que não, suponhamos, pelo contrário que os gestos que vê são abstratos, quer dizer, desprovidos de sentido definido, traduzível na linguagem articulada: nem por isso são menos percebidos como se possuíssem um sentido. (GIL, 2020, p. 85)

No Mimese, participei de um projeto chamado Degustação de Movimentos. Neste projeto, apoiado pela Difusão Cultural da UFRGS, uma vez por mês, recebíamos pessoas da comunidade com ou sem experiência em dança. Depois de feita a acolhida da comunidade, nós distribuíamos alguns *cards* com perguntas acerca do gesto. Como exemplo desses questionamentos, temos: Como está a sua coluna hoje? O que é um gesto eficaz? Qual é a diferença de energia entre um gesto de fala e um gesto dançado? A partir disso, iniciávamos um aquecimento gentil, preparando o corpo para praticar alguns gestos que faziam parte do repertório de células coreográficas do grupo. Os participantes vinham das mais variadas áreas – tínhamos desde estudantes de teatro e bailarinos até pessoas sem nenhuma prática em dança.

Esse experimento foi muito rico para minha experiência como fazedora de gestos. Ver os gestos que produzíamos, juntos, no grupo, no nosso cotidiano de experimentações, em outros corpos abriu uma nova gama de possibilidades. Trata-se de entender que cada corpo, com sua história e sua memória, é capaz de dançar como prática saudável e de produção de gestos eficazes. O gesto eficaz configura, assim, algo subjetivo e subjacente a cada corpo/experiência.

A partir dessa experiência, penso que uma hipótese acerca de como os gestos ancestrais nos afetam seria a de que, desde que somos concebidos, temos vivências que nos marcam e, quando reconhecemos em uma cena emoções vividas em nossos corpos, essas nos vinculam com a dança de um modo visceral.

O gesto tem implicações sociais e políticas, num conjunto de movimentos que se encadeiam, criando proposições estéticas. Quando apreciamos um corpo em cena, vemos um discurso ou a inserção daquele corpo em um determinado contexto – que pode se relacionar com as técnicas de dança que perpassam seus gestos, bem como com cenário

político de existência. Percebemos do que é constituído aquele corpo, qual é a sua formação, como ele foi transformado. O discurso do corpo é feito dos gestos escolhidos e, também, dos gestos que não foram mostrados na coreografia.

Fazemos um constructo de corpo e gesto, compomos por meio do que o bailarino dá a ver ou mobilizando o que não foi mostrado. Os gestos se encadeiam e criam narrativas, produzem sentidos. Os sentidos podem variar, mas suas potências são percebidas. Em termos de referência bibliográficas sobre a temática do gesto, a autora Dani Lima relata alguns de seus objetivos de pesquisa que resultaram na obra *Gesto: práticas e discursos* (2013), na qual, a partir do intuito de mapear os cem gestos mais significativos do século XX, uma ampla pesquisa foi desdobrada, com entrevistas, grupos de estudos, aulas de corpo, ateliês de criação e espetáculos. Segundo a autora, seu projeto buscou:

Tentar decifrar, na gênese do movimento, o que se expressa como gesto. Buscar dar visibilidade ao complexo emaranhado de memórias pessoais, aprendizado social e contaminações que tecem a expressão de cada sujeito desde a mais tenra infância e que são uma forma de ser-corpo no mundo. Procurar desvendar universos gestuais particulares a partir das relações que o corpo tece com o peso, com o espaço, com o tempo, com o movimento, com os outros corpos, com o público, com a representação, etc., revelando o movimento dançado como um discurso. Um corpo que dança revela a especificidade da performance que ele inicia, em que as informações que se processam nele se articulam e se dão a ver com todas as implicações políticas e sociais que lhe são implícitas, seja nas relações com o próprio movimento, seja nas relações que estabelece com a cena e com o contexto no qual está inserido. (LIMA, 2013, p. 10).

Podemos ressaltar que os sentidos do gesto podem ou não ter significado literal como a palavra. Isso se aproxima da perspectiva do trabalho de Pina Bausch, de acordo com a qual os gestos podem ter significado em si mesmos sem necessariamente serem literais. Um gesto faz sentido para o ator ou para o bailarino, assim como reverbera no espectador. As velocidades de cada gesto, as forças, os ímpetos – e o encadeamento de todos esses fatores – compõem um certo ritmo àquele momento. Isso faz surgir sentidos. E essa era uma das premissas de nossos estudos no Mimese Cia de Dança-Coisa durante os momentos de investigação para a criação.

Estamos relacionando o gesto com o corpo. Cada corpo com sua história, suas vivências, suas marcas. Cada corpo com sua postura, seu jeito de caminhar, seu jeito de mover-se no espaço e no tempo. Os corpos, na dança, são treinados dentro (ou a partir) de técnicas. As técnicas, independentemente do gênero de dança em questão, como o ballet clássico, (trans)formam os corpos dos bailarinos. Todavia, em cada bailarino se vê,

ainda, traços próprios e/ou reconhecíveis, os quais tornam os gestos únicos. Uma coreografia não se utiliza sempre dos mesmos códigos, tal como vemos textos que utilizam as mesmas letras do alfabeto para constituírem palavras e, ainda assim, diversas são as interpretações formuladas por parte de quem os lê.

Cabe ressaltar que uma coreografia pode conter gestos similares aos de outras coreografias; inclusive, entre os diversos gêneros de dança existentes, podemos reconhecer gestos similares. Observa-se que nem sempre esses gestos são oriundos das mesmas matrizes de dança, mas, vão se formando ali. De repente, os gestos vão acarretando semelhanças e aproximações para quem os produz e para quem os recebe.

Dessa forma, cada técnica de dança constrói seus códigos específicos. Além disso, dentro de uma mesma técnica, coreógrafos constituem seus próprios códigos, sendo que alguns deles serão mais marcantes do que outros, bem como mais claramente reconhecíveis como sendo de um determinado artista. Não existe, na dança, um alfabeto de gestos com sentidos próprios em si mesmos. Cada artista que coreografa poderá ir construindo seus gestos – ou um apanhado de gestos que o caracterizam – e, a partir disso, criará ou proporá sentidos.

Assim também acontece com cada bailarino. O bailarino cria – talvez, novos e outros – sentidos para os gestos de uma coreografia de acordo com o modo que a realiza. É o mesmo processo pelo qual passar cada espectador, o qual, no limite, cria outros e novos sentidos. Todos imersos em suas subjetividades. Assim, ao fazer esta relação entre o sentido da palavra e o do gesto, tomo emprestadas as considerações de José Gil:

Podemos dizer: a dança, por si própria, não significa nada. O gesto dançado, a menos que tenha sido concebido (codificado) para apresentar certa significação precisa, não quer dizer um sentido que a linguagem articulada poderia traduzir de maneira fiel e exaustiva. O gesto é gratuito, transporta e guarda para si o mistério do seu sentido e da sua fruição. Podemos dizer o contrário: porque, apesar de tudo isto, *lemos* nos gestos do bailarino “frases”, bem escritas ou confusas, sequências de movimentos de onde o sentido irrompe ou de onde se ausenta. (GIL, 2018, p. 85)

Da mesma forma que anteriormente, problematizo esse tópico, questionando como é possível, por exemplo, dois bailarinos executarem uma mesma sequência de movimentos e produzirem sentidos diferentes e, às vezes, totalmente opostos. E, aqui, relembro de minha sensação como espectadora do Grupo Corpo, quando via os gestos de Rui Moreira, tão peculiares, tão marcantes. Mesmo que ele estivesse dançando uma sequência em uníssono, com outros bailarinos, os gestos dele sempre se destacavam

diante do meu olhar. Hoje, essas lembranças e os trabalhos de estudo teórico acerca da noção de gesto, além da minha prática como bailarina contemporânea, me fazem pensar e observar. Segundo DANTAS,

A apreensão da significação dos gestos e movimentos não é um ato puramente racional, não é a compreensão de uma ideia, mas a apreensão de um sentido, a realização de uma experiência. Desse modo, a dança não propõe uma significação para o entendimento e um sentido para a análise, mas, sim, uma experiência eminentemente sensorial a ser compartilhada. Ter a experiência de algo é vivenciá-lo, retomá-lo, assumi-lo, reencontrar seu sentido: a experiência não é passividade receptiva, é abertura a um mundo. (DANTAS, 2020, p. 105)

Então, esse pensamento se faz em forma de uma pergunta: uma mesma coreografia pode ser dançada por um corpo carregado de um único sentido e por outro corpo em que o sentido está dissonante? Talvez essa pergunta seja um guia implícito, uma lente que me conduz às observações de pesquisa. Penso que o trabalho de visualização e mapeamento de gestos pode ajudar a criar perguntas capazes de investigar mais profundamente as discussões trazidas neste texto.

5 HISTÓRIAS DE UM ANDANÇARINO

Já mencionei, no segundo capítulo, em seu subitem 2.1, que meu primeiro contato pessoal com Rui Moreira se deu no ano de 2018. Reitero aqui o quanto fiquei impactada ao me ver como colega de um artista do qual era uma admiradora devido à sua história e trajetória na dança.

A seguir, trarei algumas histórias do andançarino Rui Moreira. Início pela entrevista que realizei com ele no ano 2018 e que, de certa forma, pode ser considerada o embrião desta pesquisa. Logo após, revelarei uma troca de cartas entre esta pesquisadora e o artista que empresta seus gestos para este estudo.

5.1 Embrião da pesquisa: entrevista com Rui Moreira

Ao observar a complexidade dos gestos na dança de Rui Moreira, e respaldada pelas vivências como bailarina que experimenta a criação com a dança contemporânea e as leituras sobre gesto, defino que o trabalho desta pesquisa reside em encontrar uma forma de manifestar minha sensação de recepção. Posso dizer que se trata de uma análise dos gestos na dança de Rui Moreira? Talvez. Mais do que isso: é um modo de perceber que se organiza em palavras.

Acredito que isso possa trazer substrato para novas compreensões de gesto na dança, como uma inspiração para olhar. Um refinamento da percepção e uma sugestão de escrita sobre gestos. No que diz respeito à minha perspectiva, posso afirmar que essas questões já são operativas em minhas práticas cotidianas, como artista, professora, pesquisadora, mulher, mãe e fazedora de gestos.

Ao pesquisar a obra de Rui Moreira, busquei complexificar e destrinchar o conceito de gesto. Por isso, trago aqui mais algumas provocações da autora Dani Lima:

O que define um gesto? Onde ele começa? Quais as relações entre gesto, postura, atitude, intenção, pensamento, movimento, contexto, linguagem, comunicação? Que gestos nos afetam? Que gestos nos formaram? (...) O que será que um inventário de gestos pode revelar sobre as escolhas afetivo-estético-ético-políticas dos corpos e de suas danças? (2013, p. 09)

Essas provocações também pautam o meu modo de observar a dança e os gestos que a compõem. Como espectadora, recebo o gesto de Rui de forma afetiva. Percebo sua ancestralidade e vivo as emoções da cena por meio dos gestos encadeados em suas

criações coreográficas. Entendo que o corpo de Rui tem grande potência na cena. Os seus gestos têm interpretações e conotações éticas e políticas.

Suponho necessário contextualizar o cenário que nos circunda em relação aos aspectos histórico-culturais envolvendo o tópico da diversidade, abordando, problematizando e questionando pontos étnicos-raciais e de gênero. Trago a história de Rui Moreira em uma perspectiva de protagonismo, que vai para a cena sem representações estereotipadas, tornando-se, assim, uma referência no campo da dança.

Continuo, agora, a história abordada no início deste capítulo, quando eu e Rui nos conhecemos pessoalmente em 2018. Nesse contexto, resolvi despretensiosamente entrevistá-lo para um trabalho da disciplina de Campo Profissional da Dança, ministrada pela professora Aline Haas, o qual solicitava que escolhêssemos um artista/professor/pesquisador da dança pelo qual tivéssemos curiosidade em relação à sua atuação profissional. O resultado foi um presente, uma verdadeira aula sobre o campo profissional da dança. A experiência me surpreendeu, pois evidenciou um universo pessoal e artístico imenso, advindo de um ser que transborda afetividade e arte.

Segue, então, a entrevista.

Traço aqui uma linha de tempo, construída por mim, a partir da conversa com o artista Rui Moreira, Bailarino, coreógrafo e investigador de culturas. Nascido em São Paulo (SP), estava radicado em Belo Horizonte (MG) desde 1984. Artista da dança, sua carreira teve início no final dos anos 1970 e está fortemente marcada por sua participação no Grupo Corpo (MG) e nas companhias Cisne Negro (SP), Balé da Cidade de São Paulo, Cie Azanie (França/Lyon), Cia. Será Quê? (MG) e, atualmente, na Rui Moreira Cia. de Danças (MG), sendo que, nos dias de hoje, o dançarino reside em Porto Alegre.

A seguir, a jornada, em linha temporal traçada pelo artista, para entendermos onde ele esteve em termos de espaço e tempo:

- 1981 – 1983: Cisne Negro.
- 1984 – 1986: Grupo Corpo.
- 1987 – Balé da Cidade de São Paulo.
- 1988 – Musical com Zé Possi Neto.
- 1989 – Ano de estudos, dedicado a frequentar aulas e assistir às produções de outras companhias.
- 1990 – 2000: Grupo Corpo
- 1992 – Criação da Cia Será Quê?

- 2000 – 2005: Cia Azanie
- 2001– Cia Será Quê?
- 2018 – Início da Licenciatura em Dança na UFRGS.

A minha primeira curiosidade em relação ao trabalho do Rui foi saber como e onde ele começou a dançar. Durante a transcrição da entrevista, que seguirá abaixo, em itálico, quando a fala for de Rui, será precedida da letra **R**; quando a fala for minha, será precedida da letra **G**. As costuras entre os momentos da entrevista serão feitas em parágrafos simples, sem o travessão.

Foi desta forma que se iniciou nossa conversa, quando Rui me contou onde e porque ele começou a dançar:

R - Começar a dançar de maneira codificada a dança cênica foi com a idade de dezesseis anos, final dos anos 70. Em 1982, eu entro na primeira companhia de dança. Dancei em companhia de alto rendimento em dança até o ano de 2012. Foi uma opção, sim. Eu tinha vontade de trabalhar com exatas, eletrônica, circuitos elétricos, quando descobri minha vontade de dançar. Foi através de uma placa escrita “Ballet gratuito”. Balé eu não sabia o que era, mas gratuito eu sabia. Eu fui ver o que era... Fiz um teste de aptidão. Nesse teste de aptidão, eu não passei. Mas eu gostei daquilo que eu vi, daquela ambiência, daquela situação que eu encontrei no teste. Fui perguntar se eu havia passado, e como eu tinha ido muito mal no teste, a avaliadora resolveu me dar uma bolsa. Ao me dar uma bolsa, eu também pedi um emprego e ficava o dia inteiro na Escola Nacional de Artes em São Paulo. Nessa escola, comecei a me envolver com as aulas de teatro e assistia às aulas de dança. Fui me mostrando muito desenvolvido nas aulas de dança, o suficiente para continuar fazendo e gostando cada vez mais. Fui descobrindo a iluminação cênica, fui me envolvendo com a minha dança e, também, com o ambiente de espetáculo. Foi uma opção que me deixou muito feliz, porque acabou norteando a minha vida. Viajei boa parte do mundo dançando. Conheci a mãe dos meus filhos dançando, meus filhos nasceram comigo dançando, paguei a educação deles dançando e acho que foi legal... Todos os meus três filhos estão envolvidos com a arte. Eles viram no meu fazer e no da mãe, e no ambiente que nós criamos, uma possibilidade de envolvimento. Isso me traz um contentamento bastante pleno.

Foi, então, que perguntei a Rui por que ele escolheu ser bailarino. Além disso, questionei se ele acreditava que um artista acabava dividindo-se em várias facetas profissionais. Ele me respondeu:

R - *É um ato político e de identidade. É uma possibilidade de lidar com essa área do saber e com essa área da expressão e da sensibilização social com a qual, por meio de mecanismos e formas, eu me sinto colaborando socialmente. Se tenho profissões paralelas? Para ser tudo isso, eu preciso ser administrador, preciso lidar com economia. Para cumprir com esta profissão que eu escolhi, eu preciso acumular alguns saberes. Hoje, para que eu administre a minha vida, eu tenho que buscar conhecimento técnico, como no SEBRAE. Eu sou um microempresário, sou um gestor cultural. São profissões que estão agregadas a este meu fazer e que eu tenho que levar muito a sério.*

G - *Rui, fico me perguntando... Com uma bagagem profissional tão vasta, sobrou tempo para formação acadêmica?*

R - *A minha formação em dança é informal, como boa parte dos bailarinos da minha geração. Nós aprendemos com os professores que estavam disponíveis. Inclusive, esses professores não tinham uma formação acadêmica. A técnica específica com a qual eu tive mais contato foi com a dança clássica, desde o início. Ela me foi passada pelos professores que eu procurava nas escolas e por outros outros que trabalhavam nas companhias que eu dancei. Eu fiz o Elementary do Royal, é um conhecimento básico muito interessante. A minha curiosidade me levou a ter aulas de jazz, dança moderna, dança moderna africana e muitas vivências relacionadas com as danças contemporâneas.*

G - *Gostaria de saber mais sobre a tua companhia. O foco, a finalidade, as influências...*

R - *A companhia que eu fundei, a Será Quê?, teve como foco a pesquisa das danças populares do Brasil, essa motricidade específica das manifestações populares brasileiras, com foco acentuado nas manifestações afro-brasileiras. Essa formação acabou tendo um caráter antropológico, por lidar com danças de variados povos. Não pelo prisma folclórico, mas pela possibilidade de aprender as danças desses diferentes povos e transformar isso em discursos contemporâneos. A interrogação no final de Será que?, é uma interrogação criativa que sempre nos fez ter essa curiosidade. Essa companhia tem um acolhimento geracional, trabalhamos processos de sensibilização*

com crianças, adolescentes, terceira idade, no sentido de estabelecer uma troca de saberes.

G - *E em termos de relações de trabalho, havia diferença entre as companhias em que tu atuastes?*

R - *Eu acho importante dizer que eu tenho como referência pessoal o desenvolvimento da profissão através do contrato e registro profissional em carteira de trabalho. Enquanto atitude política, era necessário lutar pelos direitos trabalhistas do artista. Isso fez com que eu me envolvesse, também, com as questões políticas nacionais, no sentido de me manter ativo no que diz respeito à minha consciência, mas também com a ideia de acentuar a ideia de profissão.*

G - *Gosto muito de saber sobre as práticas corporais das companhias. Conta um pouco sobre isso...*

R - *Cada companhia pela qual eu passei tinha uma prática. No Grupo Corpo, no Ballet da Cidade e no Cisne Negro era hegemonicamente ballet clássico. Na França, eram técnicas de dança contemporânea, danças urbanas e yoga. Já na Será quê? temos yoga, improviso e ballet clássico como maneira de organizar o corpo no espaço.*

G - *Entendi...Tu entrastes nas companhias por audição ou via algum outro processo?*

R - *No Corpo e no Cisne Negro, o ingresso se deu por audição. No Ballet da Cidade foi convite. Já a Será quê? tinha outro processo... Eu abria “aulões”, propunha às pessoas que se interessavam que fizessem mais aulas e ia percebendo essas pessoas, dando tarefas. Então, eu ia vendo quem tinha mais jeito para multiplicar, criar e usar os momentos de maneira coletiva. Assim, eu escolhia as pessoas pra trabalhar.*

G - *Sobre o espaço físico das Cias, vocês tinham uma sede?*

R - *O Corpo, Cisne Negro, Cia Anzanie e o Ballet da Cidade tinham sede própria. A Será Quê? trabalhou em espaço público da prefeitura, que era compartilhado com outros projetos. Tinha uma sala de aula, camarins, estrutura de alimentação.*

G - *Com tantos trabalhos já realizados, vocês já foram certamente contemplados com editais. Essa questão financeira ainda é complicada no Brasil, na minha opinião. Sem falar na formação de plateia e públicos pequenos...*

R - *A Será Quê? se manteve através de projetos culturais, com leis de incentivo, editais, prêmios. Bilheteria nunca foi um forte, porque os ingressos tinham preços populares. A Será Quê? ganhou prêmio de reconhecimento do município pelos anos de*

existência. São muitos prêmios ao longo desses anos, mas nenhum deles com remuneração.

G - *Sobre a relação entre dança e saúde... A questão da saúde dos bailarinos também é um ponto importante. Vocês conseguiram manter algum plano de saúde?*

R - *No Grupo Corpo sim, tinha um seguro de saúde. Nós viajavamos muito e era necessária uma cobertura médica. Eu tive a oportunidade de conhecer o Brasil e alguns pedaços do mundo: Ásia, Leste Europeu, Europa, América do sul, América do norte. Na Será Que? nós pagávamos este seguro. Na França, dentro da legislação trabalhista, havia um plano de saúde público.*

G - *Para finalizar a nossa conversa: como tu percebes, hoje, estar na graduação em dança da UFRGS, estudando com jovens, sendo que traz toda a tua experiência de vida e profissional?*

R - *É interessantíssima essa pergunta... Eu não tive tempo para me dedicar a um processo de aprendizado tão burocrático quanto é o processo relacionado a qualquer escola. Quando eu digo burocrático, são todas as relações: a quantidade de presenças, as provas, as avaliações. A visceralidade da minha profissão me levou a resolver de outra forma, acumular uma série de conhecimentos de outras formas. Eu sempre achei que isso era importante e mais interessante, sempre achei que o melhor tempo para eu estudar seria quando eu já soubesse alguma coisa. Porque aí eu poderia ter o tempo e a percepção para melhor aproveitar o aspecto científico e metodológico que a organização de um curso oficial tem. Então, para mim, está sendo genial poder conviver com essas pessoas, ao mesmo tempo em que revisito alguns estados de presença... São pessoas muito mais novas que estão vivendo uma ansiedade, e isso me ensina. Confrontar minha ansiedade com essas outras formas de se relacionar me tranquiliza. Está sendo uma troca riquíssima, uma troca que eu acho importante, porque nós chegamos em um ponto que, para acentuar a questão profissional, temos todos que evoluir. Não dá pra ser mais um trabalho tão empírico ou tão norteado nas referências pessoais. O mundo é muito maior, as possibilidades são maiores. Mais do que isso, a possibilidade de ter uma área de trabalho estruturada depende de que esta área saiba do que está falando e como está agindo. Eu estou gostando demais!*

Ao iniciar esta entrevista, não fazia ideia do universo de conhecimentos do artista. Pude perceber, de fato, que o arcabouço de práticas e vivências de Rui Moreira era muito maior do que eu compreendia, ou imaginava, de forma intuitiva. Certamente, quando

resolvi entrevistá-lo, havia uma intuição de sua vasta experiência, porém um tanto quanto despretensiosa de minha parte.

Ao analisar toda a linha de tempo de Rui Moreira, vemos como cada experiência profissional e artística constitui a pessoa que fala no agora. Pude compreender melhor toda a calma e o seu estado de presença – características marcantes de Rui –, bem como de onde se originam essas características. Pensei que o seu percurso constituiu o seu gesto, afinal, como ele mesmo diz, a dança o levou para diversas partes do mundo, possibilitando que conhecesse diferentes pessoas, hábitos, culturas, formas de agir e pensar. Acredito que este fato pode, também, ter gerado inúmeras dificuldades, fortalecendo, dessa forma, sua postura e suas qualidades expressivas. Desse modo, as incríveis experiências narradas na entrevista o tornaram um bailarino potente, que conseguiu desenvolver ao máximo suas habilidades corporais, chegando a refinamentos de movimentos eficazes e propiciando a construção de narrativas coreográficas por meio de seus gestos.

5.2 História das cartas

Ao acirrar discussões acerca do gesto, considerando sua complexidade, reconheço que o que motivou esta pesquisa tem relação direta com o encontro pessoal que pude ter com Rui em 2018. Isso ocorreu – e aqui reitero o registro – pelo fato de ele estar residindo na cidade de Porto Alegre no momento atual. Acredito que este registro possa deixar marcada a sua estada nesta cidade, assim como, quero crer, essas discussões poderão trazer contribuições para estudos posteriores, tanto no que se refere à história da dança nesta cidade, como na observação dos gestos do artista. Afinal, uma pesquisa abre caminhos para novos esboços de conceitos e pontos de vista. Além disso, (re)faço aqui uma reflexão ética e filosófica do porquê estudar, pesquisar e trabalhar com o tema escolhido, isto é, com a questão do gesto na obra de Rui Moreira. Trago, ao tratar disso, as palavras do colega Domênico Ban Junior:

Dançante, vem, vem e dança! Larga aí teu medo, a antevisão de fantasmas, o controle de tudo, vem, abandona-te, desprende-te dos passados, passos dados, futuros pesos, e vem! Vem e vê se aprendeu a largar de novo, e ainda outra vez, essa mania de pensar que refletir, que acumular, que imaginar é pensamento...Agora que veio! Enxerga com os teus dedos – translúcido espaço –, enxerga também com tua pele! Tudo correndo junto, em velocidade e direções diversas, luz e pedra, rivalizando enquanto cooperam. (Fala do colega Domênico Ban Junior na disciplina Ateliê de Composição no PPGAC/UFRGS, 2020)

Ao ver a dança por esse prisma, percebi o quão potente seria evidenciar o meu diálogo com o artista que me inspira e me leva a compor esta pesquisa. Desde o primeiro dia em que conversei com o Rui, ele se mostrou uma pessoa generosa e amigável. Esteve sempre disposto a compartilhar seu conhecimento e a cooperar com colegas, professores e comunidades. Uma pessoa capaz de reunir, aglutinar e tornar mais e mais rica a arte da dança. Suas ações vão desde conceder uma entrevista a participações em debates, intervenções, curadorias. Porém, o que diferencia Rui Moreira em todos estes espaços é a forma como interage, sempre aberto, sensível e disposto a somar. Resolvi escrever uma carta para ele falando das conexões éticas e filosóficas que envolvem a pesquisa, as quais me motivam a estudar o gesto na obra dele.

5.3 Interagir à distância

Interagir a distância foi um processo inesperado para esta pesquisa. Com as contingências de um tempo pandêmico a poética das aproximações se fez de modo virtual. Além das cartas trocadas por mim e Rui, as *lives* do artista nas redes sociais durante os dois últimos anos foram importantes e potentes para o entendimento das epistemologias que conduzem o trabalho do artista. Além disso, ressalto que, em 2021, Rui fez uma releitura da obra *Co ês* (ANEXO C) para exibição em plataforma digital (*Youtube*). Com qualidade superior ao registro anterior da obra, o leque de possibilidades para observação e análise tornou-se maior.

Ao iniciar uma escrita acadêmica, sempre temos muitas questões em termos das escolhas e dos modos de escrever, principalmente porque, hoje, temos, neste campo das artes cênicas e, mais em específico, da dança, uma certa liberdade quanto às direções do texto.

Por isso, inspirada na tese de doutorado de Neila Baldi, e em outras obras que utilizam o formato de cartas, temos, a seguir, duas cartas, uma escrita por mim e outra por Rui, como parte desta pesquisa. Segundo Baldi (2017), a obra de Paulo Freire, que já incorpora esta referência à escrita em cartas, traz consigo a possibilidade de tirar parte do peso da escrita acadêmica. Essa conversa escrita trouxe, para mim, uma leveza potente. Senti-me mais próxima e mais autorizada ao falar do trabalho de Rui após esta nossa conversa. A partir desta troca, percebi a riqueza do diálogo que se estabeleceu nesta conexão. Conteí para o artista pesquisado os percursos pelos quais estou passando e vi de que formas outras ele percebe os processos desencadeados pelo próprio trabalho na ótica

de uma pesquisa em dança. No decorrer dos diálogos, vejo que novas ideias são abertas e problematizadas. Trarei a grafia das cartas em itálico, incorporando esses traços ao texto da dissertação.

5.4 Carta para Rui Moreira

“Oi, Rui, tudo bem contigo? Escrevo, em primeiro lugar, para agradecer novamente o envio do material que compõe a trilogia ÊS QUIS, Q’EU ISSE, CO ÊS. Registros potentes da tua obra que são tão caros para a pesquisa que venho desenvolvendo. Cada vez que assisto a esse material, me aproximo mais de algo subjetivo e abstrato – que ainda não sei nominar ao certo. Então, vou tateando por outros materiais. Por exemplo, assisti, no dia vinte e três de junho (2020), no YouTube, a tua live: “Terça na Dança: Danças Negras”. Fiquei impactada acerca dos questionamentos que tu fizeste sobre, afinal, o que são as danças negras? Algumas das tuas palavras: “Danças negras? Candomblé? Orixás? Africana? De salão (rumba, samba, tango)? Hip hop? Danças dos Estados Unidos (Soul, Jazz)? Folclórica? Danças do Brasil?” (Rui Moreira, junho de 2020). Venho aqui te contar que às vezes fico perdida num labirinto de ideias, julgamentos, opiniões, mas, sou uma espectadora, uma pesquisadora curiosa; o amor à dança me leva a persistir nesta pesquisa; a arriscar e, sim, a te pedir licença para falar e escrever sobre tua dança.

Então, gostaria de te perguntar – de te refazer a pergunta [talvez para continuar escutando outras nuances de tua ideia]: o que são as danças negras pra ti? Durante essa live que assisti, você chegou numa expressão que me capturou, a frase: “Ancestralidade, não estamos sozinhos”. Essa frase ficou ressoando dentro de mim, por algum motivo ela se instalou em meus pensamentos. Dia desses, lendo o texto da pesquisadora Juliana Jardim sobre sua pesquisa com o artista Sotiguí Kouyaté, fiz algumas conexões interessantes que me motivaram a te escrever. Primeiro, porque vi tantas semelhanças entre você e Sotiguí: dois artistas, homens, negros que trazem para a cena sua ancestralidade e que dividem com o mundo sua vasta sabedoria. Segundo, porque uma passagem do texto me saltou aos olhos e ao pensamento, quando Jardim relata:

Um alerta precisa ser feito: minha memória não é de uma africana. Pode ser que eu esteja a inventar coisas aqui, que faça

digressões inexistentes ou mentirosas sobre as coisas que escutei. É quase certo que traições acontecerão (2011, p.52).

O título do texto de Juliana Jardim traz uma correlação pertinente a respeito da relação entre sujeito de pesquisa e pesquisadora, expressando o seguinte: “Pensar a Desdramatização a partir de uma aliança (e alguns risos) com Soutiguí Kouyaté: um texto fala em sete fragmentos (2011, p.49)”. Logo, me senti motivada a partilhar uma história.

No ano de 2013, participei de uma formação para mulheres que buscam se reconectar com sua ancestralidade. O grupo chama-se Tendas da Terra e acontece todos os anos na UNIPAZ (Universidade holística em Porto alegre). No momento mais forte de reconexão com meus ancestrais, pratiquei, numa das vivências, um forte contato com minha bisavó Jovina da Silva. Voltei ao tempo passado e dancei com ela de pés descalços ao som e ritmo de tambores. Senti imensa alegria. Minha bisavó, negra, descendente de pessoas africanas que foram escravizadas, morava na região de Caruara no município de Farroupilha no Rio Grande do Sul. Casou-se com Júlio Schons, morador da colônia alemã da mesma região. O casal teve nove filhos, dos quais, meu avô Francisco Américo Schons foi o responsável por trazer a família para Porto Alegre. Esta ligação com minha bisavó ficou adormecida nas minhas lembranças, porém ao pensar em ancestralidade e no apreço que tenho pela dança esta memória renasce dentro de mim e aquece o amor que tenho pela arte.

Bem, diante de tudo o que escrevo, ainda me faltam palavras para nomear esta aliança que te proponho ao investigar tua história de vida e tua obra. E, te pergunto Rui, como tu te sentes sendo o sujeito da minha pesquisa? Gostaria muito de saber, pois, quem me vê passa a enxergar, talvez, uma moça branca que dança e ensina balé. Penso em como esses estereótipos e história de nossas sociedades – podem nos afastar.

Neste momento trabalho junto à minha orientadora numa construção ética para essa pesquisa; por isso a vontade de ouvir como tu te sentes sendo o sujeito da minha pesquisa. Quero, por fim, atualizar minhas intenções de pesquisa, dizendo-as pra ti, de que busco problematizar e falar sobre o gesto na dança, desde tua obra, de tua pessoa, como bailarino – Andançarino, como já ouvi você dizer. Você é uma das referências de dança para mim; sempre foi, desde o dia em que te vi, dançando com o Grupo Corpo, na década de noventa. Não imagina o meu susto, o meu encantamento, quando me vi como tua colega, no Curso de Dança da UFRGS em 2018. Por um acaso do destino, estava eu

lá, na mesma sala de aula que você. Foi então que te propus uma entrevista... Você lembra disso?

Bem, me despeço e fico no aguardo de tua resposta. Agradeço, desde já, a tua atenção!

*Um abraço,
Gabriela Schons.”*

5.5 Resposta para Gabriela Schons

“Olá, Gabi, querida, comigo tudo bem e espero que estejas bem também.

Que bom receber notícias sobre seu processo científico. Entendo como altamente transformadora a decisão de recortar em um universo de interesses algo e, daí perceber as distintas relações que esta escolha estabelece com diversos aspectos da nossa história pessoal.

Além das muitas questões que te acompanham acrescento algumas que me acompanham, muitas vezes nas reflexões mais banais: O que marca minhas sinapses sobre os sentidos por mim percebidos? O que referencia meu olhar, quando olho para o horizonte? Como me aproximar do desconhecido sem que eu perca a mim mesmo? Quantos e quais são os “eus” que estão comigo a cada passo que dou? É possível estar só?

Gosto de tomar decisões. Depois de tomada uma decisão, o que move minha ação é a diversidade de eventos que “não casualmente” passam a ser visibilizados ou percebidos no meu dia a dia. Gosto de sentir as consequências do ato de decidir, pois estão ligadas à sensação de que o novo começa e se configurar mais uma vez e isto me enche de esperança, atiça meu poder criativo para lidar com os perigos. Me provoca a estar vivo para viver/ver o amanhã.

Sua escolha/tomada de decisão ao abordar pistas subjetivas de um contexto/recorte de dança que não lhe é comum compõe um “frame” do seu estado de curiosidade constante, que te faz ir e voltar no tempo detectando vários confrontos. Redimensionar sua ancestralidade, incógnita na imensidão da história de uma nação é um deles.

Pelo aspecto social trago uma fala do Gilberto Gil em uma entrevista concedida em Belo Horizonte por ocasião do FAN – Festival Internacional de Arte Negra no ano de 2009, que eu estive curador e diretor artístico.

“O Brasil é um país eminentemente negro. Basta olhar. A população do Brasil é formada de 60 a 70% de descendentes de negro. Descende racialmente do ponto de vista físico, mas principalmente culturalmente. Os modos de ser, a religião, os costumes, a culinária as festas... tudo isso no Brasil têm uma dimensão negra importantíssima... as artes plásticas, a dança... tudo tem uma presença negra muito forte, portanto o Brasil ou se assume como negro ou não é nada! Se você tirar a vertente negra da vida brasileira o Brasil desmorona. Portanto a questão negra não é um interesse dos negros; é um interesse do conjunto da sociedade e o interesse do corpo inteiro do país. Portanto tudo que ajuda a nação a assumir seus compromissos com seu lado afrodescendente é melhor para a nação’

Observo que em minhas atitudes há muitas questões e intervenções que ferem as normas do olhar hegemônico branco. O fato de eu ter feito a escolha de continuar vivendo no Brasil e transbordar do universo criativo e subjetivo das artes, me colocando em lutas cotidianas por melhores condições de acesso para pessoas pardas, negras ou para pessoas pertencentes a classes sociais mais baixas, mudou o status da minha atuação. Ressaltar os processos políticos e o desenvolvimento das tecnologias sociais nascidas nas periferias ou buscar compreender o que é racismo estrutural é uma posição contra hegemônica que não significa nenhum sucesso alcançado, mas sim um estímulo para um constante e ininterrupto fazer. Eu encaro esse meu posicionamento como um dever, afinal, em países como o Brasil, o negro não é uma questão do negro, mas sim da nação. Além de brancos (classes dominantes), somos pretos, pardos, indígenas, portanto responsáveis pelo bem-estar de todas as pessoas que aqui vivem sem desconsiderar suas identidades. Consequentemente, o enfraquecimento do racismo estrutural depende de mudanças de paradigmas planetários, que podem ser efetuadas através da potência de coletivos alinhados contra este mal que atinge a todos. Infelizmente, muitas vezes percebo que estas situações que exponho, não fazem eco nos ambientes da dança no Brasil, especialmente quando ela se organiza de forma elitizada e distante das realidades do país. Em determinados momentos isso me causa um certo desânimo, mas sigo aprimorando e ampliando meus envolvimento sociais com o intuito de acentuar uma visão crítica para cumprir com meu papel cidadão, com coragem e doçura. Busco apoiar,

através dos meus empreendimentos, outros protagonistas que ampliem com sua arte as possibilidades de perceber novas formas de interagir com o mundo.

Eu e tu, fazemos o mesmo movimento curioso e investigador e isso nos coloca em uma situação de compartilhamento e soma de forças. Por este motivo só tenho a agradecer pelo seu interesse no meu ser e estar no mundo. Desde já celebro seus pontos de vista que seguramente são particulares, pessoais e intransferíveis sobre minha trajetória. Registrá-los por um olhar científico poderá trazer uma contribuição para a leitura dos diversos olhares sobre o conjunto de subjetividades produzidas pela humanidade.

Abraço fraterno,

Rui.”

6 PERCURSOS E PERSPECTIVAS NA OBRA “CO ÊS”

Este capítulo é composto pelas maneiras que encontrei para descrever o que pude sentir e perceber ao realizar a apreciação da obra “Co Ês” (como na sonoridade de “Com eles”), de Rui Moreira. Durante o processo da pesquisa, trabalhei para criar uma forma de escrita que pudesse não só dar conta do meu processo de recepção, mas que também evidenciasse propriedades do gesto de Rui.

O que veremos serão sugestões de possíveis interpretações feitas com base na observação de “Co Ês”. Esta obra é parte de uma trilogia de espetáculos intitulados “Ês Quis” (ou, sonoramente, “Eles quiseram”); “Queu Isse” (fala rápida de “Que eu fosse”); e “Co Ês” (a saber, “Com eles”). As três produções foram criadas pela companhia Será Que?, dirigida por Rui Moreira desde 1993, quando inaugurada na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais.

Segundo Rui, a composição traz uma gestualidade pautada em tradições das danças negras misturadas a índices contemporâneos, além de representar, também, um protesto da arte negra. Dentro da vasta obra do artista referido, escolhi o espetáculo “Co Ês”, no qual Rui Moreira é intérprete, bailarino e criador. A sinopse e o *release* da obra encontram-se disponíveis no ANEXO D.

Com direção de Patrick Acogny⁶, foi encenada pela primeira vez em 2015. Em 2021, ganhou uma nova versão, dessa vez para exibição em vídeo por meio da plataforma YouTube (ANEXO C). É a partir dessa versão que está fundamentada a pesquisa.

Como forma de estruturar os dados coletados, fez-se a organização descrita a seguir. Inicialmente, dividi o espetáculo em seis cenas. Para observar cada uma dessas cenas, temos quatro categorias. A primeira é a fotoetnografia da cena, ou seja, a sequência de imagens que constitui uma narrativa. A segunda é uma tabela, que foi pensada com

⁶ Coreógrafo, pedagogo e dançarino advindo da França/Senegal. O caminho de Patrick Acogny é um pouco incomum no mundo da dança. Começa a dançar somente aos 23 anos. Inicia seu treinamento primeiramente na Europa, em especial Bélgica e França, antes de completá-lo na África (Mali e Senegal). Fascinado pela dança africana e pelo trabalho de sua mãe, Germaine Acogny, trabalhou como dançarino com Irène Tassembédo, uma antiga estudante do Mudra Afrique, e em outras companhias francesas de dança contemporânea. Em 1995, lhe ofereceram a chance de se tornar um coreógrafo na Inglaterra, onde se estabeleceu por seis anos na direção de uma das maiores companhias de Dança Negra no país, a Kokuma Dance Theatre. Em 2002, retorna à França e, desde então, tem colaborado com diversas escolas de dança, além de ministrar *master classes* por todo o país em que reside e no exterior. Em 2005, Patrick começa a ensinar na École des Sables, de Germaine Acogny e Helmut Vogt em Toubab Dialaw/Senegal. Torna-se diretor-artístico-assistente em 2007 e co-diretor artístico em 2012. Ao lado de Germaine, coreografou para as duas companhias Jant-Bi, a masculina e a feminina. Hoje, dá aulas dança, apresenta seminários e treina dançarinos e coreógrafos que atendem a escola.

base nos estudos propostos pela professora Luciana Paludo, na disciplina de Estudos em Composição Coreográfica II, durante a Licenciatura em Dança da UFRGS, no ano de 2018. Nessa tabela, componho o estudo dos gestos, a partir de três dimensões:

1. **Dimensão Espacial** - Subdividida em três camadas: objetos, corpo no espaço e desenho coreográfico.
2. **Dimensão artesanal do gesto** - Camadas desdobradas: tónus, velocidade e rosto.
3. **Elementos da Cena** - Compreende figurino, cenário, luz e trilha.

Pensando na pesquisa como um processo artesanal, apresento os quadros, com suas distintas dimensões, em suas formas manuscritas, como parte do processo de manufatura que constituiu o meu trabalho como pesquisadora.

A terceira categoria é a análise dos dados em formato de texto – uma segunda camada de escrita –, na qual trago as contribuições dos autores que ancoram meu pensamento e suscitam as ideias engendradas nas percepções dos gestos do artista na obra “Co Ês”.

A quarta camada é tecida a partir da metodologia criada por Cristina Fernandes Rosa (2021). A pesquisadora esteve apresentando seu trabalho na disciplina Práticas em Dança, Performance e Improvisação, proposta pela professora Susane Weber, no PPGAC/UFRGS, no ano de 2021. Essa categoria aparece entrelaçada a todas as imersões nas cenas. Isto quer dizer que ela não está separada, ela aparece permeando a terceira camada, dando subsídios para pensar os gestos e os movimentos produzidos e observados.

Encontrei, ainda, um outro meio para analisar a movimentação de Rui Moreira em “Co Ês”. A estética da ginga, conceito proposto por ROSA (2021), entendido aqui como um sistema de organização corporal afrocêntrico que possui como principais elementos: o corpo de mola (corpo polirítmico e policêntrico); os caminhos de serpente (dissonância cinestésica); e a improvisação participatória (escolha de movimentos, gestos e intenções). Além desses três pilares, a autora propõe a observação dos elementos citados acima, com utilização de variáveis básicas de tempo, espaço, fluidez e peso, conceitos esses galgados por Laban em seus trabalhos de Análise do Movimento.

Neste ponto, compartilho as palavras da autora Sayonara Pereira, de forma a indicar que esta análise será apenas parcial, pois é constituída pelo ponto de vista em que me situo, sendo, por outro lado, uma contribuição desta pesquisa para a apreciação da obra:

Reconheço que a arte é intraduzível, que todo discurso será apenas parcial, nenhum traduzirá a grande verdade da obra mais que a própria obra. Ainda assim entendo que todos os discursos poderão contribuir de alguma forma, para o entendimento da obra. (PEREIRA, 2010, p. 23)

Dessa maneira, vamos partir para a cena um do espetáculo “Co Ês”, certos de que o que veremos a seguir são alguns pontos de vista permeados pela interação que estabeleci com a obra a partir de minhas vivências como artista, professora e pesquisadora.

6.1 Fotoetnografia da cena um

Figura 3 – Imagens da cena um do espetáculo “Co Ês”







Fonte: Reprodução/ (2022)

6.2 Estudos da cena um

No quadro abaixo, vemos as minhas percepções transformadas em dados coletados, os quais foram organizados em três dimensões: dimensão espacial, dimensão artesanal do gesto e dimensão dos elementos da cena. Na apreciação atenta de cada cena, fiz muitas pausas para as escritas. Também redimensionei percepções ao assistir novamente a cada instante. Assim, busquei capturar minhas impressões e transportá-las para as palavras, que são permeadas pelos pontos de vista de uma pesquisadora, bailarina e professora.

Figura 4 – Análise da cena um do espetáculo “Co És”

Dimensão Espacial			Dimensão artesanal do gesto			Elementos da Cena			
Objetos	Corpo no espaço	Desenho coreográfico	Tônus	Velocidade	Posto	Figurino	Comédia	Luz	Trilha
Mela de rocas mhos e chapéu	O corpo desloca em frente ao monumento, no deu o corpo da alameda. Mes posturas que compõe a coligação as pés tolem na chão. Transcutes permeiam a cena, omissões do que ocorre na mesma. O intérprete cominha por diferentes es- paços da praça da alameda. Coligação da rua da praça de pés descolados enfase no rosto movimentos de ventral/360º	O intérprete transita em frente ao monumento, tinha o mesmo como centro. O entorno da mela cria desm- nos circuitos do corpo no espaço. O balanço cria percussão em cen- rios diferent- e alonga nos redulos que alonga como para elas. A câmera mela de ângulo core- lentemente durante a cena. Sinaliza sobre a mela + movimentos incluem o	Leve, movimen- tes ondule- torios de bica- na e tronco. Pulsões marcados no ritmo da música com os pés ondu- lantes no chão, peso parte. (Lento ante são os gestos le- de briga e franco com peso forte nos membros infe- riores que se mantem flexionados. Os membros superiores tb alternam o peso parte com leve.	A velocidade é alternada, contém alto movimentos rápidos e lentos. Ao final da cena a velocidade que vinha aumentando se torna mais rápida Tenho como marca o giro com a mela e sua suspensão, Até chegar no momento de pausa.	TEMPO: 12'30	Serenidade tranquila ale. Sorrisos e expressões de interação aparecem. expressão ra. se br- nando mais tenho co- longa co- ceda. Na pausa olhos fech- das, sem expressão ouve volvem os sorrisos A final de cena a expressão incaixa trans-	Forma lida do, Chapéu calça, bota se preto. pés descol- dos. Comiseta branca. 3. O olhar do espet- ador se fo- ta-se para a praça com seus banca, árvores e calçamento. pré-luzes e pontos de iluminação t. Não se o música com roupa de longado. B. Comédia da rua: formosa e pré-luzes carnavales- ca. Enfoque na rua.	Pre-luzes alternada per mela de de gaita do menu- sines chocantes vozes um pedaços de pérolas som da colado ranger de porta barulho de água som das rodinhas	

Fonte: Gabriela Schons Ludwig (2022)

6. 3 Imersões na cena um

A locação para essas cenas é a cidade de Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul, Brasil. Esta obra é constituída por danças negras pautadas na cosmovisão africana difundida pela família Acogny. Rui Moreira teve a oportunidade de participar da imersão no processo proposto pela École des Sables (em tradução livre, “escola de areias”), situada na África, em Dacar, na costa do Senegal, no vilarejo de Toubab Dialaw, de modo que, com sua corporeidade afro-brasileira, afro-americana e ameríndia, entrou em relação com os gestos produzidos na referida escola.

Em explanação do professor Fernando Ferraz na ocasião da disciplina Práticas em Dança, Performance e Improvisação, ministrada pela Professora Doutora Susane Weber no PPGAC (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) da UFRGS em 2021, o pesquisador definiu o ato de nomear as danças negras como político e propôs uma abordagem afirmativa que desconstrói os padrões eurocêtricos. Isto quer dizer que, quando nomeamos as danças negras, explicamos sentidos conferidos às nossas expectativas. E, ao fazer isso, nos posicionamos politicamente em um lugar em que existem disputas de poder no que tange o campo da dança. Porém, segundo o professor

Ferraz, nesta perspectiva, a nossa proposta é uma abordagem afirmativa, que move o olhar eurocêntrico e corrobora para sublinhar as pluralidades ao reconhecer que as experiências negras são catalizadoras das experiências em danças brasileiras.

Isso posto, iremos utilizar aqui o termo *danças negras* relacionando-o com as práticas em dança que envolvem os gestos políticos, éticos, poéticos e diaspóricos dessa comunidade. Vamos considerar este termo como transitório, passível de revisões e reflexões. Compartilho com Ferraz a postura política afirmativa que envolve diferentes práticas de dança com caráter inclusivo e reforço a iniciativa histórico-social de trazer registros e estudos dos protagonistas das danças negras como forma crítica de investigação da construção dos fazeres em dança sob uma perspectiva afrocêntrica.

Na minha condição de mulher branca, artista, pesquisadora e trabalhadora da dança, percebo que esta pesquisa está me aproximando de saberes que até então não eram evidentes para mim. Diria que é como um processo de alfabetização no que se tem falado de afrobetização. Ao reconhecer essa minha condição, quero ressaltar que reconheço o trabalho desta pesquisa também como um processo de formação docente, artística e cidadã, no sentido de poder levar essas evidências para os espaços nos quais atuo. Provoco essa visão em relação aos aspectos que a obra de Rui faz emergir de modo a frisar a importância de que se possa buscar sempre mais referências a esse respeito.

Retomando a análise da cena, temos como objetos uma mala de rodinhas e um chapéu. No início do espetáculo, o intérprete faz uma narrativa, a qual foi introduzida após o começo da trilha composta por instrumentos de percussão suaves. Os instrumentos seguem ao fundo durante a contação deste início de história. A seguir, as palavras de Rui, as quais, na análise desta obra, estarão escritas em itálico, sem recuo de parágrafo:

(RUI) – Esta é a história de um viajante, um andarilho, um andançarino. Ele sai de um lugar qualquer e vai em direção ao desconhecido. Seu maior desafio é: como estar frente ao desconhecido sem perder a si próprio.

Há, ao término da música, um trecho da narrativa que o intérprete apresenta em uma das cenas, denunciando a porcentagem de jovens negros mortos no Brasil:

(RUI) – E cinquenta por cento desses homicídios é de jovens negros. Você sabia disso?

Nesse texto introdutório, há uma sequência de cenas que aparecerão durante a composição, como se o espectador fosse levado por um sobrevoo pelo que virá a seguir em termos de cenas, gestos, figurinos, cenários, movimentações e diferentes corpos produzidos pelo intérprete criador. A contação abre o espetáculo, sendo essa uma característica deste artista que traz a voz como gesto, narrando sua ancestralidade e atualizando-a no momento efêmero de sua obra.

De acordo com Leda Maria Martins (1997), a oralitura da memória é constituída de narrativas e narradores, sendo que, na cosmovisão africana, essa configura uma ponte entre a individualidade e a coletividade. Em sua obra, *Afrografias da Memória*, ao definir fundamentos dos rituais de linguagens presentes nas oralituras dos congadeiros, vislumbro características do trabalho de Rui Moreira, pois esse artista torna a voz um gesto ancestral atualizado no seu corpo para sua composição coreográfica. Segundo Martins, temos:

A vinculação do narrador a um universo narratório que o antecede, mas que, simultaneamente, o constitui e nele o inclui. A voz da narração, articulada no momento evanescente da enunciação, presentifica o narrado e os narradores antepassados, mas também singulariza o *performer* atual. Nesse ritual de apropriação e execução, a questão da autoria não se coloca e só pode ser abordada de forma secundária. Singular é a performance da fala, pois a fala é coletiva, legada pelos ancestrais. Da convergência da voz coletivizada, a da tradição, com a dicção particular do narrador, emerge o narrado. Narrar e cantar são, assim, jogos de improvisação (como no jazz tradicional) sobre os motes e os temas na série curvilínea e espiralar da tradição. (MARTINS, 1997, p. 63)

O figurino de Rui é composto por um terno listrado de preto e branco, por baixo do qual vai uma camiseta branca, e uma calça preta. Os pés estão descalços. A luz do sol remete aos raios da manhã. Na trilha sonora, há a percussão alternada com sobreposições de melodias de gaita, sinos, chocalhos, vozes e sons da cidade. O cenário é a Praça da Alfândega², em frente a um monumento, a estátua de General Osório, patrono da cavalaria do exército brasileiro.

Os gestos do andança-rino em frente ao monumento histórico nos trazem uma forte referência à ancestralidade, com movimentos fortes no chão, que trazem as marcas da história do Brasil; mas, ao mesmo tempo, são gestos que esboçam a arte como um modo de viver com leveza e alegria. O chão é a calçada formada por pequenas pedras características da Praça da Alfândega. O bailarino desliza em frente ao monumento, o chão é duro, os pés batem nas pequenas pedras.

Transeuntes permeiam a cena, omissos do que ocorre nela. O intérprete transita em frente ao monumento que está no centro e ao fundo. No entorno da mala cria desenhos circulares do corpo no espaço. A velocidade é alternada, contendo movimentos rápidos e lentos concomitantes. Aceleração e desaceleração de gestos. O rosto esboça serenidade e tranquilidade. Sorrisos e expressões de interação. O tônus é leve, com movimentos ondulatórios de braços, quadril e tronco, em espiral. Batidas marcam o ritmo da sonoridade com os pés ancorados no chão, com um peso forte. Ao mesmo tempo, há gestos leves por parte dos membros superiores e do tronco e um peso forte manifesto nos membros inferiores, que se mantêm flexionados. O bailarino caminha por espaços da Praça da Alfândega⁷, criando paradas em diferentes cenários: calçada de pedras, bancos, árvores, prédios, postes de iluminação. A câmera muda de ângulo constantemente, direcionando o olhar do espectador. A expressão do rosto vai se tornando mais tensa ao longo da cena.

Movimentações indicando um boneco de ventríloquo, membros superiores ganhando tensão. Há uma tensão controlada, forte, mas com economia de esforço. A velocidade é acelerada, tendo como marco o giro com a mala e sua suspensão. Chega um momento de pausa. Na pausa, expressão suave com sorrisos. Movimentos ondulatórios com a coluna. Expressão que indica transe. Sentado sobre a mala.

Iniciamos pela escolha dos pés descalços do artista. No contato direto com chão, o peso é forte, com tornozelos, joelhos e quadril em flexão. Em detrimento do peso forte dos membros inferiores, o tronco e os membros superiores apresentam fluidez, criando dissonância cinestésica ou caminhos de serpente. Além disso, vemos que peso leve nos membros superiores e tronco com peso forte dos membros inferiores criam um corpo de mola, pois, na mesma corporeidade, vemos ritmos diferentes, a saber, os estacatos dos pés e o peso leve, com fluidez, nas ondulações da coluna vertebral, ombros, braços, quadril e cabeça. Assim, temos um corpo que não apresenta somente um centro de equilíbrio.

Na trilha sonora, também é possível identificar a intenção polirrítmica e policêntrica, visto que a percussão e as melodias não seguem uma velocidade sincopada,

⁷ A histórica Praça da Alfândega, originada no final do século XVIII, surgiu com o núcleo inicial da cidade, sempre ligada ao lago e às atividades trazidas por ele. Localizada junto ao prédio da primeira alfândega da cidade de Porto Alegre (Rio Grande do Sul, Brasil), na Rua da Praia, esquina com a Rua General Câmara, inicialmente era conhecida como Praça da Quitanda, pois ali se aglomeravam comerciantes e quitandeiros.

e sim ondulatória, variando em velocidade, oscilando os tempos. Vemos o fator tempo, muitas vezes, esboçado nas acelerações e desacelerações dos gestos do artista. As tensilidades do rosto alternam durante as movimentações. Observamos a improvisação participatória, uma vez que há interação do artista com os elementos que o cercam, influenciando nas suas sensações e mudando suas expressões. O fator espaço é percebido nas mudanças de cenário durante a cena e, nessa condição, há improvisação participatória, mesmo que os transeuntes pareçam omissos ao interagirem na cena.

Vemos na obra “Co Ês”, de Rui Moreira, seu jeito próprio de gingar. Apesar de haver todos os aspectos citados como pertencentes à ginga, cada bailarino, intérprete ou criador desenvolve os seus modos de gingar. Assim sendo, Rosa (2021) afirma que a ginga vai contra os padrões definidos pelas danças eurocêntricas. Além de não ter uma forma ou unidade padronizada nos seus gestos, são marcadas as trajetórias não-lineares. Trata-se do contrário, por exemplo, do ballet, em que o tronco tem uma unidade e o corpo tem uma organização linear, com posições fixas e padronizadas. Na ginga, as movimentações seguem caminhos espirais, personalizados em cada corpo e, por isso, cada indivíduo desenvolve seu jeito singular de gingar.

Entretanto, ainda de acordo com Rosa (2021), podemos observar na ginga características que estimulam o equilíbrio dinâmico e reversível do corpo. A contribuição da autora em questão a respeito da Ginga, ocorre, a priori, considerando o contexto da capoeira angolana. O conceito é válido, também, nesta análise de gestos, pois há um entendimento da capoeira como uma dança. Por isso, o conceito de ginga é uma contribuição para que sejam analisadas as danças afrocentradas, trazendo novas perspectivas e tornando a cosmovisão africana um potente arcabouço de técnicas corporais eficientes, passadas de geração em geração por meio da oralidade, dos gestos e das movimentações. A dança, a capoeira e a ginga são fios condutores de culturas e entrelaçamentos para além de normas eurocentradas.

6.4 Fotoetnografia da cena dois

Figura 5 – Imagens da cena dois do espetáculo “Co Ês”





Fonte: Reprodução/ (2022)

6. 5 Estudos da cena dois

Com o olhar já mais treinado e aguçado para preencher a coleta de dados, fui capaz de transitar de forma mais orgânica pelo quadro que inclui as dimensões espaciais e artesanais do gesto, bem como a pontuação dos elementos da cena. Abaixo, vemos o quadro em questão.

Figura 6 – Análise da cena dois do espetáculo “Co Ês”

Análise da Composição Co Ês de Rui Moreira 2021 CENA 2									
Dimensão Espacial			Dimensão Artesanal do Gesto			Elementos da Cena			
Objetos	Corpo no espaço	Desenho coreográfico	Tônus	Velocidade	Posto	Figurino	Cenário	Luz	Trilha
<p>A mala e o chapéu seguem os mesmos eixos. A mala é aberta, dentro dela encontra-se o figurino que será utilizado para a túnica antes de vesti-la.</p> <p>Área das mergulhas do guarda-chuva.</p>	<p>O intérprete sente na mala e observa a passagem sobre o seu corpo. Levanta-se e começa a realizar flexões dos membros inferiores a nível das pernas e coluna. O balanço do corpo para o nível baixo, onde abre a mala e encontra seu próximo figurino. Os movimentos são mais lentos, com mais ênfase nos membros superiores, assim como as oscilações do corpo vertical e flexões do tornozelo, quadril e joelhos.</p> <p>O intérprete volta o nível baixo. Passos ritmados em</p>	<p>Andando em círculo. O olhar está centralizado no vídeo do colar a túnica inicia-se giros. O olhar do espectador é fixado pelas mudanças de ângulo da câmera. A mesma aproxima-se e afasta-se do corpo do intérprete. Cominhada ritmada em círculo. Girando com olhar para a árvore.</p>	<p>Relaxado. O tônus muda, ganhando uma alternância de movimentos de peso leve e forte. O peso fica forte e leve da cintura para baixo e leve nos membros superiores.</p>	<p>O intérprete começa lentamente cominhando sob a árvore a velocidade é acelerada. Após a troca de figurino a velocidade é acelerada. A velocidade é acelerada.</p> <p>TEMPO: 3'24"</p>	<p>Posto com musculatura neutra. O resto torna-se mais expressivo. Olhos desce para revelar a parte dos membros. Rosto sério e relaxado.</p>	<p>No início do figurino é o mesmo da cena. Há uma mudança de figurino que ocorre em cena. Túnica amarela e roxa.</p>	<p>O intérprete está em uma rede de murgulhas do guarda-chuva.</p>	<p>Luz do chão. Passos de sol. Há uma iluminação de pontos e tons de luz e som.</p>	<p>Som da água e dos pedrinhas da mala. Inicia e sonoridade de passos e tons de passos de som de animais.</p>

Fonte: Gabriela Schons Ludwig (2022)

6. 6 Imersões na cena dois

Passamos para a escrita da cena dois, por meio da qual iremos explicar, em primeiro lugar, os elementos que integram a dimensão espacial da composição. Para isso, são mencionados os objetos, o corpo no espaço e o desenho coreográfico.

O intérprete segue utilizando o chapéu e a mala da cena um. A mala é aberta e, dentro dela, encontra-se o figurino que será vestido. Há interação com o traje, uma túnica amarela com detalhes em roxo, antes de vesti-lo. Consideremos o chão, feito de areia, como um objeto que entra em contato direto com o bailarino. Vemos, no figurino, uma pista para pensar a ancestralidade como uma expressão da arte negra, que, combinada com a trilha e os gestos do nosso andançarino, remontam assimetrias que pulsam em movimento.

Converso, aqui, com o enfoque trazido por Leda Maria Martins (1997). A autora nos assegura que as origens, fundamentalmente, estão engendradas no sujeito em movimento:

Essa energia cósmica esculpe um saber que se expressa na fala, na dança, no vestuário, em objetos, como os bastões, as caixas, os tambores, os adereços, cumprindo uma função ritual que não elide as linguagens das cores,

dos sons e dos gestos mas sim, sinestesticamente, as conjuga na elaboração de uma fala plural que reveste o tempo presente com os adereços simbólicos ancestrais, carregando dentro de si uma tradição de ancestralidade, que a cria e a diviniza. (MARTINS, 1997, p. 37)

Pensando nessa cinesfera criada por dança, gestos, objetos e trilha sonora, passamos à descrição do corpo no espaço. O intérprete se senta na mala e observa a paisagem que circunda seu corpo. Levanta-se e começa a realizar flexões com os membros inferiores, as quais são acompanhadas de ondulações com a coluna. O bailarino lança-se ao nível baixo, onde abre a mala e encontra seu figurino. Os gestos passam a ter incursões marcantes dos membros superiores, bem como as ondulações da coluna vertebral e as flexões de quadril, joelho e tornozelo. Passos ritmados pisam no nível médio. Gestos em direção à árvore. Retorno para o nível baixo. Entrega do corpo para o chão. A voz é colocada como gesto:

Nesse texto em movimento o narrar, cantado e dançado é sempre um ato de constituição e construção simbólicas de uma identidade coletiva, na medida em que reagrupa os sujeitos e os investe de um *ethos* agenciador. O texto fábula atualiza, assim, em todas as suas versões, o fundamento maior do rito ali encenado, a figuração do negro como agente do enredo que o tem por objeto, numa grafologia articulada pela performance da transmissão oral e pelo arranjo semiótico das veias de conhecimento e de saber ali tecidos. (MARTINS, 1997, p. 45)

Aqui, Leda Maria Martins faz uma referência à contação das lendas brasileiras a respeito da celebração de Nossa Senhora do Rosário⁸, considerada no Reinado⁹ como a maior Orixá. Vemos, nos gestos de Rui Moreira, essa construção simbólica de identidade coletiva. Chego, desta forma, no conceito de gesto ancestral coletivo, ancorada nas palavras de Leda Maria Martins e na concretude dos movimentos que compõem a obra do artista de “Co Ês”.

⁸ Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora do Santo Rosário ou Nossa Senhora do Santíssimo Rosário é o título mariano apresentado quando deu-se a aparição da Santíssima Virgem Maria a São Domingos de Gusmão, em 1214, na igreja do mosteiro de Prouille. Nesse episódio, a mãe de Jesus entregou o Rosário ao fiel frade dominicano. Esse é também o título pelo qual a Virgem Maria se apresentou aos três pastorinhos nas suas aparições em Fátima.

⁹ Os festejos da Congada apresentam múltiplos sentidos, abrangendo, dentre eles, a presença de saberes e procedimentos característicos do catolicismo e da espiritualidade e ancestralidade africana Banto. Esta hibridação de referências decorrentes dos processos interculturais entre povos africanos e portugueses no contexto colonial brasileiro da escravidão concorreu para a constituição de reinados de negros que, dentre outras atribuições, promoviam as cerimônias de coroação de reis e rainhas e a devoção a santos católicos. A coroação desses reinados, assim como os festejos e cortejos correlatos, realizados geralmente em locais públicos, eram promovidos por instituições religiosas leigas configuradas como irmandades negras, havendo registros que confirmam a existência no Brasil desde o século XVII. (CARVALHO, 2019, p. 2)

Em termos de desenho coreográfico, o intérprete inicia andando em círculo, centralizado na tela. Ao vestir a túnica, envolve-se em giros. O olhar do espectador é levado pelas mudanças de ângulo da câmera. A objetiva aproxima-se e afasta-se do corpo do bailarino. Caminhada ritmada em círculo. Gira-se com o olhar direcionado à árvore.

Em segundo lugar, temos a descrição e a interpretação da dimensão artesanal do gesto, que incorre em tónus, velocidade e rosto. O tónus do intérprete é relaxado e seu corpo alterna movimentos de peso forte e peso leve. O peso forte localiza-se da cintura para baixo; já o peso leve está nos membros superiores. Utilizo tanto em relação ao peso (forte e leve), quanto em relação aos níveis (baixo, médio e alto), os aportes trazidos pela autora Ciane Fernandes, em sua obra *O Corpo em Movimento: o sistema laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. Em relação ao peso, a seguinte definição é elucidada desta forma pela referida autora:

O fator peso refere-se a mudanças na força usada pelo corpo ao mover-se, mobilizando seu peso para empurrar, puxar ou carregar objetos, tocar em outro corpo, etc. Por exemplo, para abrir uma janela emperrada, são necessários movimentos fortes. É o caso também dos golpes nas artes marciais, que também acompanham o foco direto. Já para brindar com taças de cristal o peso leve é necessário. O peso leve, também é usado, por exemplo, para romper a casca de um ovo cru contra a borda da panela. O peso forte, neste caso poderia espatifar o ovo completamente. Também um gesto de carinho, como um beijo ou um abraço, pode ser leve ou forte, dependendo da intensidade de peso engajado na ação. (FERNANDES, 2006, p. 131)

Sobre a velocidade, pode-se notar que o intérprete chega lentamente, caminhando embaixo da árvore. A velocidade é acelerada após a troca de figurino e, aos poucos, desacelera novamente. O rosto inicia com neutralidade e ganha tensilidades e expressividades, como os olhos abertos, tal como em um transe, marcando presença na cena. Há mudanças de nuances expressivas: rosto sério, sorriso e rosto relaxado são algumas identificações dessas trocas na expressividade da face.

Em terceiro lugar, temos a dimensão dos elementos da cena: figurino, cenário, luz e trilha. No início da cena dois, o figurino é o mesmo da cena um. Há mudança do figurino, mudança essa que ocorre em cena, quando o bailarino veste uma túnica amarelo e roxa. Como cenário, o intérprete aparece à sombra de uma árvore às margens do rio Guaíba¹⁰. Temos a luz do dia. Raios de sol penetram a copa da árvore e iluminam o artista. Há uma mistura de luz e sombra. Como trilha, ouvimos, antes de tudo, o barulho da água

¹⁰ O Lago Guaíba, também chamado de Rio Guaíba, é um corpo hídrico no estado do Rio Grande do Sul, entre o Delta do Jacuí e a Lagoa dos Patos.

e das rodinhas da mala. Percebemos sonoridades de vozes e tambores, sons de pássaros e sons de animais.

Sendo assim, começo a vislumbrar no gesto de Rui Moreira algo além da forte marca da voz em suas obras, do figurino e dos objetos cênicos como simples componentes, identificando, ao mesmo tempo, elementos volumosos e sutis. Esses itens estão aliados à sua ginga, aqui pensada do modo proposto por Rosa (2021), incluindo a corporeidade do corpo de mola, bem como os fatores de movimento propostos por Laban. Dessa forma, percebo que o gesto do artista é coletivo e ancestral. Não está apenas em sua voz a marca da ancestralidade, ao utilizar o narrar em suas obras, mas também na escolha das trilhas, dos trajes e dos objetos cênicos que se incorporam à composição “Co Ês”. O conceito de gesto coletivo ancestral, do que posso compreender na minha visão, está ancorado no arcabouço propiciado pelas ideias de Martins (1997).

A autora, em suas análises acerca da arte ancestral dos negros no Brasil, afirma que esse grupo, ao ser o proponente das Congadas, hibridizou a cultura oriunda do catolicismo com a cultura afrobrasileira, criando afrografias fundamentais para a hipótese aqui apresentada, dando base para o conceito de gesto coletivo ancestral.

6.7 Fotoetnografia da cena três

Figura 7 – Imagens da cena três do espetáculo “Co Ês”









Fonte: Reprodução/ (2022)

6.8 Estudos da cena três

Figura 8 – Análise da cena três do espetáculo “Co Ês”

Análise da Composição Co Ês de Rui Moreira 2021 (CENA 3)									
Objetos	Dimensão Espacial		Dimensão Artesanal do Gesto			Elementos da Cena			
	Corpo no espaço	Desenho Coreográfico	Tônus	Velocidade	Posto	Figurino	Cenário	Luz	Trilha
Um boneco com o figurino igual ao do intérprete na cena. O boneco encontra-se numa pequena base. Sua altura é em torno da altura do quadril do bailarino.	<p>O intérprete veste seu figurino de Cena 1. Com o olhar direcionado para o boneco. Movimento no (plano) nível baixo na altura do boneco. Gestos em nível médio em torno do boneco. Gestos de boneco no corpo do artista. O bailarino tem o ombro do boneco. Pausa, como que após a aproximação um comprimento, sacudida, abertura de mãos. Gesto. Observação na pausa. Gesto/voz/narrativa contação. Gestos dão mais movimento a palavra oral. Bailarino ajoanê Pausa.</p>	<p>Círculos em torno do boneco. Olhar do espectador vai ao chão e cima. Câmera próxima ao (cão) A câmera focalizar muito próxima do rosto no momento da contação.</p>	<p>Os tons forte no abdômen com movimentos de membros superiores e inferiores e cabeça. Tonus forte ao repêlular movimentos de boneco. Tonus forte no momento de fala do intérprete. Principalmente dos membros superiores. Pausa</p>	<p>Alternância de movimentos que aceleram e desaceleram. Velocidade ou mentada nos movimentos de boneco. Velocidade desaccelera. Velocidade aumenta na fala oralidade do artista. Velocidade muito intensa</p>	<p>Posto totalmente mais tenso do que na cena anterior. Posto com expressividade de de fala, mais tenso, como num diálogo.</p>	<p>Físico em relação da cena anterior. Troca de figurino: o artista tira a túnica e está de camiseta branca, calça preta. Coloca o chapéu e o lenço ligado da Cena 1.</p>	<p>Palco aberto da praça da matriz</p>	<p>Luz do ora. Sob sombra de árvores. Céu azul-escuro.</p>	<p>Instrumentos de percussão sons de assobios Instrumentos de sapato. Berimbau Instrumentos de corda. Inicia outra trilha e a voz do artista é avante.</p>
				<p>TEMPO 9' 47"</p>					

Fonte: Gabriela Schons Ludwig (2022)

6.9 Imersões na cena três

Seguimos para a descrição da cena três, estabelecendo possíveis interpretações, consequentes de análises das dimensões espaciais e artesanais, bem como dos elementos que compõem a cena.

Iniciamos por apreciar questões relativas à dimensão espacial, no que tange três aspectos principais: objetos, corpo no espaço e desenho coreográfico. Neste recorte da composição, vemos um boneco com figurino que replica o traje do intérprete. Na primeira cena, o boneco está apoiado em uma pequena base plana. Sua altura é próxima à do quadril do bailarino.

O intérprete veste o mesmo figurino da cena um: calça preta, camiseta branca e terno listrado. Com o olhar direcionado para o boneco, os movimentos ocorrem no nível baixo, na altura do boneco. Há alternância para o nível médio, ainda em torno do boneco. O bailarino aciona seu corpo com movimentações em estacato, que remetem a gestos de boneco. Em momento de pausa, o bailarino toca o ombro do boneco. A aproximação entre o intérprete e o boneco sugere reverência, cumprimento ou saudação por meio de um aperto de mãos. A voz do artista é colocada em cena.

Em termos de desenho coreográfico, toda a dinâmica descrita acima ocorre em circulações que tomam o boneco como centro. O olhar do espectador é levado do chão para o nível alto. Percebe-se que a câmera está próxima ao chão. No momento em que o artista inicia uma contação, o olhar do espectador fica muito próximo ao rosto do narrador. Vemos nesta cena uma constante interação com o objeto central, a saber, o boneco. Segundo Petit:

A performance envolve fatores como: a voz, o canto, a expressão facial, a expressividade, a gestualidade, o uso dramático da pausa e do ritmo, a receptividade imediata e as reações do público. (PETIT, 2015, p. 115)

De forma potente, Rui Moreira, compõem sua obra dentro de uma cosmovisão africana, relacionada com o cenário da cultura afrobrasileira. O artista fornece ao espectador, em cada detalhe da coreografia e produção, todos os fatores citados – voz, canto, expressão facial, expressividade, gestualidade, pausa e receptividade –, imbricados e imbuídos dos sentidos que, somados, atualizam memórias e remetem fundamentalmente à ancestralidade afrobrasileira.

Na faceta da dimensão artesanal do gesto, iniciamos a observação do tônus durante a cena: há tônus forte no abdômen, com movimentos leves de membros superiores, inferiores e pescoço. O tônus se acentua no momento da contação, principalmente nos membros superiores. Vemos a circularidade como uma característica recorrente na obra. Nesta cena, por exemplo, tudo ocorre em torno do boneco. Os movimentos, ao serem engendrados no espaço, compondo uma esfera, são apreciados por

diferentes ângulos por parte do espectador. O olhar da câmera dirige o olhar de quem a assiste, sendo um ganho para a estética do espetáculo sua versão em vídeo.

A circularidade é considerada por Petit (2015) como um princípio-síntese do corpo na dança afroancestral. Em sua obra *Pretatogia*, a autora elenca os seguintes requisitos como formadores desta circularidade:

[...] unidade de diversidade, firmeza junto com flexibilidade, integração das partes, do dentro e do fora, da verticalidade com a horizontalidade. Assim, é notório o caráter profundamente holístico dessa cosmovisão habitada no corpo e inteiramente perpassada pelo elo inquebrantável com o sagrado (espiritualidade nos movimentos) e com a ancestralidade (simbolizado pelo chão). Tudo isso se dá de forma atualizada e retroalimentada (saída da raiz para projeção da energia para cima e retorno à raiz, descarregando a energia sugada), num movimento de constante renovação. Em consequência, todos esses conceitos podem ser resumidos pelo princípio de circularidade, pois a circularidade envolve a vivência de um *continuum*, algo que transversaliza as diversas dimensões deste Corpo-Dança Afroancestral. (PETIT, 2015, p. 99)

Vemos o conceito de circularidade imbricado ao fator tempo na categoria velocidade. Na cena três, temos alternância de movimentos, os quais aceleram e desaceleram. A velocidade é aumentada nos movimentos que fazem a releitura do boneco e, logo após, há uma desaceleração. Eleva-se o ritmo no momento da contação, deixando-o intenso. O rosto pode ser observado com mais tensilidade em relação à cena dois. Na ocasião da narração, há a tensão própria de um diálogo.

O figurino, o cenário, a luz e a trilha compõem os elementos da cena. O intérprete tira a túnica amarela e roxa e retorna para o traje da cena um: camiseta branca, calça preta, terno listrado e chapéu preto. O cenário volta a ser a Praça da Alfândega sob a luz do dia. Destaque para as árvores e o céu azul. Fazemos, aqui, uma relação da escolha deste cenário como um movimento de retorno às tradições milenares afroancestrais, em acordo com as palavras de Petit:

Ao executarmos danças de matriz africana, conectamo-nos com os ancestrais, desde os mais remotos tempos de uma civilização milenar, que nos traz as vivências das rodas, debaixo de árvores frondosas, nos terreiros, quintais e praças. (PETIT, 2015, p. 72)

A escolha da praça com suas árvores como cenário faz referência às danças afroancestrais, atualizando o sentimento de coletividade e circularidade dos gestos nas danças afro-brasileiras. A trilha é composta por instrumentos de percussão e sopro, sons

de pássaros, toques de berimbau e elementos de cordas. A voz do intérprete é o ponto alto da cena. Segue o momento de contação, na voz de Rui Moreira:

(RUI) – Ó! Fui rejeitado. E isso me abalou profundamente. Não consigo suportar, foi um golpe direto na minha autoestima. Dei o melhor de mim, e ele nem me olhou. Ah! forçar a barra seria uma agressão para os dois lados. Mas é impossível para mim. Eu me sinto encurralado. Me sinto tenso. Teso. Seria isso, juventude?

Em sua narração, o artista fala da sensação de rejeição para uma pessoa jovem, talvez como crítica às novas gerações com dificuldades em tolerar as mais diversas frustrações pelas quais os seres humanos passam ao longo de suas existências. Com todos os aspectos da cena imbricados, vislumbramos uma questão existencial de forma dançada e ritualizada:

A dança ritualiza o natural e realiza, junto com a musicalidade dos instrumentos e da voz, o encantamento da vida. Dança-se o cotidiano, como também o extraordinário, o belo, aquilo que somos gratos/as: as doações de vida – nascimento, batismo (cerimônia do nome), aniversários diversos, saúde, alimento – as passagens que nos fazem crescer em espiritualidade, experiência e sabedoria – o tornar-se mulher/homem, iniciada/o, integrada/o, mais próxima/o dos segredos existenciais. A dança é também o que nos faz transcender a dor, a angústia, a injustiça, a humilhação, a tentativa de redução e de aniquilamento, lembrando-nos de quem somos, gerando a força espiritual que engrandece, potencializa e sacraliza. (PETIT, 2015, p. 73)

Nesse ponto da obra, com todas as potentes relações entre as distintas dimensões dos gestos e elementos da composição, vemos que a dança, na cosmovisão afriacana, abrange percepções aguçadas. Nessa perspectiva, temos um povo que foi brutalmente desterrado e que encontra na dança uma forma de sacralização de sua cultura, carregada de sentidos profundamente existenciais. A dança é uma maneira de atualizar, ressignificar e reativar essa ancestralidade.

6.10 Fotoetnografia da cena quatro

Figura 9 – Imagens da cena quatro do espetáculo “Co Ês”





6.12 Imersões na cena quatro

Seguimos com a descrição e com possíveis interpretações da cena quatro. Lembrando que estes são olhares sob a perspectiva de uma pesquisadora, por isso, as análises não são fechadas, mas sim relações traçadas que estão abertas para questionamentos.

Em termos de dimensão espacial, temos como objeto o microfone utilizado pelo intérprete e uma máscara preta. A máscara revela o período de tempo em que as cenas são gravadas, ou seja, a pandemia vivida por toda a população mundial desde o ano 2020. O intérprete desloca-se em meio a transeuntes, abordando alguns. Vemos, neste ponto, o corpo no espaço. Percebemos que três transeuntes são abordados. O primeiro põe-se em diálogo com Rui Moreira. O segundo recusa-se a falar. Já o terceiro estabelece novo diálogo. Segue a narrativa criada nestas interações.

(RUI) - *Juventude. Vejam vocês, estamos em meio a um lugar com muitos jovens. Você, que está rindo, você, jovem, e você, você. O senhor é jovem? O senhor é jovem?*

(GILBERTO) – Bem jovem.

(RUI) – *Jovem! Adoro essas pessoas jovens! Vejam vocês. Por favor, qual é seu nome?*

(GILBERTO) – Gilberto.

(RUI) – *Gilberto, Gilberto! Olhem que nome lindo de jovem! O que é ser jovem?*

(GILBERTO) – Ser jovem é jovem.

(RUI) – *Isto é uma resposta de jovem! Jovens sabem das coisas. Que sabedoria jovem. Ser jovem é jovem. Muito obrigado.*

(GILBERTO) – Jovem até morrer.

(RUI) – *Jovem até morrer. Adoro essa energia da juventude. Jovens fazem assim porque jovens têm pressa. Jovens precisam conquistar o mundo. Minha bela jovem, pode me responder uma pergunta? Eu sei, jovens têm que trabalhar, jovens não têm tempo para perguntas. Jovens, jovens, jovens, jovens! Vocês sabem jovens, o que é que está acontecendo com a juventude no Brasil? Vocês sabem o que está acontecendo? Com a juventude no Brasil? Vocês sabem o que está acontecendo com a juventude no Brasil? Por favor, qual é seu nome?*

(CARLOS) – Carlos.

(RUI) – *Carlos! Carlos é jovem! “Carlos, o jovem” é o nome dele. Carlos. Você sabe o que está acontecendo com a juventude no Brasil?*

(CARLOS) – É um passo para a evolução. A evolução do... Tudo que evolui, que evolui antes da hora e do tempo, termina dando uma redução na inteligência intelectual das pessoas, dos jovens. Ficam desempregados, não querem mais nada, tudo é moderninho para eles, tudo é mais fácil.

(RUI) – *Tudo é moderninho para o jovem?*

(CARLOS) – Mas, ao mesmo tempo, eles estão sonhando com o grande progresso. O grande progresso. O grande progresso. O tal grande progresso.

(RUI) – *O grande progresso. O grande progresso. O grande progresso. O grande progresso. O grande progresso. Ah! O grande progresso. O grande progresso. Porque a juventude, no Brasil, está sendo exterminada, exterminada. A juventude, no Brasil, está sendo exterminada, especialmente a juventude negra. Sessenta e três por cento dos homicídios nas grandes cidades é de jovens. E cinquenta destes homicídios é de jovens negros. Você sabia disso? Se você, jovem, está vivo ainda hoje, você é um sobrevivente. Um sobrevivente.*

Na narrativa aqui transcrita, a crítica política e social é evidente: a porcentagem de jovens negros assassinados no Brasil. Momento de denúncia de um grave problema vivido neste país, onde as ações sociais incipientes não são suficientes para que muitos adolescentes cheguem à vida adulta. Petit nos traz, em seu texto, a seguinte reflexão:

Para os negros e negras desterradas brutalmente da África para as Américas e cujos algozes procuram por todos os meios destituir de humanidade a dança foi um elo indispensável à sobrevivência física e espiritual. Assim, para nós, descendentes desses povos, a dança significa mais que filosofia e cosmovisão, significa existir. (PETIT, 2015, p. 74)

Vejo, nesta crítica, a necessidade de reflexão acerca de como a arte da dança afroancestral se constitui em elo fundamental de cura e re-existência. Todos os diálogos ocorrem acompanhados por caminhadas, formando um desenho coreográfico. O olhar da câmera busca o rosto do intérprete e dos transeuntes entrevistados. Vemos, no que se refere à dimensão artesanal do gesto, um tônus tenso. Somente no final da cena revela-se um peso leve, quando o bailarino realiza um giro lento, no fechamento da cena.

Notamos a velocidade em constante aceleração. O bailarino movimenta-se com recorrência. Unicamente ao final da cena há desaceleração. O ritmo alcançado pelo intérprete chega à catarse. É interessante vislumbrar, nesta cena, que a catarse se dá tanto no ritmo proposto pelo intérprete nas caminhadas aceleradas, como na sua narração,

sobretudo ao repetir determinadas palavras, como em pensamento dinâmico, acelerado e impetuoso. A expressividade alcançada pelo intérprete na cena quatro chega, sob minha perspectiva, num êxtase rítmico. O alcance deste estado na cena pode ser considerado, dentro da cosmovisão africana, como um fio condutor entre dança e existência, sendo a dança um complexo rítmico que renova a força vital:

A dança expressa essa sacralidade do ritmo na sua relação com o rito “engendrador ou retroalimentador da força. Por meio desse complexo rítmico chamado dança, o indivíduo incorpora força cósmica, com suas possibilidades de realização, mudança, e catarse. (SODRÉ, 1988, p. 123).

A tensilidade no rosto transborda a expressividade do artista e traz para o espectador a sensação da catarse. O rosto está coberto pela máscara, os olhos emblemáticos chamam a atenção porque são eles que nos remetem à inquietude suscitada nesta cena. Nos elementos – figurino, cenário, luz e trilha –, temos, mais uma vez, como traje, o terno listrado, camiseta branca, calça preta e chapéu preto. Os pés estão descalços. O cenário é a Rua da Praia, dessa vez, desfocada ao fundo. Os intérpretes estão sob a luz do dia.

Cada andarilho – ou melhor, *andança* – carrega o seu universo, apesar das andanças, talvez na tentativa de se encontrar em si mesmo, assim como o intérprete criador. Como trilha, temos a sonoridade urbana, característica do centro da cidade de Porto Alegre. Ouso dizer que a voz do bailarino e dos transeuntes entrevistados são agenciadores potentes e configuram o foco rítmico da cena quatro.

6.13 Fotoetnografia da cena cinco

Figura 11 – Imagens da cena cinco do espetáculo “Co És”





Fonte: Reprodução/ (2022)

6.14 Estudos da cena cinco

Figura 12 – Análise da cena quatro do espetáculo “Co És”

Análise da Composição Co És de Rui Moreira (Cena 5)								
Dimensão Espacial		Dimensão Artesanal do Gesto		Elementos da Cena				
Objetos	Corpo no Espaço	Tônus	Velocidade	Posto	Figura	Câmbio	Luz	Trilha
A camiseta é colocada no chão. Areia: mandeira melhora	O intérprete inicia a cena no meio do campo de areia. Tira a camiseta e a coloca na cabeça. Movimentos de ondulação com a coluna. Marcação de ritmo com os pés no chão. Quadril, joelhos e tornozelos flexionados. Gíros acompanhados de movimentos de braços. Corpo inicia no nível médio e alterna para nível baixo. Alternância constante de níveis: baixo, médio e alto. Gíros. Interação com a areia. Movimento da areia, resorre. Relação entre os movimentos e a narrativa.	Cenas intercaladas ao corpo mais estético e do corpo em movimento. Movimento em torno da camiseta. Girar. Olhar da câmera direcionada para partes isoladas do corpo e para se distanciar a donzela a criar os links movimentações no espaço. Mãos no chão na areia..	Peso forte nos membros inferiores e peso leve nas ondulações da coluna e membros superiores. Coluna alterna movimentos de contração e hiperextensão. Membros superiores e inferiores com peso forte, coluna com peso leve. Membros superiores e coluna com peso leve, membros inferiores com peso forte.	Velocidade acelerada, acompanhando a marcação do estacato da música. Constante aceleração e desaceleração dos movimentos. TEMPO: 7' 44"	Posto coberto pela camiseta. Rosto com expressão de suare. Olhos do contraste em relação aos pesos fortes do restante do corpo. Sorrisos. Olhos fechados. Olhos abertos. Olhos para a areia que se esvai dos olhos. Mãos no rosto.	Lake. Corrente. Camiseta branca. Camiseta branca.	Compo de luz dia. Natural. Luz do dia. Luz natural.	Música com voz (grito) e percussão (bambor). Sinos, percussão. Suave. Inicia nova trilha. Violão.

Fonte: Gabriela Schons Ludwig (2022)

6.15 Imersões na cena cinco

Ao apreciar essa parte da composição, a cena cinco, convido a todos para a observação da dimensão espacial da obra. Pensando na dimensão espacial, no que diz respeito ao corpo no espaço, descortina-se o intérprete iniciando a cena em meio a um campo de areia. O bailarino tira a camiseta branca, colocando-a na cabeça e, logo depois, no chão. Temos a areia como um corpo, no qual as marcas inseridas são as memórias. Então, o intérprete conta:

(RUI) – *As únicas certezas do viajante são o momento da chegada e o momento da partida. Experimentam a esperança dos que partem, sem nunca saber a sorte que vão ter. Vão e voltam tantas vezes, renascem a cada viagem, tudo muda, mas ele recolhe todas as memórias e as espalha por todos os lugares do seu corpo. Memórias boas ou ruins elas jamais se perdem. Andarilho, mesmo sem saber para onde ir, vai. E segue, segue, segue.*

As marcas na areia materializam a ideia de atualização das memórias, pois, ao mesmo tempo em que a areia se esvai, deixa suas marcas no corpo do andançarino e propõe uma fabulação do conceito de circularidade. O viajante, em sua jornada, pode ser uma metáfora da grande viagem da existência de um indivíduo que busca ser legitimado, apesar do ambiente e da cultura que o cercam. Nesse panorama, a dança é uma forma de conexão com o presente e de reconexão com a ancestralidade fundamentalmente presente nas danças afro-brasileiras.

Na cena cinco, são realizados gestos de ondulação com a coluna, ao passo que os pés marcam o ritmo no chão. Acompanham estes movimentos, ainda, giros e braços. Há alternância constante de níveis: alto, médio e baixo. Vemos, aqui, sublinhados os fatores que, segundo Rosa (2021), constituem a ginga. Na obra de Martins (1997), *Afrografias da Memória*, a autora atribui as influências dos movimentos que abarcam a ginga à complexa estrutura de gestos que ritualizam toda a performance permeada de assimetrias nas danças afroancestrais:

A complexa tessitura discursiva dos reinos negros que almejei traduzir em parte, ao longo deste livro, manifesta-se com similar vigor na linguagem musical de seus cantores, o alçamento dos quais o corpo, a voz, a palavra, os gestos e movimentos ritualizam toda performance, regida pela respiração polifônica dos tambores. Essa fala musical, em sua singular diversidade, é um dos significantes-rizoma que balizam as expressões artístico-culturais negras nas Américas, fundados por formas básicas dominantes das quais derivam, por exemplo, a assimetria do “pimping” afro-americano e da ginga brasileira. (MARTINS, 1997, p. 122)

Não obstante, Martins adverte que a cultura afroamericana não é um depósito de referências das quais os artistas se apropriam, mas sim um entrelaçamento de ideias em permanente interação e transformação:

Assim pensada, as tradições orais e escritas, não se constituem como um lugar depósito periodicamente revisitado pelos sujeitos, mas, sim, como sistemas formais de organização, repertório, sim, mas de signos em processos operantes de recomposição diversificada engendradas pelas culturas e seus sujeitos. (MARTINS, 1997, p. 126)

A diversidade na composição de gestos, cenários, narrativas, trilhas e objetos encontrados em “Co Ês”, de Rui Moreira, nos faz entender, de forma didática, esses fatores destacados pela autora. As escolhas para dar a ver a dramaturgia da obra são baseadas no repositório de vida e na ancestralidade do artista, na sua história.

Em termos de desenho coreográfico, temos momentos que intercalam corpo, pausa e movimento. Há circularidade em torno da camiseta no chão. O olhar da câmera nos direciona hora para partes isoladas do corpo do intérprete, hora para um distanciamento que nos permite enxergar as linhas criada pelos gestos no espaço. Há, ainda, um momento marcante, em que as mãos do bailarino estão no chão, símbolo que atualiza a manufatura da memória.

Entrando na esfera da dimensão artesanal do gesto, temos peso forte nos membros inferiores. O peso é leve nas ondulações da coluna vertebral e membros superiores. Há alternância de contração do abdômen e hiperextensão da coluna vertebral. Temos tempos marcados com peso forte nos membros superiores e inferiores, concomitantemente. A velocidade acelerada acompanha a marcação em estacato. Os gestos aparecem em constante aceleração e desaceleração.

O rosto tem nuances em que se encontra encoberto pela camiseta. Quando se expõe, denota expressividade suave em contraste com peso forte do restante do corpo. Transparece sorrisos, hora com os olhos fechados, hora com eles abertos. O intérprete olha fixamente para a areia que se esvai nas mãos. Seriam as memórias que deixa para traz? As mãos são levadas ao rosto. Na ordem dos elementos cênicos, temos como figurino a calça preta e a camiseta branca. O cenário é um campo de futebol com chão de areia, evidenciando um espaço de convivência e reunião de uma comunidade brasileira. Os moradores da comunidade transitam ao fundo, na luz natural do dia. Como trilha, a marca forte dos tambores, acompanhados de vozes, percussão e violão.

6.16 Fotoetnografia da cena seis

Figura 13 – Imagens da cena seis do espetáculo “Co Ês”





6.18 Imersões na cena seis

Chegamos à cena final, nomeada por esta pesquisadora de cena seis. O intérprete tem como objetos: uma mala preta e uma túnica na cor coral. A mala pode ser vista como um *partner*, acompanhando Rui Moreira nos giros que compõem a cena. No início, o corpo está posicionado no nível baixo, com peso leve. Após os giros com a mala, os pés apresentam peso forte, já os membros superiores inserem no espaço gestos de peso leve. Alguns movimentos remetem à fala ou ao diálogo. Temos foco direto, com o olhar da câmera centralizando o corpo do bailarino e, por vezes, deixando o corpo na horizontal. O espectador é levado a perceber, bem de perto, partes do corpo do bailarino. O desenho coreográfico circular aparece mais uma vez, com caminhadas em torno da mala e outras caminhadas puxando a mala.

Vemos, nesta última cena, o corpo-dança afroancestral de Rui Moreira. Trazendo a expressividade da brincadeira, o artista nos relembra do princípio da circularidade por meio de seus gestos, que formam esferas, e também por terminar seu percurso caminhando em frente, puxando sua mala, sendo possível traduzir esta ação, na composição “Co Ês”, como uma continuação da sua viagem de andançarino, sem perder as suas raízes. A musicalidade e a corporeidade afrodiaspóricas seguem influenciando as culturas americanas, e Rui Moreira nos relembra, em sua obra, da potência deste influxo na contemporaneidade. Dessa forma, dialogando, aqui, com PETIT, temos a seguinte contribuição:

Esse Corpo-Dança Afroancestral é mantido até hoje como identidade e memória coletiva essencialmente por aqueles que vêm sofrendo processos de discriminação históricos, que são os indígenas e os afrodescendentes. Da assimilação cultural pelo convívio com outros grupos da sociedade (empréstimo das outras matrizes), bem como pela invasão cultural (religiosidade católica e valores europeus impostos), formou-se um corpo-dança afroancestral mesclado, cuja marca predominante é a resistência cultural negra. (PETIT, 2015, p. 96)

Pensar nas influências eurocêntricas, nos faz lembrar na formação em dança de Rui Moreira, que estudou o ballet clássico, sendo esta técnica uma parte veemente na sua trajetória. Mesclado ao ballet, Rui estudou dança contemporânea, danças populares e danças negras. Isso faz do seu corpo-dança esta mescla de técnicas estudadas e transmutadas no seu gesto atualizado.

Apresentamos a dimensão artesanal do gesto por meio das camadas tônus, velocidade e rosto. Aqui, o tônus é de peso leve. A desaceleração é uma condição do

início da cena, porém, com o tempo, ganha-se aceleração. A expressividade suave é mais uma vez intercalada com sorrisos. Na esfera dos elementos da cena, temos como figurino a calça preta e a túnica coral que é vestida em cena. O cenário é o campo de areia, o mesmo da cena anterior. Na luz do dia, ouvimos uma melodia acompanhada por instrumentos de corda e percussão. No momento do fechamento da obra, ao passarem os créditos, vemos cenas de *making off* e escutamos a voz do intérprete, que canta:

(RUI) – *Oba, oba, oba, Charles! Como é que é, my friend Charles? Como vão as coisas, Charles? Charles, anjo, quarenta e cinco, protetor dos fracos e dos oprimidos. Robin Hood dos loucos. Rei da malandragem. Um homem de verdade, com muita coragem. Só porque um dia Charles marcou bobeira. E foi tirar, sem querer, férias numa colônia penal. Então, malandros, otários, deitaram no sapo, e uma tremenda bagunça o nosso morro virou. O nosso morro que era um céu. Sem o nosso Charles, um inferno virou. Mas Deus é justo e verdadeiro. E, antes de acabar as férias, nosso Charles vai voltar. Vai ser alegria geral, antecipando o carnaval. Vai ter batucada, uma missa em ação de graças, vai ter feijoada, whisky com cerveja e outras milongas mais. Vai ter queima de fogos e saraivadas de balas para o ar. Para quando o nosso Charles voltar. E o povo inteiro feliz assim vai saudar.*

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso trilhado para constituir esta pesquisa, posso dizer que fui conduzida por um caminho rizomático. Este caminho me levou para muitos lugares, nos quais fui fazendo escolhas. Muitas vezes, descobri o novo e, noutras tantas, deixei conceitos para trás, para então, de fato, desconstruir, reconstruir e construir. Houve a desconstrução de hipóteses para que se pudesse pensar em novas e, dessa forma, tomar as estradas da vez que me trouxeram até o momento atual.

Do desejo por pesquisar as obras do artista Rui Moreira, outras vontades emergiram. Em primeiro lugar, precisei chegar a um recorte, o que foi feito quando elegi a obra “Co Ês” como foco desse trabalho. Por conseguinte, foi necessário fazer inúmeras perguntas em termos de conceitos envolvendo a noção gesto e perceber que precisava investigar de modo conciso o meu próprio fazer, produzir e ser na arte da dança.

Com a perspectiva de uma pesquisadora, fui aproximando-me e afastando-me dos três pilares que constituíram este estudo: o meu trabalho como artista/professora/pesquisadora, o estudo do gesto para diferentes autores e o aprofundamento na obra “Co Ês”, de Rui Moreira. Penso que aproximar e afastar dá sentido ao envolvimento afetivo que fundamentalmente interfere nos fazeres da pesquisa. O afastamento é necessário para que o olhar crítico surja. A aproximação é quase natural, visto que a pesquisa é um mergulho profundo em nós mesmos e nos objetos/sujeitos de estudo.

Após a qualificação deste trabalho, precisei de um tempo para assimilar, acomodar e, enfim, adaptar as sugestões de cada membro da banca. Dessa forma, reorganizei a pesquisa e os conceitos considerando as críticas feitas, as quais me foram caras no que se refere ao amadurecimento deste estudo.

A pesquisa passou a ser parte inerente de mim. Acordar com novas ideias e *insights* passou a fazer parte da minha rotina e, hoje, percebo que meus esforços não acabam aqui. Observando as hipóteses iniciais sobre o gesto do artista Rui Moreira, noto o porquê desses elementos me fascinarem: quando Rui está no palco, ele não está sozinho. Seus gestos são coletivos. Carregados da sua ancestralidade, são permeados de potência histórica, política e artística. Não só a voz, utilizada como elemento central nas suas contações, mas também os gestos, o figurino e os objetos participam disso. Todos estes elementos que constituem suas cenas em “Co Ês” estão engendrados na

afroancestralidade do artista. O gesto político é sublinhado na crítica social, feita quando nos são apresentados os dados das mortes dos jovens brasileiros, em sua maioria negros.

Este artista, mais que um bailarino, é também produtor, ativista, investigador, pesquisador e distribuidor de cultura no nosso país e no mundo. Na obra investigada, o andançarino Rui Moreira busca viajar e interagir com culturas sem perder a si mesmo. Percebo o quanto o aprofundamento em si foi fundamental na trajetória do artista. Além das inúmeras viagens que o fizeram rodar o mundo, o autoconhecimento possibilitou potencializar a sua ancestralidade, trazendo-a de forma brilhante para a cena.

Portanto, falo atualmente no conceito de gesto coletivo ancestral. Os gestos de Rui Moreira na cena são coletivos e ancestrais. Por meio de suas vivências, este artista teve a possibilidade de se conhecer e, então, conseguir abrir um canal de comunicação do seu corpo por meio de seus gestos. O gesto é coletivo, porque, quando Rui se move, traz para cena os seus antepassados; eles dançam junto com ele, instaurando um estado de suspensão do espaço-tempo. O gesto é ancestral porque Rui busca, no repositório da cultura negra africana e brasileira, os elementos que o constituem como andançarino, mesclando voz, gestos, figurinos, objetos, expressividades, trilhas, coreografias e luz, de forma sutil e perfeita, pois são partes inerentes ao corpo e à alma deste artista.

Para chegar ao conceito de gesto coletivo ancestral, foi importante vivenciar cada momento da pesquisa, mesmo os momentos de tensão, que envolvem recuos necessários para que se possa, então, seguir a jornada. No ponto em que abandonei o conceito de gesto autêntico, sentia como se estivesse abandonando a própria pesquisa, mas só assim pude avançar. Foi preciso avançar aproximando-me de autores que trazem conceitos mais amplos sobre o gesto, sem promover dicotomias, diferente do que estamos acostumados na cultura ocidental.

Tratou-se de entender o gesto como histórico e não somente como manifestação de um corpo individual, mas de todo um coletivo de pessoas, como uma construção em que são abarcadas vivências, narrativas, marcas, trajetórias. Vislumbrar um fazer em arte que não se separa do cotidiano, da rotina de vida de pessoas que constituem as nossas histórias. Perceber que tudo está interligado: a vida, a arte, as histórias, as narrativas, e que os gestos ancestrais e coletivos são feitos disso tudo. De fato, abandonei a pretensão de achar que um só corpo poderia trazer em si o gesto que, em sua essência, é de todos que juntos o galgaram através dos tempos. Abandonar esta hipótese.

Foi dessa forma que cheguei ao conceito de gesto ancestral coletivo, vendo na dança a sua potência de transmissão e a possibilidade que ela representa quanto a contar,

por meio dos corpos, histórias e memórias que vão se transformando e se atualizando através dos tempos. Os gestos como forma de narrar, de trazer para os mais novos as experiências dos mais velhos, e, então, replicar a história e a memória.

O gesto ancestral coletivo é história, circularidade, dança, oralitura de memórias. Os gestos são de todos os corpos capazes de reproduzi-los ou apreciá-los. Todos aqueles que se afeiçoam por um gesto já são, de certa forma, parte de uma história contada *em* movimento e *para* o movimento. Os gestos são capazes de atualizar as narrações em mais e mais corpos. Sendo assim, vejo o gesto como uma potência política para contar as trajetórias e experiências, bem como deixar viva na carne as histórias e memórias.

Por isso, o gesto trazido por Rui Moreira é brilhante. Porque ressalta para além da individualidade. Ressalta a relação, a contação, a narração de forma honrosa e comprometida com a história. As brasilidades no corpo de Rui são trazidas por suas histórias de vida, por seu retorno e por sua interação com a ancestralidade. A obra "Co Ês" é um expoente em que podemos observar e apreciar os aspectos do gesto coletivo ancestral apresentado com riqueza de detalhes: desde a escolha da trilha, dos cenários, dos figurinos, da dramaturgia até os fatores do movimento e da ginga, elencados e imbricados de forma harmônica em sua composição.

Isto posto, como forma de encaminhamento e continuidade desta pesquisa, seguindo este processo de circularidade pelo qual me afeiçoei, por sugestão da minha orientadora, fiz um petit podcast (ANEXO E) com as imersões na cena um da obra Co ês (Com Eles). Como forma de registro e distribuição deste trabalho, pretendo agregar mais cenas neste podcast, permitindo que a pesquisa siga reverberando como um gesto coletivo e ancestral.

ANEXOS

ANEXO A: Sobre dobrar-se sob a figueira

Disponível em: <<https://youtu.be/YK7MdCyQFDM>>.

ANEXO B: Cura em espiral violeta

Disponível em: <<https://youtu.be/E6T7lz6vtL0>>.

ANEXO C: Rui Moreira em Co ês (Com Eles)

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TBYWsqMauzc&t=115s>>.

ANEXO D: Release de Co ês (Com Eles)

CO ÊS

Sinopse

Nome do espetáculo: *Co Ês (Com Eles)*

UMA CONTAÇÃO DE HISTÓRIA

"A combinação de fatores e de elementos lidos, tais como destino, odus, hasard, sorte, constrói momentos, e esses constroem contextos que delineiam a história. Inelutável, sigo Co Ês (com eles) estrada adentro, estrada afora..."

O espetáculo de dança *Co Ês (com eles)* é uma Contação de história através dos gestos. Contar histórias é uma atividade que ocupa a imaginação humana há milhares de anos. Gente de todos os lugares conta histórias para divertir, ensinar, lembrar ou apenas passar o tempo. As pessoas começaram a contar histórias muito antes de a escrita ter sido inventada.

Em algumas culturas, todos podiam passar as histórias adiante. Em outras culturas, somente os contadores de história especiais tinham essa tarefa tão importante. Os melhores contadores de histórias tinham que ter ótima memória. Eles arranjavam maneiras de contar suas narrativas de um jeito bem interessante. Isso ajudava a reforçar a ideia de que as pessoas deveriam ouvir suas histórias e lembrar-se delas.

Release

Co Ês (com eles), faz parte do projeto investigativo intitulado - Ês quis q'eu isse co ês - iniciado em 2005 e que tem sequência no ano de 2015 com o estímulo do PRÊMIO NACIONAL DE EXPRESSÕES CULTURAIS AFRO-BRASILEIRAS.

É a terceira parte de uma série de ações cênicas sobre a afrodescendência no Brasil realizado pela associação Será Quê? Cultural através da *Rui Moreira Cia de Danças*, sob a orientação artística de Patrick Acogny, coreógrafo e diretor artístico e pedagógico da École des Sables. Neste processo, o bailarino intérprete criador Rui Moreira, explorou um contexto sociocultural africano in loco. À disposição do pensamento da família Acogny sobre Danças Negras Contemporâneas, participou de aulas e oficinas onde partilhou com artistas africanos, informações sobre possibilidades expressivas da dança no Brasil. Imbuído de sua corporeidade afro-brasileira, latino-americana e ameríndia, foi de encontro à outras relações com o gesto na ambiência da Ecole des Sables (Escola de Areias), situada na África, em Dacar, na costa do Senegal, no vilarejo de Toubab Dialaw. Através desta residência criativa, materializou se também a oportunidade para observar procedimentos didáticos e pedagógicos em dança em outra cultura, neste renomado centro internacional de formação profissional em Danças Africanas Tradicionais e Contemporâneas, que recebe pessoas de todo o mundo.

ANEXO E: Petit Podcast: <https://anchor.fm/gabriela-schons/episodes/Petit-podcast-e1g00es>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Tomo Editorial, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, p. 9-14. 2008.
- BALDI, Neila. **Por um balé somático: cartas sobre o aprenderensinar balé clássico por meio das abordagens de Béziere e Laban/Bartenieff e do Construtivismo Pós-Piagetiano**. 2017. 341 f. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/7556>>. Acesso em: 10 fev. 2021.
- CARVALHO, Cleber de Souza; RIOS, Sebastião. Ancestralidade Afro-Brasileira na Festa de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito da Vila João Vaz. **Revista Temporis [Ação]** (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. v. 19, n.2, p. 1-22, e-190207, jul./dez., 2019
- DA COSTA, Erika Villeroy. Dança Negra de Mercedes Baptista e o gesto cênico. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 10, n. 1, p. 38–53, 2020. DOI: 10.20396/pita.v10i1.8659011. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8659011>. Acesso em: 05 fev. 2021.
- DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança, o enigma do movimento**. Editora Appris, 2020.
- DA SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco; MUNIZ, Mariana Lima. Pina Bausch: aproximações com Brecht e o teatro pós-dramático. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 20, p. 109-118, 2013.
- FARO, Antonio Jose. **Pequena história da dança**. São Paulo: Jorge Zahar, 1986.
- FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa**. Salvador: EDUFBA, 2018.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições Possíveis Da Etnografia E A Da Auto-Etnografia Para A Pesquisa Na Prática Artística. Tradução de Helena Mello. **Revista CENA**, Programa de Pós-graduação em Artes Cênica, v. 7, n. 1, p. 77-88, 2009.
- GAGLIARDI, Priscila Ramos. **A trajetória da coreógrafa Anette Lubisco: propostas coreográficas de dança jazz**. 2014. 63 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/109199>>. Acesso em: 30 jan. 2021.
- GAVIOLI, Izabela Lucchese; DANTAS, Mônica Fagundes. Coreografia ‘21’ do Grupo Corpo: processo de criação cênica e identidade artística. **Anais ABRACE**, v. 13, n. 1, 2012.

- GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2020.
- GODARD, Hubert. “Gesto e percepção”. In: MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. “La danse ou XXeme siècle. Tradução: Silvia Sorer. Paris: Bordas, 1995.
- JARDIM, Juliana. **Pensar a Desdramatização a partir de uma aliança (e alguns risos) com Soutiguí Kouyaté: um texto fala em sete fragmentos**. Revista aparte XXI, USP. 2011.
- LIMA, Dani. **Gesto: práticas e discursos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 1997.
- MAUSS, Marcel. “Relações reais e práticas entre a psicologia e a sociologia”. In: _____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EDUSP, 1974. p. 177-206. v. 2.
- NETO, Francisco de Assis Gaspar. O gesto entre dois universos: a noção de gestus no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Giles Deleuze. **Revista Científica/FAP**, [S.l.], jun. 2009. ISSN 1980-5071. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1594>>. Acesso em: 10 set. 2021.
- PALUDO, Luciana. **Corpo, Fenômeno e Manifestação: performance**. 2006. 134 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/7556>>. Acesso em: 11 set. 2021.
- PALUDO, Luciana; ICLE, Gilberto. **Danças, narrativas e desdobramentos no ensino da dança**. Anais ABRACE, v. 13, n. 1, 2012.
- PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da formatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores**. Fortaleza: EdUECE, 2015.
- RESENDE, Fellipe Santos. **Enrola um, dois, três até a cintura...” princípios organizativos de movimentos nas aulas de dança contemporânea de Eva Schul**. 2018. 138 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/180301>>. Acesso em: 30 jan. 2021.
- ROQUET, Christine. 2. **Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo**. O Percevejo Online, v. 3, n. 1, 2011.
- GRUPO CORPO**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Grupo_Corpo>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- GUAÍBA**. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Guaíba_\(corpo_hídrico\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Guaíba_(corpo_hídrico))>. Acesso em: 05 jan. 2022.
- GERMAINE ACOGNY**. Disponível em <<https://acervoafrika.org.br/artistas/germaine-acogny/>> em 18 jan. 2022

COMPANHIA DE DANÇA DEBORAH COLKER. Disponível em:
<<https://www.ciadeborahcolker.com.br/companhia>>. Acesso em: 17 jan. 2022.

NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Nossa_Senhora_do_Ros%C3%A1rio>. Acesso em: 04 jan. 2022.

REVISTA TEMPORIS[AÇÃO]. Disponível em:
<<https://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/archive>>. Acesso em: 04 jan. 2022.

BERTOLT BRECHT. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht>.
Acesso em: 19 jan. 2022.

CO ÊS - RELEASE, SINOPSE, FOTOS E RIDER TÉCNICO. Disponível em:
<<https://ruimoreiraciadedancas.blogspot.com/p/blog-page.html>>. Acesso em: 20 jan. 2022.