

DANÇA DEPOIMENTO COMO ALTERNATIVA PEDAGÓGICA EM UMA AÇÃO EM CAMPO: QUAL A DIFERENÇA EM FAZER ISSO OU UM BIODRAMA?

Fernando Davidovitsch¹

Resumo: Este artigo é parte de um estudo realizado no estágio pós-doutoral na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires (UBA), que abordava o território fronteiriço entre o biodrama e a dança depoimento. O termo biodrama foi criado pela diretora argentina Vivi Tellas, a partir de seu projeto Ciclo Biodrama, que explorava os imbricamentos entre o (auto)biográfico e o teatral. Dança depoimento é um termo criado pelo presente pesquisador que, em sua pesquisa de doutorado, observou que há um tipo de coreografia recorrente no meio da dança contemporânea, onde os dançarinos expõem, de forma falada, depoimentos autobiográficos, utilizando poucos movimentos dançados dentro da cena. As configurações cênicas de uma dança depoimento costumam apresentar características muitas vezes idênticas às encontradas no biodrama. Um ponto que se pode destacar como importante aspecto que os diferenciam é que uma dança depoimento traz a abordagem do corpo-arquivo como enfoque primordial. Isso se faz a partir de como as memórias afetam o estado do corpo que está em ação performática. Para embasar essa hipótese, este artigo toma como referência principal a autora e pesquisadora Helena Katz (2005), que utiliza como base teórica os estudos das Ciências Cognitivas. Como obra eixo para análise traz-se o espetáculo *O jogo da dança israeli* (2020), desenvolvido no campo de pesquisa do citado doutorado. O resultado deste trabalho coreográfico se deu através de uma necessidade de revisão pedagógica do diretor com o seu elenco durante sua ação de campo.

Palavras-chave: Dança depoimento; Biodrama; Pedagógico; Zonas fronteiriças; Corpo-arquivo.

¹ Professor adjunto no curso de Dança da Universidade Federal do Sergipe - UFS. Pós-doutor pela Facultad de Filosofía y Letras, na Universidad de Buenos Aires - UBA. Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo - USP. Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança, pela UFBA. Formado em Licenciatura e Bacharelado em Dança, pela UFBA. Formado em Letras - Língua Portuguesa, Inglesa e Literatura, pela Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP. Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-4869-9995> Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/83528-6010380353>
E-mail: fernandodavidovitsch@gmail.com

TESTIMONIAL DANCE AS A PEDAGOGICAL ALTERNATIVE IN A FIELD ACTION: WHAT IS THE DIFFERENCE IN DOING THIS OR A BIODRAMA?

Abstract: This article is part of a study carried out during the postdoctoral internship at the Facultad de Filosofía y Letras of the Universidad de Buenos Aires, which addressed the border territory between biodrama and testimonial dance. The term biodrama was coined by the Argentine director Vivi Tellas, based on her project Ciclo Biodrama, of which she was the creator and curator, that explored the interconnections between the autobiographical and the theatrical. Testimonial dance is a term coined by the present researcher who, in his doctoral research, observed that there is a type of choreography that is recurrent in contemporary dance, in which dancers present, in a spoken form, autobiographical testimonies, using few dance movements within the scene. The scenic configurations of a testimonial dance present characteristics that are often identical to those found in biodrama. One point that can be highlighted is that a testimonial dance brings the body-archive approach as its primary focus. This is done by focusing on how memories affect the state of the body that is in performative action. To support this hypothesis, this article takes as its main reference the author and researcher Helena Katz (2005), who uses studies of Cognitive Sciences as her theoretical basis. The choreographic work *O jogo da dança israeli* (2020), developed in the research field of the aforementioned doctorate, is used as the central artistic reference for analysis. The result of this choreographic work came about through a need for pedagogical review by the director with his cast during his field action.

Keywords: Testimonial dance; Biodrama; Pedagogical; Border zones; Body-archive.

Introdução

O presente artigo, que aborda as zonas fronteiriças entre o biodrama e a dança depoimento, faz parte de um estudo que foi desenvolvido no estágio pós-doutoral da Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), da Universidad de Buenos Aires (UBA). Tanto o biodrama como a dança depoimento são formas de expressões cênicas contemporâneas (a primeira do campo do teatro e a segunda do campo da dança) que trazem o (auto)biográfico como foco para o seu fazer-acontecer. As configurações cênicas de uma dança depoimento carregam características muitas vezes idênticas às que se vê no biodrama, uma das vertentes do teatro documentário.

O teatro documentário remete a uma constituição cênica que se dá através da transposição de materiais do mundo cotidiano para o espaço teatral. Há um pacto de verdade junto aos espectadores de que todos seus indexadores são arquivos reais, afirmado um caráter de vínculo com o não ficcional e desafiando fronteiras que estabelecem distâncias entre arte e vida. “Logo, o Teatro Documentário se distingue particularmente por uma dramaturgia documentária que faz uso da reutilização de fontes e documentos históricos” (Giordano, 2014, p. 20).

Deve-se frisar que indexadores não estão compreendidos apenas como materiais de fotos, vídeos, objetos, depoimentos gravados e outros tipos de documentos, mas que pessoas colocadas em cena, que são testemunhas reais das próprias histórias que contam, são também espécies de indexadores. A este tipo de abordagem teatral, que coloca no palco pessoas (muitas vezes sem qualquer experiência com essa área artística), não para interpretarem personagens, nem assumirem estados corporais extracotidianos, mas para compartilharem (auto)biografias com o público através de seus depoimentos, buscando um modo de estar cênico o quanto mais natural e próximo do seu jeito ordinário de ser, atribuiu-se a denominação de biodrama (nome criado pela diretora teatral argentina Vivi Tellas).

Dança depoimento² apresenta estas mesmas características supramencionadas do biodrama, sendo um tipo de configuração coreográfica em

² Denominação que sugeri em minha pesquisa de doutorado (Davidovitsch, 2022).

que o artista em cena expõe oralmente, de forma ordinária, suas narrativas autobiográficas, realizando no meio destas, de vez em quando, alguns movimentos dançados. Uma importante diferença que se identificou, neste estudo pós-doutoral, entre esta e o biodrama é que dança depoimento traz como enfoque primordial de argumento cênico a materialidade do corpo. Observa-se que os estados produzidos pelo corpo ao evocar suas memórias é um dos principais pontos de interesse dos coreógrafos que elaboram uma peça de dança depoimento. O espetáculo de dança depoimento *O jogo da dança israeli* (2020), montado dentro do campo do doutorado do presente pesquisador é trazido como obra eixo de análise para este artigo. A configuração deste trabalho coreográfico-contemporâneo como dança depoimento foi consequência de uma urgência de revisão pedagógica que o pesquisador, diretor da obra, teve que realizar para o trabalho com o seu elenco (a narração sobre o contexto e as circunstâncias desta situação serão relatados adiante).

1) O teatro documentário e o biodrama como uma de suas vertentes

Para compreender o trajeto histórico do gênero teatro documentário, toma-se como referência Giordano (2014), o qual traça um breve levantamento sobre as fases do seu desenvolvimento. Ele explica que, entre os autores interessados nesse tema, não há um senso comum sobre o preciso momento embrionário deste gênero. O ponto que encontra concordância entre muitos autores é que existe uma primeira fase de advento da linguagem do teatro documentário, que pode ser localizada no início do séc. XX com as encenações do diretor alemão Erwin Piscator. Nos anos de 1920 e 1930, Piscator desenvolveu um discurso teatral de caráter politizado, estabelecendo um diálogo direto com a sua realidade circundante. Ele criou um teatro militante direcionado para os operários das fábricas. As encenações incorporavam os fatos do cotidiano e usavam diversos materiais documentais. As inovações tecnológicas da época auxiliaram no desenvolvimento dessa proposta teatral, cujos recursos audiovisuais propiciaram para a cena a utilização de imagens, fotografias, vídeos, estatísticas, canções, discursos gravados etc. Giordano (2014) frisa que o teatro de Piscator carregava um caráter pedagógico e informativo, que

aproximava seu tipo de cena com a linguagem jornalística, documental e de reportagem.

De acordo com Giordano (2014), a segunda fase do teatro documentário está compreendida dentro do período das décadas de 1930 e 1940, com as peças do *Agitprop*, patrocinadas pela União Soviética, e com as práticas teatrais do *Living Newspaper*. O termo *Agitprop* teve origem na Rússia soviética como abreviação do nome do Departamento de Agitação e Propaganda, que fazia parte do comitê central e dos comitês regionais do Partido Comunista da União Soviética. O *Agitprop* atuava nos meios de comunicação populares, incluindo literatura, peças teatrais, panfletos, filmes e outras formas de arte, carregando uma explícita mensagem política em favor do comunismo. As peças do *Living Newspaper*, dos EUA, eram escritas por pesquisadores-escritores que tomavam notícias de jornais da época, teatralizando as atualidades do cotidiano com a função de informar o público, com fins de mobilizá-lo a agir politicamente e socialmente. Suas peças estavam comprometidas em dramatizar as notícias e atualidades da época. Giordano (2014) coloca que o *Living Newspaper* foi um dos primeiros expoentes influenciadores do movimento teatral Off-Broadway, o qual propunha experimentações e investigações cênicas voltadas para um teatro contra o *mainstream*.

Os anos de 1950 e 1960 estão colocados por Giordano (2014) como o período referente à terceira fase do teatro documentário, quando surgiu o termo *docudrama*, juntamente com o seu conceito. O espetáculo *O Interrogatório*, escrito pelo diretor alemão Peter Weiss, em 1965, serve como bom exemplo. Nesta obra, os depoimentos reais prestados no Tribunal de Auschwitz foram as fontes para a sua criação dramatúrgica. Peter Weiss documenta artisticamente esse período histórico buscando a representação da teatralidade existente dentro de um tribunal.

A quarta fase desta evolução do teatro documentário, de acordo com Giordano (2014), situa-se nos anos de 1970 e 1980. Augusto Boal, localizado nesta fase, pode ser identificado como um dos primeiros diretores no Brasil a explorar peças, que poderiam, em alguns casos, ser reconhecidas dentro do campo do teatro documentário. Boal buscava um tipo de cena que se distanciasse do modelo épico do teatro tradicional. Em uma de suas primeiras fases como diretor teatral, criou o Teatro Jornal. Semelhantemente ao *Living*

Newspaper, o Teatro Jornal desenvolvia nas suas práticas encenações de notícias de jornais. Em 1971, Augusto Boal criou o projeto Teatro do Oprimido, que tinha como proposta fazer do teatro um meio de atuação política e conscientização social. Para isso, Boal desenvolveu métodos pedagógicos, com jogos e dinâmicas grupais, que inovaram a dramaturgia no campo teatral e desenvolveu novas técnicas de atuação.

Giordano (2014), em sua análise, continua seguindo o trajeto histórico do teatro documentário, desaguando no biodrama, sem, todavia, continuar enumerando fases, pois a diretora que consolidou tal termo e conceito dentro deste campo cênico teatral, Vivi Tellas, já se declarou não se sentir retroalimentada por estes diretores que a antecederam, mas sim com as propostas de outros campos artísticos, como o das Artes Visuais. Conforme destacado por Brownell (2021), pode-se identificar isso que ocorre no biodrama, chamado, também, de o novo teatro documental, como uma tradição interrompida. Ela explana que a ausência de aproximadamente trinta anos de produções e apresentações de teatros documentais na Argentina³ serve para justificar a falta de relação e contato que Vivi Tellas manifestou sentir com este anterior teatro canônico documental.

O termo biodrama foi elaborado por Tellas, quando ela criou, em 2002, o evento Ciclo Biodrama (do qual foi também a curadora), promovido pelo Teatro Sarmiento, do Complexo Teatral de Buenos Aires.⁴ A construção etimológica do termo biodrama já direcionava o tipo de rumo que tais proposições teatrais deveriam tomar: bio (vida) + drama (ação, conflito) = drama da vida. Como explana Brownell (2021, p. 264): “O termo ‘biodrama’ evoca fundamentalmente uma questão: como contar uma história de vida? Em particular, como contar uma

³ A encenação de o *O interrogatório*, de Peter Weiss, na década de 1970, foi uma das últimas deste gênero no território, segundo os levantamentos de Brownell (2021).

⁴ Conforme observa Brownell (2021), a diretora teatral argentina Vivi Tellas pode ser identificada como, além da criadora do termo Biodrama, a pessoa que consolidou o gênero tanto em sua prática artística, quanto em seu conceito, por mobilizar, com o seu trabalho de criação e curadoria das diferentes edições do Ciclo Biodrama, uma significativa quantidade de diretores teatrais a produzirem e realizarem pesquisas na práxis artística sobre este campo. Além disso, ela mesma, com sua genialidade enquanto artista, serve com suas obras um rico material de referência para análise e pesquisa de muitos estudiosos acadêmicos interessados neste tema e é uma pessoa sempre disponível a conceder entrevistas, dar palestras e cursos, compartilhando os seus olhares e pensamentos sobre este gênero.

história de vida no teatro?”⁵ Foi a partir destas perguntas orientadoras que diretores teatrais (quase todos argentinos, com exceção da participação do diretor alemão Stefan Kaegi) criaram suas peças para o Ciclo Biodrama.

A proposta do projeto era que diretores de teatro dirigessem qualquer pessoa argentina, transformando os fatos particulares de sua vida em um material de trabalho dramático e/ou documental. E deveria ser sobre uma pessoa viva (que possibilita ser acessada), não morta, para que as produções não se tornassem meramente um teatro biográfico (que muitas vezes toma apenas as histórias de grandes acontecimentos e fatos de uma vida, deixando escapar os detalhes sutis que preenchem o nosso existir no dia a dia), que é diferente do que Tellas queria propor com biodrama. Diversos tipos de resultados cênicos foram apresentados nas diferentes edições do Ciclo (que durou de 2002 a 2008), variando desde peças que se construíram com atores profissionais que representavam as vidas de pessoas escolhidas, com caráter mais dramático e ficcional, até peças que se compunham com pessoas comuns, sem experiência com teatro, que eram colocadas diretamente em cena para apresentar seu material autobiográfico construído sob o olhar de um diretor. Este segundo tipo de resultado cênico é o que se reconhece como o novo teatro documental, ou teatro biográfico-documental, um modo de fazer biodrama.

Quando ela criou o Ciclo Biodrama, começou a desenvolver artisticamente, paralelamente a este, um outro projeto de direção sua, de teatro biográfico-documental, o qual denominou de Proyecto Archivos. Neste, ela dirigia pessoas de fora do meio teatral, trazendo-as para dentro da cena. Como afirmam Brownell e Hernández (2017, p. 15):

A forma como ela decidiu trabalhar a vida dessas pessoas comuns foi trazendo-as para o palco, gerando uma proposta de ‘documentários cênicos’ (ou “documentários ao vivo”, expressão que Tellas costuma usar). Por isso, ela atribuiu ao seu projeto a identificação de teatro documentário. [...] Partindo de sua premissa de que “cada pessoa tem e é em si um arquivo”, Tellas (2007) se propôs a trazer à cena aquelas pessoas e seus mundos nos quais ela identificava um certo grau de ficção e de

⁵ Tradução minha: “El término ‘biodrama’ invoca, fundamentalmente, una pregunta: ¿cómo se cuenta una vida? En particular, ¿cómo se cuenta una vida en el teatro?”

representação no meio da vida cotidiana; ou seja, onde encontrava uma quantidade significativa de UMF.⁶

UMF, segundo Vivi Tellas, significa Umbral Mínimo de Ficção e consiste em reconhecer o teatral fora do teatro⁷. Pode ser entendido como um coeficiente de teatralidade fora do contexto teatral. O UMF é um campo de borramentos de fronteiras entre ficção e não ficção. Tellas explica que seu procedimento no Proyecto Archivos começa com a detecção do UMF, momento em que ela identifica que a realidade começa a produzir ficção. Ao detectar essa situação, inicia-se o processo de “sequestro” dessa realidade para investigá-la através de uma lupa cênica. Este sequestro começa quando Tellas conversa com essas pessoas sobre seu interesse na vida delas e possíveis ações que podem acontecer no palco. Assim, ela os convida para essa ação, dando início a um processo de entrevistas e ensaios que, se tudo correr bem, poderá resultar em uma peça de biodrama. É importante frisar que o recurso da identificação do UMF é um procedimento muito particular de Tellas como artista, não correspondendo às estratégias de grande parte (possivelmente a maioria) de diretores teatrais que produzem peças deste gênero. O procedimento para o “sequestro” de uma pessoa do mundo cotidiano para o centro de cena é muito variado e depende da criatividade, interesse e critério de cada diretor.

Esse procedimento de sequestrar uma pessoa e/ou um objeto da realidade para transferi-lo ao palco pode ser associado às propostas radicais de *ready-mades* nas artes visuais, cujas obras muitas vezes se situam em uma zona

⁶ Tradução minha: “El modo en que decidió trabajar sobre la vida de esas personas vivas fue llevándolas directamente al escenario, generando esta propuesta de ‘documentales escénicos’ (o documentales en vivo, expresión que Tellas utiliza a menudo). Por esto, como dijimos, le agregó al proyecto la identificación de teatro documental. (...) Basada en la premisa de que “cada persona tiene y es en sí misma un archivo”, Tellas (2007) se propuso llevar a escena a aquellas personas y mundos en los que identificaba pequeños núcleos de ficción y representación en la vida cotidiana; es decir, donde encontraba una cantidad notable de UMF.”

⁷ Destaca-se aqui alguns exemplos para melhor compreensão sobre o conceito do Umbral Mínimo de Ficção (UMF), de Tellas. No evento *Charla Ted*, de 2012, em Rio de La Plata, ela conta algumas histórias de suas obras como exemplos para o público. Uma é sobre a peça *Mi mamá y mi tía* (2002), que foi encenada por sua mãe e sua tia da vida real, que não eram atrizes. Ela narra que desde pequena escutava elas contarem sempre as mesmas histórias e foi nessa repetição que ela identificou algo de teatral, resolvendo, assim, trazê-las à cena. Outro caso que ela conta é quando foi fazer aulas para aprender a dirigir carro e viu no Automóvil Club, de Buenos Aires, uma cidade falsa, com sinais que não levam a lugar nenhum e que tinha um simulador para motorista. Ela, novamente, identificou naquela ocasião a teatralidade fora do teatro. Desta situação ela fez a obra *Escuela de Conducción* (2006), encenada pelos instrutores da autoescola. E assim seguem mais histórias nesta palestra: <https://www.youtube.com/watch?v=DSnStcEK7jw>. Acesso em: 01/03/2025

limite em que o público pode até se perguntar se aquilo é arte ou não, se aquilo é teatro ou não. Conforme colocado por Brownell e Hernández (2017, p. 16), “Tellás e Rimini Protokol⁸ têm em comum sua proximidade com o campo das artes visuais. Tellás ressalta que, em ambos os casos, a referência de trabalho do *ready-made* é o ponto de partida para este tipo de teatro documentário.”⁹

Tellás, em seu teatro, se preocupa em preservar as características do falante, evitando o modo cortês da formalidade e mantendo os aspectos naturais da oralidade, com suas expressões coloquiais, gírias, dialetos e uma forma de comunicação típica da vida cotidiana. Esta característica de crueza dentro da cena (além de outras, como a utilização de materiais de imagens e gravações de qualidade precária, por exemplo) é um outro aspecto muito marcante dentro da proposta de biodrama de Tellás e de grande parte de outras produções de teatros de outros diretores desta vertente. Isso destaca também o ponto de tensão entre os territórios da artificialidade do teatro e da naturalidade do cotidiano, que acarreta, assim, também nos atravessamentos de fronteiras com outros campos artísticos, como o da *performance art*.

Este tipo de biodrama, o teatro biográfico-documental, é, como destaca Brownell (2021), um subcampo do Teatro do Real, uma vez que real neste contexto de abordagem está compreendido como o referente ao extracênico, o da realidade compartilhada em nosso cotidiano, enquanto a ficção seria o referente ao reino do criado (particularmente para fins artísticos) e não o que já está dado no mundo. Trata-se de uma abordagem dramatúrgica que se utiliza de procedimentos que visam borrar as fronteiras entre o real cotidiano, o extracênico, e o cênico.

Uma importante diferença do canônico teatro documental deste tipo de biodrama é que enquanto no primeiro predominava a característica de um teatro de representação, interpretado por atores, sendo a cena composta a partir de fontes, fatos e materiais documentais, o segundo é um teatro de apresentação,

⁸ O grupo alemão Rimini Protokoll é composto por três artistas: Stefan Kaegi, Helgard Haug e Daniel Wetzel. Um exemplo de suas obras que utiliza como recurso o sequestro de uma pessoa comum para ser transposta ao palco é o espetáculo *Peter Heller fala sobre criação de aves* (1999), o qual colocava em cena um *expert* em criação de aves para relatar sua experiência com a profissão.

⁹ Tradução minha: “Tellás y el Rimini Protokol tienen en común su cercanía al campo de las artes visuales. De hecho, Tellás señala que ha sido en ambos casos el trabajo en torno del *ready-made* el punto de pasaje hacia el teatro documental.”

que ocorre através da marca da autorreferência, da exposição de uma intimidade compartilhada que se dá na presença física dessas pessoas em cena (que podem ser ou não profissionais deste campo artístico) com os espectadores. Ambos são partícipes de um mesmo ritual de afetos, subjetividades, experiências e reflexões. Por isso, conforme pontuado por Giordano (2014), as aproximações e misturas deste novo teatro documental com o *happening* e a *performance art* são inevitáveis.

O biodrama tem se expandido bastante nas últimas duas décadas, emergindo neste gênero artístico outros nomes de diretores de peso¹⁰. É um gênero teatral que tem se fortalecido como linguagem cênica, se consolidado como conceito e se proliferado em produções artísticas e teóricas na Argentina e em outros países.

2) Dança depoimento

Para uma boa compreensão do que é dança depoimento, começaremos com algumas descrições de trabalhos que se reconhecem aqui como tal (com alguns exemplos em vídeo para melhor ilustrar a explicação).

Decor (2003), primeiro trabalho solo de Denise Stutz, trazia depoimentos dela sobre sua história na dança. Esse espetáculo foi concebido a partir de uma residência artística que ela fez com o coreógrafo alemão Thomas Lehmen, no Festival Panorama Da Dança (RJ, 2002). A artista compartilhava com o público as suas memórias pessoais e sua trajetória na dança. Contava, oralmente, sobre suas vivências dentro desse meio (aulas, espetáculos e suas experiências técnicas diversas com o corpo), tecendo reflexões sobre os discursos de colegas, professores e críticos da área. No ambiente cênico não havia qualquer outra informação além da presença da própria bailarina. A peça não explorava o espetacular: não havia cenário, o figurino era ou traje de ensaio para uma prática

¹⁰ Como, por exemplo, a diretora argentina Lola Arias, autora da renomada e premiada obra *Campo Minado* (2016), que aborda a guerra das Malvinas, colocando em cena tanto ex-combatentes argentinos, quanto ingleses, para que eles narrem suas vivências a partir dos seus pontos de vista.

de dança, não havia música nem sonoplastia e nem qualquer exploração de efeito de iluminação cênica.

Denise Stutz retratava nesta peça o pensamento tradicionalista da dança, que visava um corpo ideal, gerando uma certa violência às singularidades, cuja rígida disciplina era seu meio de controle. Ao mesmo tempo, problematizava os discursos dos contemporâneos da área, cujos agentes (coreógrafos, dançarinos, performers, teóricos, críticos) se pretendiam mais inteligentes, mais libertários e mais conscientes. Havia um tom crítico em relação a um certo esnobismo e pretensão excessiva existentes nesse meio. “*Decor* é uma obra-manifesto que versa mais sobre o artista da dança do que a própria dança, se é que é possível realizar alguma separação entre eles” (Vilela, 2010, p. 3). A artista se propunha nesse espetáculo a refletir sobre o que a dança significava para ela, o que a movia a fazê-la e qual a importância desta na sua vida e para o mundo.

Os solos que o coreógrafo Jérôme Bel dirigiu, cada um de nacionalidade distinta – *Veronique Doisneau* (França, 2004)¹¹; *Isabel Torres* (Brasil, 2007); *Cédric Andrieux* (EUA, 2011)¹² –, tinham estrutura dramatúrgica muito similar entre eles. Jérôme Bel parece ter usado o mesmo procedimento de direção, tanto para o processo de criação com cada dançarino(a), quanto para a estética composicional da obra, experimentando o que emergiria de cada um(a) a partir de suas realidades de diferentes países e cias de dança. Iniciavam a apresentação expondo seus nomes verdadeiros ao público, trazendo informações reais de suas vidas particulares, como idade, salário, tempo de prática de dança, filhos, e outras informações mais de caráter particular. Em todos os três espetáculos, o foco era nas histórias dentro dos grupos profissionais onde este(a)s dança(va)m: Veronique Doisneau, uma bailarina secundária da Ópera de Paris (fazia tanto papéis como solista, quanto corpo de baile); Isabel Torres, uma bailarina do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro; Cédric Andrieux, um ex-bailarino da Merce Cunningham Dance

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OluWY5PlnFs> (Veronique Doisneau 1); https://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM (Veronique Doisneau 2); <https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg> (Veronique Doisneau 3); <https://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA> (Veronique Doisneau 4). Acesso em 01/03/2025.

¹² Aqui está se considerando o lugar de sua narrativa, que foi a companhia de dança estadunidense de Merce Cunningham e não o seu lugar de nascimento e nacionalidade, que é a França.

Company. Em seus depoimentos ele(a)s traziam narrativas sobre suas trajetórias iniciais na dança, seus anseios, frustrações e conquistas profissionais, suas rotinas em aulas e ensaios, suas preferências sobre coreografias e espetáculos que dançaram etc.

A estrutura dramatúrgica desses três espetáculos era de alternância entre exposição de depoimentos e breves execuções de danças que outrora ele(a)s apresentaram na sua vida profissional. O *timing* da exposição oral era similar entre ele(a)s, se caracterizando por falas bem pausadas, contritas (sem apresentar excessos de emoção na emissão verbal do texto). Em todos estes casos, tanto o conteúdo textual, quanto o modo de expor a fala, criavam uma atmosfera intimista, introspectiva, mas compartilhada. A ambientação no palco era a mesma nos três: o(a) bailarino(a) solista, vestido(a) com suas roupas de ensaio, era o único elemento em cena, sem haver qualquer informação cenográfica no resto do espaço.

Em *Biblioteca de Dança* (2019), os diretores Jorge Alencar e Neto Machado propuseram ocupações de bibliotecas, nas quais o(a)s artistas ficavam, cada um(a), em uma mesa onde recebiam o público para contar de modo próximo e intimista sobre alguma lembrança de determinada obra de dança que ele(a) assistiu. A ênfase nas narrações era mais sobre a reverberação de uma obra para aquele(a) que a assistiu, do que sobre a descrição da configuração cênica em si. Cada um(a) se apresentava como um “livro-vivo”, expondo os títulos de seus capítulos ao público (em média 6 pessoas por mesa). As autonarrativas sobre tais experiências como espectadores de obras de dança eram de temáticas diversas, abarcando histórias de amor, de autoconhecimento pessoal e artístico, de fé, de expansão de olhares políticos, filosóficos e sociais etc. Seria encenado o “capítulo” escolhido por decisão consensual das pessoas da mesa.

Os textos de todo(a)s se iniciavam com a mesma estrutura de apresentação, com exposição do nome próprio do(a) artista e resumidas autocaracterizações físicas (uma introdução, aparentemente, voltada para audiodescrição para pessoas cegas). Após este momento descritivo, se iniciavam as narrações. Nas cenas, enquanto as falas iam ocorrendo, as narrativas eram atravessadas por momentos verbais, momentos com movimento e momentos com proposições performativas minimalistas. Ao final, o(a) artista

abria para as pessoas da mesa uma pergunta reflexiva, a partir da história contada, propondo um pequeno debate. O público podia transitar livremente pela biblioteca para conhecer os variados livros-vivos. Havia um “bibliotecário” (pessoa da equipe do elenco ou da produção) que organizava e fazia o controle para não exceder o número de pessoas por mesa, nem para haver entradas e saídas no meio de cada apresentação. Não havia nesta obra recursos espetaculares como iluminação cênica, os figurinos eram roupas do dia a dia e raras vezes havia alguma sonoplastia ou música.

Com o impedimento presencial de público para eventos culturais, causado pela pandemia do Coronavírus, iniciada no ano de 2020, os diretores Jorge Alencar e Neto Machado fizeram uma adaptação virtual à Biblioteca da Dança, que passou a ser apresentada no Instagram, dentro de uma programação do SESC-Paulista¹³, e também para o Zoom, integrando o Paralela Plataforma de Arte (2021), o Festival de Dança de Araraquara (2021) e outros.

Retrospectiva (2012), de Xavier Le Roy, não é inteiramente uma obra coreográfica que se reconhece aqui como dança depoimento, porém contém uma peça interna, configurada nos parâmetros desse gênero cênico. *Retrospectiva* foi criada primeiramente a convite da Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, que chamou Le Roy para desenvolver um trabalho com a proposta de ocupar um dos espaços da instituição, disponível para exposições temporárias. O coreógrafo na ocasião criou esta obra, uma exposição não convencional, para fazer uma retrospectiva de sua carreira. Utilizava corpos performáticos como se fossem os arquivos de memórias de suas danças, ao invés de preencher o ambiente com imagens fotográficas, vídeos, e outras mídias convencionalmente aproveitadas. Em 2013, para a programação do IC - Interação e Conectividade 7, realizado pela produtora Dimenti, em Salvador, Xavier Le Roy realizou uma versão de *Retrospectiva* (2013) com artistas baianos.

Nessa “obra museu” há uma seção que Neto (2014) trouxe a denominação de *Retrospectiva Individual*, em que o(a) artista em cena contava

¹³ Alguns exemplos de cenas, disponíveis em:

<https://www.instagram.com/tv/CKcSjgaMZdZ/?igshid=fjqbh5gn3p4o> – Ruan Wills;

<https://www.instagram.com/tv/CKuUG7pACGo/?igshid=1d9xpioehdzao> – Vânia Oliveira;

https://www.instagram.com/tv/CK2ChH0H_EF/?igshid=1f38obd6kbe3y – Talita Florêncio.

Acesso em 01/03/2025.

a história pessoal de sua trajetória artística até aquele momento presente. Eram solos que Le Roy dirigiu com cada integrante do elenco, tomando como referência os procedimentos compositivos e dramatúrgicos de sua obra *Product of Circumstances* (1999), sobre a qual Neto expõe:

É neste solo que Le Roy conta como foi a passagem de sua vida acadêmica como pesquisador de biologia molecular para sua carreira como coreógrafo e dançarino. Em cena, ele aponta, como numa palestra, as inquietações que o fizeram mudar de rumo profissional; o contexto da época em que essa mudança se deu – tanto na academia quanto no circuito das artes europeias; a influência de seus romances e amores nas decisões desse período de sua vida; além de outros dados que ele definiu serem importantes para essa passagem de uma área profissional à outra. Este solo é uma narrativa sobre o próprio Le Roy, mas com intuito principal de abrir perspectivas para pensarmos para além dele como indivíduo, sobre o contexto em que ele se encontrava e suas inúmeras implicações. As “Retrospectivas Individuais”, da mesma forma, são fundamentalmente histórias pessoais de cada performer e, assim, geram um espaço para a reflexão sobre como cada um age em seus contextos e como os diversos contextos agem em cada artista. (Neto, 2014, p. 102-103)

Em *Retrospectiva Individual*, cada artista em sua cena solo, logo no início de sua narrativa, mencionava a obra *Product of Circumstance* (1999), destacando o ano em que esta foi encenada por Xavier Le Roy e fazendo uma relação com o que ele(a) estava realizando artisticamente a partir, ou depois, daquele momento. Na medida em que contavam sobre suas experiências pessoais, mesclavam momentos de depoimentos com momentos dançados. O espetacular era também bastante recusado nessa obra: não havia qualquer iluminação cênica no ambiente (estavam todos sob a luz geral do foyer do Teatro Castro Alves), nem recursos cenográficos, nem caixas amplificadoras de som para sonoplastias ou músicas, e os artistas vestiam trajes cotidianos.

Estes são apenas alguns exemplos de um grande número de produções de dança contemporânea que seguem essa linha cênica, reconhecida aqui como dança depoimento. O espetáculo *O jogo da dança israeli* (2020)¹⁴ se soma a este conjunto. Esta peça traz no elenco três mulheres¹⁵ judias que há décadas

¹⁴ Espetáculo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6jGgVWMmers>. Acesso em 01/03/2025.

¹⁵ Por questão de circunstância, o elenco acabou sendo integrado apenas por mulheres. Havia um homem que tinha aceitado participar, mas saiu logo no início do processo.

praticam dança israeli¹⁶. Elas compartilham com o público histórias pessoais de suas trajetórias nesta expressão cultural, alternando momentos de depoimentos com momentos dançados. O espetáculo é construído em forma de jogo, que acontece ao vivo, no qual um dado de 1 metro sorteia quantas e quais histórias serão contadas por cada uma. Um tabuleiro de 12 casas com diferentes temáticas de histórias é montado em cena e os pinos, que se deslocam pelo circuito desenhado no chão do palco, representam as dançarinas de acordo com a equivalência de sua cor com a da roupa que cada uma está usando. A primeira que chegar na casa final do tabuleiro é a vencedora do jogo. A configuração deste espetáculo como uma dança depoimento não foi, todavia, algo que se propôs inicialmente para se realizar no campo desta pesquisa de doutorado, mas foi algo que se deu por urgências e necessidades durante o processo de criação, conforme se relatará a seguir.

3) A ação de campo na pesquisa: descobrindo na dança depoimento um caminho pedagógico para abordar memórias em uma coreografia

A pesquisa de doutorado foi desenvolvida a partir de uma proposta que previa uma ação em campo, que teve como objetivo uma criação coreográfica contemporânea com dançarinos de dança folclórica israeli, da comunidade judaica de São Paulo (por ser um doutorado na Universidade de São Paulo/USP, isso se realizaria na mesma cidade). Desde o princípio, tinha-se como ideia construir uma coreografia de dança contemporânea a partir das informações da dança israeli e das memórias autobiográficas de dançarino(a)s deste tipo de expressão cultural. Pretendia-se buscar no movimento autoral o material primeiro para o processo compositivo. Planejava-se desenvolver laboratórios que utilizassem a improvisação como procedimento para que tais praticantes de dança israeli descobrissem novas possibilidades para o movimento, além das mecânicas e formas daquele vocabulário que elas já conheciam. Tendo como ponto de partida o propósito de adentrar os universos autobiográficos dessas pessoas e os registros de movimento que aqueles corpos traziam da dança

¹⁶ Há variações no modo de denominar essa expressão cultural de dança, tais como: dança israeli, dança israelita, dança israelense, dança judaica, dança hebraica (vezes incluindo a palavra “folclórica” no meio desses nomes) e *rikudei am* (danças do povo, em hebraico).

israeli, considerava-se que seria por experimentações cinéticas que se conseguiria acionar tais memórias.

A professora, pesquisadora e crítica da dança Helena Katz (2000) realiza uma explanação muito interessante sobre improvisação tomando como base teórica estudos da neurocognição. Segundo ela, um dançarino quando improvisa está se coreografando e atuando como um “DJ” de si mesmo naquele momento imediato. Tal entendimento parte do princípio que a cada nova experiência física se gera um novo mapeamento neuronal com novas sinapses. As experiências do corpo, sejam em atividades cotidianas, sejam com o aprendizado de novas técnicas de dança, ou de outras práticas físicas, se tornam informações que ficam implantadas em nossa memória, podendo ser acionadas em qualquer ocasião. Assim como o DJ faz ao recorrer a diferentes materiais sonoros selecionando aquilo que mais lhe convém no momento de sua edição imediata, o bailarino no ato improvisacional, enquanto coreógrafo (ou DJ) de si mesmo, vai selecionando lugares de sua memória e registros de movimento (mapeamentos neuronais construídos) para confeccionar sua ação física naquela ocasião. Essas informações de memória e registros corporais, porém, nunca chegam iguais, mas são sempre atualizadas, de acordo com as circunstâncias do contexto em que o corpo está implicado. São continuamente adaptadas, tanto pela relação imediata com o ambiente e contexto, quanto pela relação com outras novas informações e novas sinapses que o corpo foi adquirindo no decorrer do tempo.

Os laboratórios de improvisação com o movimento objetivavam tanto fazer uma abordagem autobiográfica a partir da ativação de estados corporais produzidos em uma locomoção de possibilidades abrangentes, quanto de explorar a mecânica dos movimentos específicos da dança israeli, editando-os com desconstruções, subversões, hibridações etc. O contato direto com o campo requisitou a reformulação de pensamentos basilares sobre o procedimento pedagógico a ser adotado, sobretudo no que diz respeito a essa proposta de buscar as memórias do corpo a partir da exploração do movimento autoral.

As três dançarinas com as quais se desenvolveu a montagem do espetáculo, todas com anos de prática com dança israeli, vieram de uma relação com a aprendizagem na qual se tem um professor, ou coreógrafo, que costuma trazer para a turma uma música específica com sua respectiva coreografia,

pronta para ser ensinada. Há uma prioridade sobre o produto em relação ao processo. Acostumadas com esse tipo de abordagem pedagógica, elas demonstraram, logo nos primeiros encontros, não estarem muito interessadas em laboratórios de corpo e improvisação que não tivessem algum resultado rápido ou alguma partitura de movimento estabelecida para compor o espetáculo. A ideia do movimento autoral como caminho compositivo contemporâneo se apresentava difícil de desenvolver. Tal processo com laboratório de corpo requisitaria um tempo relativamente longo para se chegar em algum ponto maduro de composição, principalmente com uma turma sem costume de investigar o movimento nem de praticar improvisação em dança. Tempo que poderia ficar demasiado maçante para elas e acarretaria uma evasão do elenco. Nesta ocasião surgiram dúvidas sobre como desenvolver um trabalho de dança contemporânea, tendo como foco a abordagem sobre a dança israeli, sem explorar a produção criativa do movimento. Emergiram também indagações sobre como realizar uma investigação contemporânea para uma cena, que visa abordar a dança israeli e as memórias singulares (corporais e autobiográficas) de suas dançarinas, que não seja através de um laboratório prático sobre o movimento.

Esses questionamentos direcionaram o pesquisador para o tipo de configuração cênica que se reconheceu em sua pesquisa de doutorado como dança depoimento. Uma das principais referências que vieram em lembrança naquele momento foram os trabalhos dirigidos pelo coreógrafo Jérôme Bel - criador das peças aqui citadas *Veronique Doisneau* (2004), *Isabel Torres* (2007), e *Cédric Andrieux* (2011). Era muito perceptível que aquelas configurações coreográfico-contemporâneas não haviam sido construídas por meio de uma investigação do movimento. Eram narrações de suas histórias seguidas de trechos coreográficos que ele(a)s já haviam dançado no passado. Tratava-se de obras que colocaram o enfoque nas memórias singulares daquele(a)s dançarino(a)s, sem que as experimentações de movimento tivessem sido o meio para isso. Tudo se desenvolveu a partir de construções autorais textuais de suas narrativas de vida, desencadeadas a partir de perguntas direcionadas pelo

diretor Jérôme Bel¹⁷. O vídeo da peça *Veronique Doisneau* (foi compartilhado para o elenco para que elas ficassem mais seguras e tranquilas em saber para que direção o processo seguiria a partir de então.

Ao começar esta nova etapa do processo, percebeu-se que a escolha deste novo caminho havia funcionado, pois elas se sentiam bastante entusiasmadas em contar oralmente sobre suas histórias pessoais na dança israeli. Então solicitou-se, para o processo de criação e composição da obra, que cada dançarina trouxesse suas histórias pessoais a partir de temas específicos sobre suas vidas na dança israeli, como: *Primeira vez*: Primeira vez que subiu no palco, primeiro passo que aprendeu, primeira coreografia de roda que dançou, etc?; *Gosto*: O que mais gostou, ou desgostou, de realizar e/ou vivenciar na dança israeli?; *Dificuldade*: A maior dificuldade que sentiu, ou ainda sente, na trajetória como dançarina de dança israeli?; *Identidade Judaica*: O momento em que essa expressão cultural de dança produziu um sentimento próprio de pertencimento ao povo judeu?; *Brilho*: Momento de glamour nessa dança?; *Sonho*: O que ainda sonha em fazer na dança israeli, ou o que sonhou em fazer e fez, ou que sonhou e não fez, etc?; *Considerações finais*: Alguma reflexão final de cada uma sobre como ela vê a dança israeli na própria vida.

Assim, desencadeou-se o processo de criação do espetáculo, tendo como ponto de partida as autonarrativas trazidas por cada integrante do elenco. Dessas histórias pessoais contadas pelas dançarinas eram feitas as construções de cada cena (solos em sua maioria), através de uma relação dialógica do diretor com elas. O autobiográfico, as memórias singulares e os registros corporais foram explorados com base nesse material principal: o texto. As configurações cênicas caracterizaram-se por momentos de depoimentos falados, intercalados com coreografias e trechos de dança que em algum momento do passado elas já haviam dançado, executando aqueles movimentos de dança israeli com os quais já estavam habituadas. A ativação de estados de corpo a partir da exploração de suas memórias particulares se deu através de seus textos falados. Cada história autobiográfica contada verbalmente por cada dançarina evocava

¹⁷ O pesquisador teve a oportunidade de assistir uma entrevista ao vivo que Isabel Torres concedeu a Arnaldo Alvarenga (fundador e professor do curso de Dança da UFMG), em 2007, no 1º Encontro de pesquisa sobre a memória da dança brasileira em Minas Gerais, na qual ela fala sobre o processo desse seu trabalho com o coreógrafo Jérôme Bel.

memórias que acionavam nelas estados corporais, que afetavam a própria movimentação codificada da dança israeli que elas realizavam logo em seguida.

4) A abordagem do corpo-arquivo na dança depoimento

Conforme explana Helena Katz (2005), quando o corpo dança ele está organizando o seu movimento em um procedimento semelhante ao que acontece no pensamento. A fim de refletir sobre o movimento dançado, ela destrincha o funcionamento biológico-cultural-físico-químico que se dá por uma ação do cérebro, que libera estímulos neuroniais que servem tanto para a funcionamento motor, quanto para ativar estados de corpo, afetando diretamente a qualidade de determinada dança. Tendo como base o estudo das Ciências Cognitivas, ela observou as bases biológicas das funções mentais.

Sua abordagem parte do entendimento de que natureza (compreendida aqui como a biologia do corpo) e cultura são instâncias do corpo não separadas, mas integradas, que atuam conjuntamente e afetam-se reciprocamente. Trata-se de uma visão que vai de encontro com uma corrente dualista filosófica que se construiu de forma sólida desde Platão até Descartes apresentando-se ainda com grande reverberação nos discursos fundados na dicotomia entre mente e corpo na atualidade.

Em seus estudos, Katz (2005), para explicar como o sujeito apreende o mundo e, consequentemente, como essa apreensão o afeta integralmente nas instâncias biológica, cultural, sensório-motora e físico-química do corpo, adentra estudos da semiótica peirceana. Nesta teoria considera-se que tudo o que captamos do mundo é uma representação de nossa mente sobre cada objeto que percebemos, sendo a nossa percepção sempre limitada e capaz apenas de apreendê-lo parcialmente. Conforme exposto por Katz (2005, p. 25), “o real, contudo, não nos permite acesso direto. Nós, humanos, sabemos dele apenas através do modo como se oferece aos nossos sentidos, isto é, através de suas representações em nosso corpo.” As informações do meio se apresentam a nós em formas de signos. E “signo não se cola integralmente sobre seu objeto, esgotando-o, pois que não o substitui, apenas o representa” (*Ibidem*, p. 64). Tudo o que captamos do mundo é coproduzido por nós. Nosso mundo pertence à

nossa visão de mundo. E tudo se processa em nós como informação representada e traduzida que se consolida no corpo, e que está em constante transformação.

Uma via tradicional dos estudos da comunicação tendia a formulá-la em uma lógica diádica que comprehende a leitura do signo como a relação entre significante e significado e de emissores e receptores no ato de diálogo. Este tipo de entendimento da comunicação indica um funcionamento na emissão de mensagem entre ativo e passivo e um sistema *output-input*, presumindo a não modificação da informação em seu trânsito. A semiótica peirceana formula que toda leitura de signos se realiza através de traduções que se fazem a partir da cadeia triádica *signo-objeto-interpretante*. E a percepção, justamente por não se esgotar em uma tradução definitiva de um objeto captado, está sempre em trânsito, se modificando. Importante compreender objeto não apenas como materiais concretos que se toca. Um texto, uma mensagem falada, por exemplo, também estão incluídos nesta compreensão. Os objetos estão sempre mudando para nós e as nossas percepções com eles. Há uma taxa de preservação do objeto em seus atributos, o que permite que continuemos a reconhecê-lo como aquele objeto, mas há um constante movimento de transformação que o modifica para nós e a nossa percepção para com ele. Esse movimento inestancável de ação do signo chama-se semiose.

Katz (2005, p. 56) salienta, ainda, que o processo pelo qual as informações que nos constituem tomam a forma do nosso corpo é longo e se estrutura na experiência. Experiência está entendida aqui como um estado cognitivo durável que tenha resultado da percepção. E a informação que toma a forma em nosso corpo não se caracteriza como algo que estanca, mas sim como algo que, quando se acomoda, simultaneamente já está se transformando, visto que a semiose rege as nossas percepções nas relações imediatas com o ambiente. Katz, ao falar sobre estado cognitivo, está se referindo tanto ao plano do movimento, quanto aos planos do mental, da consciência, das emoções, do raciocínio, cuja maneira de operação cerebral se processa semelhantemente em todos estes através de açãoamentos de redes e mapas neuroniais. Estes, de modo ininterrupto, vão sendo (re)construídos durante toda a vida do sujeito. O corpo, enquanto natureza e cultura imbricadas, existe e se comporta a partir de todas essas instâncias que se (co)afetam e se retroalimentam. A dança, então,

se apresenta como um lugar bastante profícuo para evidenciar esta compreensão sobre o corpo.

Para tomar a forma de um pensamento, o movimento reproduz plasticamente a circulação neuronal do pensamento no cérebro. (...) Ao enunciar a dança como o pensamento do corpo, a ênfase recai na reprodução da plasticidade neuronal do pensamento pela musculatura do corpo. (Katz, 2005, p. 110)

O movimento é a circulação neuronal do pensamento no cérebro, é a plasticidade neuronal do pensamento pela musculatura do corpo. Assim como as percepções estão em constante transformação, o corpomento (neologismo proposital para afirmar a não separação, mas junção destes) também estará. Isso resulta na compreensão de que um movimento jamais alcançará a reproduzibilidade do que aquele mesmo corpo havia feito anteriormente, mesmo que seja feito logo em seguida.

O que o cérebro registra é a atividade neuronal do córtex motor e do córtex sensorial durante a sua interação com qualquer objeto. Tais registros, padrões de conexões sinápticas, podem recriar tudo o que define objetos e fenômenos. A interação entre o indivíduo e seu objeto ou sua ação resulta de uma rápida e quase simultânea sequência de micropercepções e microações, que ocorrem em regiões diferentes. Um bailarino flexiona a sua perna de base (plié) e desloca o seu quadril para a esquerda do seu tronco. Seus córtices somatosensórios responderão à forma que a perna, o quadril e o tronco tomam esse deslocamento, à temperatura do ambiente onde ele se encontra, e às mudanças de qualidade (prazer ou desprazer) que tudo isso produz no seu corpo. O cérebro representa o que está fora, mas também registra como o corpo explora o mundo e reage a ele. (Katz, 2005, p. 230-231)

Ao iniciar o campo da pesquisa, havia a intenção de busca pelo movimento autoral, para recusar o hábito de reprodução do movimento. Com esta compreensão fornecida por Katz (2005) chegou-se à conclusão de que qualquer movimento é sempre uma nova produção, pelo fato de o corpo estar sempre em uma constante atualização. A abordagem do corpo- arquivo, que se almejava trabalhar desde o início do projeto, foi realizada através desta ótica em *O jogo da dança israeli*. As histórias das dançarinas acionavam nelas mapeamentos neuroniais que geravam estados de corpo, por evocarem memórias, imagens, sentimentos etc. Estes mapas neuroniais, os estados de corpo acionados, inevitavelmente se associavam aos movimentos de dança

israeli que elas executavam. As histórias narradas não são simplesmente neutralizadas para a realização dos movimentos daquele código de dança. As dançarinas criaram vínculos imagéticos entre suas histórias pessoais e a partitura de movimento da dança israeli, fundindo mapas neuroniais.

Esta união entre os movimentos da dança israeli com as imagens das narrativas afetava a qualidade do tônus daqueles corpos para a execução das coreografias. “Porque a dança que se vê na musculatura acontece também dentro do cérebro” (Katz, 2005, p. 191). Os movimentos tradicionais da dança israeli no espetáculo destacavam, desta maneira, uma nova forma de execução. As mudanças de estados corporais que afetavam as dançarinas nas suas execuções de movimentos da dança israeli, ressaltavam esse funcionamento anátomo-fisio-bio-mecânico do pensamento no/do corpo.

Cada história construída por aquelas dançarinas era uma representação que cada uma, singularmente, elaborou a partir de suas percepções. Como expõe Katz (*Ibidem*, p. 125), “o que captamos do mundo não é o objeto menos nós, mas o objeto coproduzido por nós. Nosso mundo pertence à nossa visão de mundo que, por sua vez, faz parte do mundo.” Cada uma, então, como coprodutora de seu próprio mundo no meio da dança israeli e da comunidade judaica paulistana, expôs nas narrativas as suas percepções e representações de sua realidade.

A proposta de conduzi-las a contar suas histórias visava o não mimético, a não ficção, adentrando a característica do documentário. Buscava a sinceridade e o desnudamento de suas pessoalidades ao público, através de uma atuação com um corpo presentificado, ao invés de representado. Todavia, importante reconhecer, que cada história é uma criação subjetiva de cada uma sobre si própria. Como visto, as nossas percepções estão sempre mudando em relação aos objetos e eles igualmente conosco. Logo, as histórias trazidas são materiais atualizados, sendo criadas pelo olhar de hoje de cada uma sobre os episódios de suas vidas no passado, naquele meio. O passado não veio apresentado como de fato o era (isso sequer seria possível), mas como uma realidade parcial, evocada a partir da percepção atual de cada uma sobre si e de sua história no contexto da dança israeli.

Essas exposições particulares de cada uma se apresentaram como informações do corpo, cujas percepções construíram mapeamentos neuroniais

(os quais liberam estímulos eletroquímicos) que afetaram diretamente o estado do corpo tanto como qualidade emotiva, quanto do trabalho do tônus muscular para o movimento. Desta maneira, ao se executar partituras de movimentos tradicionais da dança israeli, tanto os aspectos de registros singulares como também coletivos culturais, implantados no corpo, foram evidenciados aos olhos dos espectadores. Singulares por se imbuírem de qualidades produzidas por representações únicas subjetivas de cada uma e coletivos culturais por se constituírem por uma expressão tradicional artística celebrada por um grupo, por uma comunidade.

O corpo no espetáculo, assim, era destacado em seu aspecto de corpo-arquivo, valorizando a sua singularidade. Foi uma experiência muito diferente para aquelas dançarinas do elenco que sempre estiveram acostumadas em integrar coreografias que focam no efeito de conjunto. No processo de criação do espetáculo, o interesse gerado foi observar a singularidade daqueles corpos, em um contexto de atuação solística, que têm como costume dançar coletivamente aquela expressão judaica. A problematização central que emergiu no processo deste espetáculo foi: como se poderia abordar os arquivos daqueles corpos e o que se poderia destacar do universo particular dessas mulheres que vivenciam a dança israeli sempre como uma prática coletiva judaica? Observa-se que foi com êxito (a partir de feedbacks recebidos) que este ponto abriu aos espectadores a lupa para que eles percebessem, através das exposições pessoais das dançarinas e suas consequentes transformações de estados de corpo, o que de exclusivamente singular (em instâncias diversas: biológicas, psicológicas, culturais etc.) existe naquele corpo que realiza uma dança grupal e de caráter comunitário.

Considerações

São muitos os aspectos que caracterizam a dança depoimento e o biodrama (dentre as suas formas de fazer, o teatro biográfico-documental, mais especificamente) como gêneros cênico-contemporâneos muito semelhantes entre si. A circunstância de entrelugares e borramentos de fronteiras que fundam

a linguagem de ambos pode ser reconhecida como um dos pontos que mais se destacam nesta relação associativa entre estes.

Tanto no biodrama quanto na dança depoimento, o sequestro do real para a cena faz com que o sujeito cênico e o não cênico se confundam. Em ambos, a pessoa em cena tem que buscar o modo natural como ela se expressa (com seu sotaque, suas gírias, suas formas de gesticular, sua postura habitual, etc.), mas, ao mesmo tempo, na maioria das vezes, há um treino para que ela diga seu texto publicamente, e isso geralmente se faz em ensaios, com bastante repetição. Este procedimento implica em uma naturalidade que foi treinada para ser encenada. Logo, pode ser considerado não tão natural e, até mesmo, pode ser visto como uma simulação do natural. Além disso, mesmo que a pessoa busque ser fiel ao seu jeito ordinário de ser, a circunstância de estar diante de um público, em um contexto de cena, inevitavelmente a coloca num estado de atenção específico para aquele universo artístico, sendo improvável que uma plena naturalidade cotidiana ocorra verdadeiramente naquela situação.

As fronteiras entre o privado e o público também se desdefinem no ato dos compartilhamentos de depoimentos íntimos dentro do espaço de encenação: o que é privado, naquele momento deixa de ser (pois foi posto em situação de alta exposição pública), mas ao mesmo tempo continua sendo (a história continua correspondendo às experiências únicas daquela pessoa). O singular e o coletivo também constantemente se imbricam: por exemplo, o Ciclo Biodrama, ao especificar que as abordagens cênicas deveriam estar delimitadas às vidas de pessoas argentinas, tinha como proposição produzir conhecimentos históricos, culturais e sociais do país a partir de histórias particulares, desafiando assim a hegemonia da grande história contada em livros. No espetáculo *O jogo da dança israeli*, os depoimentos particulares daquelas dançarinas evidenciavam realidades que existem no meio de um coletivo de comunidades judaicas e de ambientes onde se praticam dança israeli. Cada narrativa particular podia ser compreendida como uma metonímia (representação do todo através de uma parte).

As fronteiras interartísticas da dança depoimento e do biodrama se borram com as de outras áreas (além delas duas entre si): o estado de presentificação, ao invés de representação, e a autorreferência dos corpos em cena, aproximam estes tipos de gêneros cênicos com a linguagem da

performance art. A transposição de um corpo cotidiano para o palco associa-se com proposições dos *ready-mades* das artes visuais, desafiando os limites que separam arte e vida e também o que é, ou não, arte/dança/teatro.

Mas, como se pôde observar no decorrer deste texto, a abordagem do corpo-arquivo é um assunto chave para a produção de uma dança depoimento. Foi com essa compreensão que se desenvolveu o trato pedagógico do diretor com o seu elenco para a construção do processo/produto de *O jogo da dança israeli*. Diferentemente do biodrama, a dança depoimento dá primazia à reflexão sobre o corpo antes de qualquer outro tema. Ainda que em ambos a memória seja uma questão central, em uma dança depoimento ela sempre está sendo abordada em uma relação direta com o corpo, aspecto este que não necessariamente ocorre em um biodrama.

REFERÊNCIAS

BROWNELL Pamela, HERNÁNDEZ, Paola. **Vivi Tellas Biodrama. Proyecto Archivos:** Seis documentales escénicos. Córdoba: Papeles Teatrales/ FFYH/UNC, 2017.

BROWNELL, Pamela. **Proyecto Biodrama** : el teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea. C.A.B.A.: Red Editorial, 2021.

DAVIDOVITSCH, Fernando. **O jogo da dança israelí**: dança depoimento como alternativa cênico-contemporânea. Tese – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

GIORDANO, Davi. **Teatro documentário brasileiro e argentino**: o biodrama como a busca pela teatralidade do comum. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três**: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Ed. FID, 2005.

KATZ, Helena. O coréografo como DJ. In: **Lições de Dança 1**. Org: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2000.

NETO, Mario Machado. **Reencarnação**: registro como coreografia na obra “Retrospectiva” de Xavier Le Roy. Dissertação - Programa de Pós-graduação em

Artes Cênicas, da Escola de Teatro e Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014.

VILELA, Lilian F. Movimentos de percurso: afirmação na dança de Denise Stutz. In: **Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Lilian%20Vilela%20-20Movimentos%20de%20percurso%20afirma%E7%E3o%20na%20dan%E7a%20de%20Denise%20Stutz.pdf>. Acesso em 17/02/2025.

Vídeos:

DAVIDOVITSCH, Fernando. **O jogo da dança israeli**. São Paulo, 2020. 1 vídeo (44' 57"). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6jGgVWMmers>. Acesso em 01/03/2025.

SESC AVENIDA PAULISTA. **Biblioteca de dança – Ruan Willys**. Instagram @sescavpaulista. São Paulo, 24/01/2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CKcSjgaMZdZ/?igshid=fjqbh5gn3p4o>. Acesso em 01/03/2025.

SESC AVENIDA PAULISTA. **Biblioteca de dança – Vânia Oliveira**. Instagram @sescavpaulista. São Paulo, 24/01/2021. Acesso em 01/03/2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CKuUG7pACGo/?igshid=1d9xpioehdza0>. Acesso em 01/03/2025.

SESC AVENIDA PAULISTA. **Biblioteca de dança – Talita Florêncio**. Instagram @sescavpaulista. São Paulo, 24/01/2021. Acesso em 01/03/2025. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CK2ChH0H_EF/?igshid=1f38obd6kbe3y. Acesso em 01/03/2025.

TATSUMI 14. **Veronique Doisneau 1**. Paris, 2009. 1 vídeo (9' 26"). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OluWY5PInFs>. Acesso em 01/03/2025.

TATSUMI 14. **Veronique Doisneau 2**. Paris, 2009. 1 vídeo (9' 54"). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM. Acesso em 01/03/2025.

TATSUMI 14. **Veronique Doisneau 3**. Paris, 2009. 1 vídeo (9' 59"). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg&t=1s>. Acesso em 01/03/2025.

TATSUMI 14. **Veronique Doisneau 4**. Paris, 2009. 1 vídeo (3'). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA&t=2s>. Acesso em 01/03/2025.

Recebido: 02/03/2025

Aceito: 11/04/2025