

Movimento, dança e coreografia: reflexões sobre um desenvolvimento artístico

JULIANA MARTINS RODRIGUES DE MORAES

■ 282

Juliana Martins Rodrigues de Moraes é professora do Departamento de Artes Corporais da Universidade de Campinas, UNICAMP. É doutora em artes e bacharel em dança pela UNICAMP e mestre em estudos de dança pelo Conservatório Trinity Laban de Música e Dança de Londres. Recebeu prêmios como a Bolsa Vitae, a UNESCO Aschberg Bursary for Artists, três edições do Festival Cultura Inglesa e APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). Teve pesquisas coreográficas financiadas por vários Editais de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo e, atualmente, desenvolve pesquisa financiada pela FAPESP para criação e desenvolvimento do Núcleo de Práticas Experimentais em Coreografia (NPEC).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2645941853332386>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0623-8178>

■ RESUMO

Nesse texto abordo aproximações entre meus trabalhos e os de minhas irmãs, a partir do convite para que nós três abrissemos o 1º Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), intitulado “Embrilhar a cena: corpos, poéticas, políticas”. Descrevo um pouco de nossa formação na infância, especialmente a preocupação de nossos pais com o ensino humanístico em aulas de diferentes linguagens artísticas, além da escola com pedagogia de Célestin Freinet na qual fizemos todo o ensino fundamental. Apresento as fases de minha carreira como bailarina e coreógrafa e reflito sobre os conceitos de corporeidade e coreografia, indicando artigos e livros nos quais abordo os temas com maior profundidade. Discorro sobre aspectos convergentes entre os trabalhos de minhas irmãs e o meu, e reflito sobre minha dificuldade em tecer relações mais profundas entre eles. Dentro do que minha própria opacidade em relação a mim mesma permite, busco escrever com clareza e honestidade a respeito de afetos e memórias construídos pela convivência com minhas duas irmãs.

■ PALAVRAS-CHAVE

Arte, irmãs, dança, artes visuais, literatura.

■ ABSTRACT

In this text, I write about approximations between my work and those of my sisters. It is a response to an invitation for the three of us to open the 1st Research Seminar of the Postgraduate Program in Performing Arts of the Federal University of Uberlândia (UFU), entitled "Embracing the scene: bodies, poetics, politics". I describe a little our childhood, especially our parents' concern with humanistic teaching. The three of us attended classes in different artistic languages and were educated in an elementary school that followed Célestin Freinet's pedagogy. I present the stages of my career as a dancer and choreographer and reflect on the concepts of corporeality and choreography, indicating articles and books in which I approach the themes in greater depth. Convergent aspects between my sisters' works and mine are discussed, as well as my difficulty in consciously finding deeper connections between them. As far as my opacity to myself allows, I seek to write clearly and honestly about affections and memories built by growing up with my two sisters.

■ KEYWORDS

Art, sisters, dance, visual arts, literature.

1. Introdução

Primeiramente, gostaria de agradecer o convite para abrir o 1º Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), intitulado “Embrenhar a cena: corpos, poéticas, políticas”. É uma honra e uma alegria fazer parte de uma mesa com minhas duas irmãs e com a mediação da Paulina Caon. Trata-se de uma oportunidade para pensarmos sobre as relações que existem entre nossos trabalhos, já que nossas trajetórias, como irmãs, estão entrelaçadas desde o berço. Há dois anos de distância entre cada uma, sendo Márcia a filha mais jovem, Anita a do meio, e eu a mais velha. Se, na infância, essas distâncias pareciam grandes, quando adultas, dois ou quatro anos não parecem muita coisa.

Sinto que o convite para que nós três viéssemos fazer a abertura desse seminário tem a ver com o fato de que nos dedicamos a linguagens artísticas: Anita trabalha com literatura, Márcia com artes visuais e eu com dança. Nossos pais nos apresentaram a muitas linguagens das artes na infância: todas fizemos aulas de dança, desenho, pintura e piano, além de termos sido muito incentivadas para a leitura, tanto em casa quanto na escola de ensino fundamental que frequentávamos, chamada Oca dos Curumins, na cidade de São Carlos, que seguia o método de Célestin Freinet, com professores ligados ao curso de pedagogia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Ambos meus pais são professores, minha mãe (Maria Lúcia Martins R. de Moraes) de geografia e meu pai (Benedito Rodrigues de Moraes Neto) de economia, então, o conhecimento humanístico sempre foi muito valorizado em nossa formação. Cada uma de nós foi permanecendo nas aulas de artes de que mais gostava e saindo das que não entusiasmavam muito. Eu, por exemplo, pedi aos meus pais que me matriculassem na escola de dança aos seis anos de idade, e lá fiquei até entrar na faculdade. Minhas irmãs estudaram dança por alguns anos, mas logo saíram para se dedicarem a outros interesses.

2. Breve descrição de minha trajetória na dança

Dentro da perspectiva de refletir sobre quais elementos do trabalho de minhas irmãs se embrenha no meu, sinto que, primeiramente, preciso escrever sobre minha trajetória como artista na linguagem da dança. Para ilustrar essa minha fala, e não deixá-la somente no campo das palavras (que não são minha linguagem artística de preferência), preparei um vídeo no qual incluí trechos de algumas obras minhas desde 2007 (<https://vimeo.com/348702599>).¹

¹ Peço desculpa pela qualidade de vídeo dos trabalhos mais antigos, pois, na época, eram-me entregues CDs e não os arquivos em Full HD, como é feito hoje em dia. Sendo assim, um dos trabalhos aos quais precisarei me dedicar no futuro próximo será solicitar para algumas instituições os arquivos originais, além de revirar as dezenas de fitas mini-DVs que possuo em meus arquivos. A partir das obras de 2012, é possível notar que a qualidade da filmagem já melhora consideravelmente. Aproveito para dizer que o registro em vídeo de todos os meus trabalhos pode ser encontrado em meu canal no vimeo (<https://vimeo.com/julianamoraes>), que está conectado ao meu site (www.julianamoraes.art.br).

Ainda criança, minha paixão pelo movimento era facilmente perceptível. Subir em árvores, dar cambalhotas em traves de futebol, caminhar equilibrando-me em muros, rolar no quintal dentro de barris, andar de bicicleta na rua, subir na antena de televisão e no telhado da nossa casa: esses eram os momentos nos quais sentia mais contentamento na infância.

O prazer pelo movimento foi canalizado através da dança na Academia Beth Ballet, na qual estudei dos seis aos dezessete anos. Participávamos de competições e festivais, além dos tradicionais espetáculos de final de ano no Teatro Municipal, que mobilizavam grande parte da cidade. A seguir, durante a graduação em dança na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mesmo que muitas de minhas aulas tivessem como foco a improvisação e a criação, o que me entusiasmava de fato naquela época eram as aulas de técnica. Somente a partir da especialização e do mestrado, quando estudei mais profundamente a análise de movimentos a partir das teorias de Rudolf Laban, foi que encontrei algumas chaves para um caminho em criação e improvisação que se desdobra até hoje.

Seguindo essa breve introdução, sinto que passei da paixão pelo movimento, na infância, para a paixão pela dança e, em seguida, pelo interesse por coreografia, que continua a me mobilizar cada vez mais. Hoje em dia, quando me perguntam qual é meu campo de trabalho, respondo que é a coreografia.

Nos últimos vinte anos dediquei-me à criação de muitos trabalhos artísticos. Inicialmente, entre 2000 e 2007, elaborei solos e duetos dançados por mim. São dessa época “Querida Sra. M.” (2000), peça de vinte minutos inspirada na personagem Lady Macbeth, de Shakespeare; o dueto “Corpos Partidos” (2005), de cinquenta minutos, criado e dançado por mim e pela bailarina Alexandra Itacarambi; e o solo “3 Tempos num quarto sem lembrança”, que durava quarenta minutos.

Em 2008, coreografei o solo “Na Dobra do Tempo” para a bailarina Lavínia Bizzotto, que havia acabado de sair do Grupo Quasar, de Goiânia, e iniciava sua carreira independente no Rio de Janeiro. Essa foi a primeira vez que criei um solo para outro corpo que não o meu. Foi instigante e desafiador lidar com uma artista incrivelmente carismática e tecnicamente extremamente hábil, com tanto domínio de palco, além de uma feminilidade transbordante e uma beleza arrasadora. Meus gestos em seu corpo ganhavam uma potência sedutora, que eu nunca havia reconhecido em mim mesma, o que revela a particularidade de cada corpo na execução do mesmo desenho gestual.

Com o objetivo de expandir minha pesquisa para situações de grupo, em 2008, fundei a Companhia Perdida, que dirigi - em São Paulo - até sua dissolução, em 2014. Esse coletivo fez duas longas pesquisas: a primeira, sobre a obra da artista visual Francesca Woodman, que deu origem à peça “(depois de) Antes da Queda” (2009); a segunda, sobre lembranças retomadas pela sensação corporal, que deu origem à série coreográfica “Peças Curtas para Desesquecer” (2012), formada por oito peças de dez a vinte minutos cada.

Após a dissolução da Companhia Perdida, retornei à criação de solos dançados por mim, tendo feito a peça “Desmonte” em parceria com meu companheiro Gustavo Sol (nome artístico de Gustavo Garcia da Palma), em 2015, e “Eu Elas”, em 2016. A partir de 2015, intensifiquei colaborações com artistas de outras linguagens, com a performance “Ação para Corpos Dissonantes”, criada para a exposição individual da artista Ana Maria Tavares na Pinacoteca do Estado de São Paulo, e a peça

“Qual?”, para os cantores da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) Laércio Resende e João Vitor Ladeira, com músicas compostas por Laércio (meu parceiro sonoro desde 2004). Em 2018, criei e dirigi uma performance juntamente com o professor e pesquisador em teoria literária Marcelo Moreschi, da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Campus de Guarulhos, chamada “Des/empenho: 7 definições de performance”. Atualmente, estou envolvida na criação de um novo trabalho intitulado “Afetos”, ainda inédito, em parceria com os bailarinos Gabriel Tolgyesi e Talita Florêncio.

3. Corporeidade e Coreografia

Acredito que eu dê importância, na criação de minhas peças, a dois eixos principais e totalmente interdependentes: corporeidade e estruturação coreográfica.

Tenho alguns materiais publicados que versam sobre como abordo o conceito de coreografia, tais como os artigos “Sobre Coreografia em Roteiro” (Revista Moringa, 2015), “Coreografia e Instalação: organização do espaço-tempo e imbricação corpo-obra” (Revista O Percevejo Online, 2015), e “Coreografia: um conceito em transformação” (Revista Urdimento, 2019). Resumidamente, partilho do entendimento de que coreografia consiste em estrutura multidimensional que organiza corpos vivos e/ou não vivos, além de experiências e pensamentos (de seres vivos e/ou de inteligência artificial). Sendo assim, dança e coreografia deixam de existir como sinônimos e a coreografia passa a ser vista como uma função estruturante, um agenciador sistêmico de elementos que se interconectam e afetam-se reciprocamente. É possível pensar a coreografia em diferentes linguagens das artes (performance, teatro, vídeo, artes visuais, dança, artes digitais) e da vida (fluxo de usuários em transporte particular e coletivo, desenhos de carros coordenados por aplicativos, coreografias de dados e de fluxo de informações). Também acredito que a coreografia possa ser compreendida como função perceptiva, que coordena e controla comportamentos privados e públicos, como pode ser visto atualmente nas diversas formas de agenciamento coreográfico de obras e espectadores em museus e galerias de arte.

A respeito de como abordo a questão da corporeidade em minhas peças, já publiquei o capítulo de livro “Desmonte: remontando o trajeto” (parte do livro “Dança no Século XXI”, organizado por Célia Gouvêa, Editora Prismas, 2018), o artigo “Repetição como estratégia de dramaturgia em dança” (Revista Sala Preta, 2012), e fiz a organização do livro eletrônico “Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida” (2012). Pesquisas sobre corporeidade vêm sendo feitas em áreas diversas, tais como neurociências, ciências cognitivas, filosofia da mente, estudos de performance etc., sendo um dos campos de maior efervescência acadêmica no momento. Partilho do entendimento de que corpo e ambiente atuam de maneira entrelaçada em sistemas codependentes, que dão origem a ecologias específicas que fomentam e reforçam determinadas formas de corporeidade. Isso posto, supera-se a ideia dualista de um cérebro que comanda um corpo e a divisão dicotômica entre natureza e cultura.

Só comecei a coreografar quando entendi o entrelaçamento entre movimento e cognição, ou seja, a maneira como alguém se move tem efeito direto em

sua formação de linguagem, seu sentido de mundo e seu entendimento de si. Por exemplo, no meu solo “Eu Elas” fico sentada em uma cadeira por 30 minutos, repetindo gestos que aprendi desde criança para ser uma moça/mulher bem-educada/comportada. Depois que percebi, durante uma disciplina de mestrado, que tinha o corpo treinado de uma boa menina, iniciei o estudo de meus próprios gestos e fiz uso da análise de Laban para identificar suas qualidades espaciais e dinâmicas. Notei, por exemplo, que minhas mãos tinham o costume de moverem-se levemente, e que meus gestos femininos continham-se em uma cinesfera restrita e pouco expansiva. Se, como disse anteriormente, nosso movimento forma nosso pensamento e vice-versa, corpos femininos condicionados a atitudes submissas podem contribuir na formação de estruturas mentais de submissão. Ao atentar para o fato de que eu mesma lidava com essas questões no meu dia a dia, percebi que era possível colocar essa questão em pauta através do meu trabalho coreográfico.

No solo “Eu Elas” muitos dos gestos com os quais trabalho já existem. Portanto, empresto-lhes como *ready-mades* e formo arquivos corporais para as diferentes cenas. Não sei a ordem detalhada que usarei para fazer os gestos, mas a peça segue uma estrutura precisa que organiza as cenas com bastante clareza. Escrevi graficamente uma partitura para iluminar algumas falas em congressos e seminários, e a disponibilizo em meu site para quem se interessar (<http://julianamoraes.art.br/EU-ELAS-I-HER>). Também tornei acessível meu diário de criação para esse solo, pois acredito que possa ser interessante para outros artistas, especialmente os que estão iniciando seus estudos, a possibilidade de entrar em contato com as formas através das quais artistas mais experientes agenciam suas criações.

Desde que iniciei meu trabalho como criadora e intérprete de meus próprios trabalhos, pesquiso formas coreográficas que não se estruturam em sequências de movimentos lineares e repetíveis. Interesse-me por criar parâmetros para os movimentos (qualidades espaciais, temporais e dinâmicas) que norteiam a interpretação de cada cena, mas a composição é feita no tempo real. Inicialmente, eu dava o nome a isso de texturas corporais. Atualmente, prefiro o termo estados corporais, pois a ideia de estado engloba aspectos mais amplos. Influenciada pela pesquisa de Gustavo Sol, nos últimos anos, passei a reconhecer que meu trabalho coreográfico depende do entrelaçamento entre os estados sensoriais, cognitivos, perceptivos e motores.

Seria impossível coreografar minhas peças de maneira tradicional. Por exemplo, imagine tentar, em “Eu Elas”, contar o número de movimentos de cabeça para iniciar os movimentos dos pés, ou contar o número de movimentos dos pés para então incluir um gesto de braço. Simplesmente não funciona. É justamente porque coreografo os parâmetros e não os movimentos em si que o grau de complexidade do solo “Eu Elas” atualmente é muito maior do que quando ele estreou, anos atrás. Obviamente, em obras nas quais as ações são coreografadas em sequências lineares de um movimento por vez, as interpretações são aperfeiçoadas ao longo do tempo, porém, as coreografias permanecem inalteradas. Já em minhas obras o que ocorre é que a coreografia continua a se complexificar através do tempo, paralelamente ao aperfeiçoamento interpretativo. Ao longo das apresentações e dos ensaios, gestos são adicionados, habilidades são desenvolvidas, jogos combinatorios são descobertos e praticados etc.

Outra característica associada às minhas obras é o traço rascunhado dos

movimentos. Em vez de linhas predefinidas e marcadas, meus movimentos são geralmente mais rasurados, como se eu riscasse o espaço em múltiplas dimensões em vez de executar uma ação por vez. Essa característica de meus traçados gestuais deriva de pesquisa que venho desenvolvendo nos últimos vinte anos a respeito do entrelaçamento entre coreografia, improvisação e técnica. Ao coreografar parâmetros e não sequências, faço uso de improvisações nas quais as qualidades que regem os gestos são fixas, porém, as combinações são abertas. Para isso, habilidades técnicas precisam estar desenvolvidas, como capacidade de mover-se em geometrias complexas, variar tónus, ritmo e partes do corpo, e agenciar escalas de extroversão e introspecção. Também busco a integração dos músculos da face, que não devem ser neutralizados, mas responder às ações do corpo de maneira complexa. Procuro, principalmente, a capacidade intencional de jogar com diversidades combinatórias no tempo presente da cena.

Espero essas habilidades tanto de mim mesma, ao interpretar minhas peças, quanto dos bailarinos que trabalham comigo. Interesse-me por bailarinos que se movem com intencionalidade e com um pensamento coreográfico por trás. Para mim, isso demonstra inteligência motora e capacidade de construir e agenciar experiências através de estados corporais. A partir de todas essas premissas, é possível criar gestos intencionalmente soltos, rasurados e riscados no espaço, que tensionam complexidades entre passividade e atividade, figuração e abstração, coreografia e improvisação, espontaneidade e controle.

4. Relações com os trabalhos de minhas irmãs

Agora gostaria de citar, mais especificamente, algumas relações que vejo entre minhas obras e os trabalhos de minhas irmãs.

Márcia desenhou algumas de minhas peças até 2013, quando costumava ficar no canto da sala, observando e desenhando. Muitos desses desenhos se tornaram imagens de cartazes e programas, além de terem integrado minha tese de doutorado intitulada “Textos para Prosa, Dança e Verso: traços de discursos coreográficos” (UNICAMP, 2011). Quando a tese foi publicada em livro, em 2013, sob o título “Dança, Frente e Verso” (Editora nVersos), um dos desenhos de minha irmã tornou-se a capa e outros muitos entraram no miolo da publicação (<http://www.julianamoraes.art.br/LIVRO-BOOK>).

No caso da série coreográfica “Peças Curtas para Desesquecer”, de 2012, escolhemos oito desenhos de Márcia, um de cada peça, e os usamos como cartões de divulgação. Cada desenho tomava toda a frente do cartão, mas todos tinham o mesmo conteúdo no verso: dias de apresentação, ficha técnica, barra de logotipos das instituições apoiadoras etc. Notamos que os cartões com os desenhos de minha irmã tornaram-se pequenas obras colecionáveis — eu mesma presenteei amigos com as oito versões dos desenhos. Também nos preocupamos em imprimi-los em tamanho duas vezes maior do que o comum e em papel de alta qualidade, com somente o título de nossa peça junto ao desenho, em tipografia escolhida por Márcia. Assim, os cartões poderiam ser emoldurados se o espectador assim desejasse.

Alguns desenhos de minha irmã, inspirados em minhas peças, podem ser vistos no *link* <http://www.julianamoraes.art.br/Desenhos-de-Marcia-de-Moraes>.

Márcia defendeu seu mestrado em 2006, com a dissertação “Entre o Museu e a Praça: o Legado de Lygia Clark e Helio Oiticica”. Em 2005, como parte de sua pesquisa, ela frequentou várias vezes a exposição “Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fui com ela em algumas ocasiões e aprendi muito sobre a obra dessa artista brasileira - fundamental - através do olhar de minha irmã. Sendo assim, em 2012, quando a Companhia Perdida embarcou no universo dos objetos relacionais desenvolvidos por Clark, eu já tinha uma aproximação desenvolvida anos antes, por meio do olhar de minha irmã.

O trabalho plástico de Márcia debruça-se há tempos sobre o desenho abstrato em grandes dimensões. Alguns anos atrás, ela iniciou a feitura de colagens e, mais recentemente, de cerâmicas. Fotografias de suas obras podem ser apreciadas no site <http://marciademoraes.com.br/>. O traço solto e leve é uma característica de seus desenhos. Através de um jogo entre áreas coloridas a lápis e outras deixadas no tom do papel, descortina-se um jogo entre figura e fundo, entre formas, linhas e manchas. Há uma organicidade que perpassa todos os suportes e uma tridimensionalidade sugerida nos desenhos e nas colagens, e efetivada de fato nas cerâmicas. Suas peças escultóricas lembram-me o corpo visto de dentro, aberto, ainda vivo e pulsante. Enxergo veias, artérias e vísceras em suas cerâmicas. A altíssima qualidade técnica das obras de minha irmã alia-se ao deslumbre visual que cativa e captura o olhar. Sua obra é sensorial, corporal e possui muito movimento. Suas formas tensionam abstração e figuração e impedem leituras fixas e unívocas. Essas são características similares às que busco em meus trabalhos, ou seja, certa potência corporal da qual a estrutura coreográfica se desdobra. Diferentemente de obras puramente conceituais, o trabalho de minha irmã Márcia aposta, assim como o meu, na força da linguagem visual, plástica e corporal, sendo ambos visualmente e corporalmente barulhentos.

Chegado o momento de escrever minha tese de doutorado, senti-me confusa não somente com o volume de informações que eu precisava organizar, mas também com o desafio de escrever textos complexos novamente em português. Eu havia feito o mestrado na Inglaterra e a maior parte da bibliografia de minha pesquisa de doutorado era também em inglês. Faltavam-me palavras e expressões, ou seja, traquejo com a nossa língua. Anita havia terminado seu doutorado em teoria literária poucos anos antes, então, quando iniciei minha pesquisa, pedi para ler seu texto, pois havia considerado sua abordagem muito interessante e útil à minha reflexão. Sua tese intitula-se “O Inconsciente Teórico: Investigando Estratégias Interpretativas de Terra Sonâmbula, de Mia Couto” (2007). Ao começar a leitura, quase imediatamente precisei buscar uma caneta marcadora: a escrita de minha irmã continha inúmeras formas de alinhar complexidades teóricas, palavras específicas que eu desconhecía. Eu realmente marquei sua tese praticamente inteira e passei a usar algumas de suas expressões em meus textos. Além de sempre ter escrito muito bem e de ter se especializado em literatura, Anita fez seu desenvolvimento teórico em português e sua escrita demonstrava esse amadurecimento no uso da linguagem — coisa que eu não tinha, em parte porque palavras não são o foco do meu trabalho e também porque grande parte de minha formação teórica foi feita em outra língua. Auxiliada pela clareza do pensamento de minha irmã Anita, consegui organizar o meu texto de doutorado.

Conceitualmente, também citei Anita como fonte fundamental em minha crítica ao posicionamento teórico de Andre Lepecki, contido em seu livro “Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement” (2006). Anita havia feito uma crítica a uma parcela dos estudos literários sobre literatura africana ao notar que muitos pensadores criavam categorias de valoração que enalteciam, por exemplo, a oralidade e desvalorizavam textos nos quais a oralidade não se fazia tão presente. Os escritos com conteúdo oral eram considerados mais africanos do que outros, mesmo que criados por autores também africanos. De minha parte, eu considerava que Lepecki fazia algo aproximado ao associar o movimento aos aspectos negativos da modernidade e oferecer como resposta ideal o silêncio e a pausa, presentes em muitas coreografias conceituais europeias da década de 90 e início de 2000. Lepecki criava categorias de valoração ao positivar o silêncio e a pausa e negatizar o movimento.

Meu posicionamento teórico, influenciado pelas categorias criadas pela minha irmã Anita, está contido no segundo capítulo de minha tese, publicada como livro em 2013, intitulado “Objeto-estável/Corpo-que-move, Corpo-estável/objeto-que-move”. Nele, apresento os conceitos de Mark Johnson (1999) sobre a evolução entrelaçada entre tempo, espaço e movimento no desenvolvimento infantil, e a forma metafórica pela qual nos concebemos em relação às dimensões temporais e espaciais, para contrapor a negatividade atribuída por Lepecki ao movimento.

Sendo assim, em meu doutorado, influenciei-me pela tese de doutorado de minha irmã Anita tanto na forma (reproduzindo algumas de suas expressões linguísticas) como no conteúdo, ao usar como referência sua construção teórica e transpô-la para minha análise da obra de André Lepecki. Deu-me forças a independência intelectual de minha irmã, expressa em sua crença de que categorias de valoração arbitrárias e preconcebidas empobrecem o campo de análise das literaturas africanas e abrem espaço para leituras marcadas pelo romantismo idealizado, seccionário e redutor.

Minha tese de doutorado divide-se igualmente entre duas formas de escrita: uma acadêmica, nas páginas ímpares, e outra mais pessoal, nas páginas pares. Para ler com continuidade o texto teórico, é preciso pular todos os versos das páginas, e vice-versa. O leitor precisa escolher como lerá o volume: o verso e depois a frente (ou o contrário), ou todas as páginas em sequência, alternando entre as vozes. Essa coreografia entre formas de escrita me possibilitou incluir nos versos das páginas trechos de diários de criação, anotações pessoais feitas ao longo de minhas pesquisas acadêmicas, desenhos da Márcia e, inclusive, um poema que Anita me deu de presente quando completei trinta anos, chamado “Juju”. Nele, ela relaciona minhas travessuras na infância com o fato de eu ter me tornado bailarina: De cabeça para baixo / *Sem as mãos!* / *Rodopio,* / *Já no alto,* / *Equilibrista* / *Sem as mãos!* / *Roda a roda,* / *Bem depressa,* / *Quem chega primeiro?* / *Sem as mãos!* / *Cadê?* / *É bombom?* / *É de quê?* / *É tchu-tchu!* / *Rosa-rosa roda!* / *Piruetas,* / *Pirulito,* / *Cola,* / *Collant,* / *Bate-palminha,* / *Engatinha,* / *Tem festa na casinha!* / *Roda, roda,* / *Pula a corda,* / *Bate as mãos!* / *Piruetas,* / *Pirulito,* / *Vira a estrela,* / *Só uma mão!* / *Roda, roda,* / *Bate a massa,* / *Põe areia* / *e assa o pão!* / *Roda, roda,* / *Na caixinha,* / *Delicada,* / *a bailarina,* / *Roda a roda* / *da fortuna,* / *afortunada,* / *a bailarina!*

5. Considerações finais

Apesar de instigante, refletir sobre os entrelaçamentos entre os trabalhos de minhas irmãs e o meu consiste em tarefa árdua e complexa. Desenvolvi, por necessidade de carreira e por escolha, habilidades para descrever e analisar meus próprios processos artísticos, mesmo sabendo que a criação não segue percursos lógicos e facilmente observáveis. Sendo assim, vencer (mesmo que em parte) a inerente opacidade do artista em relação a si mesmo é um desafio que enfrento com paciência e muito trabalho. Pesquiso palavras, conceitos e metodologias para dar conta de ser uma artista que pensa sobre a própria prática através da escrita.

Entretanto, ao receber o convite de Paulina Caon para refletir sobre o que dos trabalhos de minhas irmãs se embrenha no meu, reconheço que, no momento, consigo nomear aspectos mais visíveis, como os desenhos feitos por Márcia durante alguns de meus ensaios e o empréstimo de expressões e conceitos que fiz da tese de Anita para me auxiliar em meu doutorado. Ao escrever sobre esses eventos, noto que a descrição auxilia a desembaraçar os fios do emaranhado que é viver o dia a dia e construir afetos e memórias. Muitas intuições de entrelaçamentos mais profundos saltaram à consciência durante o exercício descritivo, mas elas ainda não possuem a coerência necessária para tomar forma em palavras.

Uma pesquisa mais profunda teria que levar em consideração o papel de meus pais em nossa formação, sua atuação constante e sempre próxima, suas inclinações ideológicas e seus valores. Eu precisaria ser capaz de refletir a respeito das produções teóricas de meus pais e delimitar o que disso permanece em mim, assim como explorar as aproximações entre eles e os trabalhos de minhas irmãs. Busquei escrever na medida de minha capacidade e honestidade, com a clareza que minha própria opacidade permite.

Mais uma vez, muito obrigada pelo convite.

REFERÊNCIAS

JOHNSON, Mark. **The meaning of the body: aesthetics of human understanding**. Chicago and Londres: Chicago University Press, 1999.

LEPECKI, André. **Exhausting dance: performance and the politics of movement**. New York and London: 2006.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. **Inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra Sonâmbula, de Mia Couto**. Tese de doutorado. IEL — UNICAMP, 2007.

MORAES, Juliana. Coreografia e Instalação: organização do espaço-tempo e imbricação corpo-obra. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 13-27. 2015.

MORAES, Juliana M. R. de. **Dança, frente e verso**. São Paulo: Editora nVersos, 2013.

MORAES, Juliana. Desmonte: remontando o trajeto. Capítulo de livro. GOUVÊA, C. (org) **Dança no Século XXI**. Curitiba: Editora Prismas, 2017.

MORAES, Juliana. Repetição como estratégia de dramaturgia em dança. **Revista Sala Preta**. USP. Vol. 12, n. 2, pág. 86-104, 2012. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p86-104>

MORAES, Juliana (org.). **Sensorimemórias**: um processo de criação da Companhia Perdida. ISBN 978-85-914765-0-3, 2012.

MORAES, Juliana. Sobre Coreografia em Roteiro. **Revista MORINGA** - Artes do Espetáculo, UFPB. Vol. 6, n. 2, pág. 11-22, 2015. DOI: <https://doi.org/10.21604/2177-8841/moringa.v6n2p11-22>

MORAES, Márcia. **Entre o museu e a praça**: o legado de Lygia Clark e Helio Oiticica. Dissertação de mestrado. IA — UNICAMP, 2006.

PALMA, Gustavo Garcia da. **Estados de presenças poéticas mapeadas pela técnica de Eletroencefalografia (EEG) e pela frequência cardíaca (BPM) e uma proposta de criação performativa por meio do sensoriamento neurofisiológico ao vivo**. Tese de Doutorado. ECA — USP, 2016.

Como citar:

Moraes, J. M. R. de (2019). Movimento, dança e coreografia: reflexões sobre um desenvolvimento artístico. *OuvirOUver*, 15(2), 282-292. <https://doi.org/DOI.10.14393/OUV-v15n2a2019-51515>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.