

UNTERWEG(S)

UNTERWEG(S)¹ ou como estar sempre a caminho

Sayonara Pereira

O presente ensaio dialoga com o processo de criação do espetáculo cênico UNTERWEG(S), realizado com os integrantes do LAPETT, grupo de pesquisa sediado na ECA/USP sob a direção de Sayonara Pereira. Entre os procedimentos desenvolvidos ao longo do processo de criação estão, além das aulas práticas de poéticas corporais e vocais, ensaios dirigidos e entrevistas semiestruturadas que contêm o testemunho dos intérpretes e colaboradores, matéria-prima para a criação através das memórias inscritas nos seus corpos. Somado a estes procedimentos os pensamentos de Bondía (2002), Kôkô (2005) e a poesia de Caio F. Abreu conversam com os pensamentos da autora do texto.

Palavras-chave: UNTERWEG(S); Processos de criação; Dança teatral; Memórias corporais. Memórias dos atoresdançarinos

Texto publicado: **UNTERWEG(S) ou como estar sempre a caminho**. In: PEREIRA, Sayonara; OLIVARES, Leticia; (ORG.). *Trajatórias em construção: Escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT - ECA/USP*. Editora Prismas – Curitiba. 2016.

¹ Unterwegs. Em idioma alemão significa *estar no caminho, à caminho, em movimento de um lugar para outros*. unter (embaixo) – weg (caminho).

[...] Vou / irei à Tchecoslováquia, talvez Hungria, Jakarta, mas perdi alguma coisa no Brasil, “à tarde Maria dorme...” Tenho medo, matam turcos e a estrada é enorme, mas tua voz e tua música me aconchegam entre Paris/ Amsterdam/ Berlim/ Praga/ London/ tudo é muito igual e belos os alemãezinhos ao sol do verão fugaz deles. Te mando retalhos e amor. **CAIO F.**²

PONTO DE PARTIDA

O ponto de partida para a criação do espetáculo cênico UNTERWEG(S) coloca-se na questão de como as memórias aparecem, inicialmente, como lembranças mentais, fragmentos de histórias de vida que podem se perpetuar na história corporal do sujeito. A este pensamento, parte significativa da pesquisa teórico-prática que a autora desenvolve no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e no grupo LAPETT, soma-se o diálogo aberto com os estudos sobre o tema realizados por outros autores da contemporaneidade.

Desde sua fundação, em 2011, o LAPETT, em encontros semanais sob a direção da coreógrafa e pesquisadora Sayonara Pereira, tem trazido para a cena as experiências vividas pelo elenco de *atoresdançarinos*³. As experiências são dirigidas para tornarem-se partituras coreográficas e assim geram, em uma primeira fase, um *work in progress* com abertura do processo cênico, incluindo apresentações e conversa com o público presente. Depois disso o grupo volta à sala de ensaio e, após um novo período de imersão, é realizada a estreia da peça finalizada em sua concepção de espetáculo cênico.⁴

² **Caio Fernando Abreu.** Autor gaúcho. Assinava também como Caio F. O texto À Adriana Calcanhoto - Berlim 01.07.1993, (2002, p. 237), foi e falado em uma cena de UNTERWEG(S) por um dos intérpretes do elenco, Rafael Sertori.

³ **Atoresdançarinos** assim grafado é a melhor maneira que encontramos para definir, com mais precisão, a função dos intérpretes das peças que temos dirigido com os integrantes do LAPETT, que em sua maioria têm formação inicial na área de teatro, mas ao longo dos anos de trabalho conjunto acredito que eles se transformam em atoresdançarinos.

⁴ **O Repertório** do Grupo LAPETT (2011-2015) consta das seguintes peças, com detalhamento sobre as datas e locais de apresentações: **Momento(s) de Silêncio** (Abertura de Processo – Teatro do TUSP – SP/2011; Estreia – Teatro Sérgio Cardoso – SP/2012); **UNTERWEG(S)** (Abertura de Processo – Espaço Kasulo – SP/2013; Estreia – Tenda Cultural Ortega y Gasset – Campus Universitário Butantã USP – SP/2014); **VÃO(S)** (Abertura de Processo I – Teatro Laboratório ECA-USP; Abertura de Processo II – Auditório do I.A. – UNICAMP, Campinas; Abertura de Processo III – Auditório do Núcleo Universitário de Ópera/NUO – SP; Estreia – Teatro Laboratório ECA-USP – SP/2015).

O PROCESSO

O processo para UNTERWEG(S) exigiu de todo o elenco visto em cena e o elenco de colaboradores uma parada mais efetiva para escutar o seu interior e prestar atenção aos próprios sons, talvez inaudíveis; olhar para dentro de si e também a sua volta. E depois, como nos sugere o autor Bondía (2002, p. 25-26), foi preciso

[...] pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

Com esta sensorialidade à flor da pele todos se puseram no caminho através de diferentes estações de suas vidas. Foram incluídas lembranças pessoais, trazendo algumas delas atualizadas para o contexto da cena ou em forma de partitura coreográfica reescrita, seja em um maior número de repetições ou para que mais pessoas do elenco as realizassem. Ainda foi deixado que palavras ou cantigas trazidas de recordações da infância impulsionassem o desejo de se mover. Não foram poucas as vezes que o elenco se emocionou e, em outras, foi possível rir da juvenil procura.

O elenco original se modificou um tanto. Algumas partidas foram sutis, como por uma gravidez, outras mais drásticas pelo desejo de mudar de carreira profissional, mas todos deixaram rastros, em forma de movimentos e muitas saudades.

Observamos que na Universidade os alunos, na maioria na faixa etária entre 18 e 25 anos, encantam-se pelas diferentes ofertas e possibilidades de participar de diversos agrupamentos artísticos sem ter ainda uma escolha definida por estilo, técnica ou maneira de condução do trabalho pela direção. O resultado é que grande parte não permanece por mais de uma produção nos grupos. Alguns alunos nem conseguem ficar até o final de uma montagem pela exigência de comprometimento e disponibilidade para aulas e ensaios, que no caso do LAPETT significam dois encontros semanais, cada um com quatro horas de duração, mais eventuais ensaios extras, próximos à estreia das peças.

Neste texto são usadas partes das entrevistas semiestruturadas respondidas por alguns dos integrantes do elenco de UNTERWEG(S). Com este formato, a autora intui tornar o texto mais rico e, ao mesmo tempo, constituir uma tessitura a várias mãos.

A seguir, recortes de percepções dos envolvidos sobre o processo de criação da peça que adensam algumas informações que o texto vem sugerindo:

Rafael Sertori⁵: Para mim, o processo criativo foi uma avalanche de sensações e sentimentos. Foi um processo inusitado, conturbado, muito prazeroso, cheio de idas e vindas, entradas e saídas de pessoas, partidas e despedidas dolorosas... tudo muito intenso emocionalmente. Primeiramente, nunca pensei que eu fosse precisar me ausentar da montagem de uma peça durante o processo de criação, mas foi isso o que aconteceu. Por motivos pessoais, precisei me afastar do processo de criação durante alguns meses (o que me deixou bem triste e inseguro). Mas, assentados os sentimentos conturbados, e tendo passado a tempestade em que se encontravam minhas emoções, retornei ao processo criativo com “força total” e com muita vontade de dançar. No retorno ao processo, fiquei feliz em ver o que havia sido criado durante o tempo em que estive ausente, e de viver o processo de me apropriar das partituras que já haviam sido criadas.

Nadya Moretto⁶: Acredito que quando criamos ou interferimos em processos não só artísticos como em todos os processos na vida estamos sempre falando a partir das nossas experiências e buscando transformar este material em outras experiências. Penso que com Unterweg(s) não foi diferente. O fato de eu cantar uma música no idioma japonês veio de uma experiência com este idioma e que foi transformado e colocado em cena. Assim também acho difícil passarmos por um processo e não deixarmos nada ou não levarmos nada conosco.

Para a abertura de processo de UNTERWEG(S), que aconteceu nos dias 29 e 30 de novembro de 2013, tomaram parte os atoresdançarinos: Leticia Araújo⁷, Marcela Paéz⁸, Nadya Moretto e Rafael Sertori. E também

⁵ **Rafael Sertori**. Atuou como atordançarino no LAPETT (2011-2015). Orientando de Mestrado de Sayonara Pereira no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – ECA/ USP (2014-2016). Entrevista enviada por e-mail em janeiro 2016.

⁶ **Nadya Moretto**. Atua como atrizdançarina no LAPETT (2013-2016). Orientanda de Mestrado de Sayonara Pereira no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – ECA USP (2014-2016). Entrevista enviada por e-mail em fevereiro 2016.

⁷ **Leticia Araújo** a partir do ano de 2015 usa o nome artístico de **Leticia Vaz**. Atuou como atrizdançarina no LAPETT (2011-2015). Entrevista enviada por e-mail em março 2016.

⁸ **Marcela Paéz**. Atuou como atrizdançarina no LAPETT (2011-2013). Integrou o primeiro elenco de UNTERWEG(S). Concluiu a graduação em Artes Cênicas na ECA-USP e atualmente desenvolve e dirigir seus próprios trabalhos.

⁹ **Ametonyo Silva**. Cursa a graduação em Artes Cênicas na ECA-USP onde foi aluno e também monitor para disciplina coordenada por Sayonara Pereira. Integra o Lapett desde 2013, inicialmente como “artista do som” e hoje como atordançarino.

¹⁰ **Felipe Boquimpani**. Desenhista de luz. Diretor. Estuda Artes Cênicas na ECA-USP onde foi aluno de Sayonara Pereira. Integrou o LAPETT (2011-2015) realizando o desenho de luz para as peças que estrearam neste período. Para UNTERWEG(S) Boquimpani cria seu conceito de iluminação a partir de uma estrutura feita por barras metálicas de 10 cm (largura) x 1,80m (comprimento), tipo pedestal, com pequenas lâmpadas de *led*. Esta estrutura lembra uma miniatura dos postes de luzes das pistas de decolagem/aterisagem nos aeroportos.

Ametonyo Silva⁹ (som), Felipe Boquimpani¹⁰ (desenho de luz), Otávio Coelho Neto Arantes do Nascimento¹¹ (criação de sonoridades) e Leticia Olivares¹² (assistência de direção).

ESTÍMULOS INICIAIS

A coreógrafa, ao iniciar uma nova peça, parte do seu entorno, das inspirações que os envolvidos podem despertar nela, de alguma música ou paisagens sonoras, lugares, fragmentos de textos, recordações e algumas provocações. Com esses argumentos “na mão”, dirige-se aos intérpretes e começa um novo diálogo.

Sobre o processo seguem mais relatos:

Leticia Vaz: Eu admiro a capacidade que a diretora Sayô Pereira¹³ tem em transformar suas próprias experiências em poesia, em vislumbrar a amplitude e a expansão de pequenos gestos e a sensibilidade para os detalhes. E é disso tudo que eu percebo nascer UNTERWEG(S) e todos os seus outros trabalhos artísticos.

¹¹ **Otávio Coelho Neto Arantes do Nascimento.** Músico e compositor. A partir de informações de paisagens sonoras e músicas indicadas por Sayonara Pereira, criou a trilha para UNTERWEG(S). Entrevista enviada por e-mail em 08.02.2016.

¹² **Leticia Olivares.** Atuou como assistente no LAPETT (2011-2014). Foi orientanda de Mestrado de Sayonara Pereira no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – ECA USP (2012-2014). Entrevista enviada por e-mail em dezembro de 2015.

¹³ **Sayô Pereira** é como Sayonara Pereira é chamada na cena de dança e por pessoas próximas.



Figura 1. Rafael Sertori. Autor: Fabio Reginato (2014)

Rafael Sertori: Foram utilizadas memórias, subjetividades materializadas em forma de dança e criações de células coreográficas de alguns atoresdançarinos. Como exemplo, posso citar uma célula [...] que acabou se tornando uma cena fundamental do espetáculo, em que todo o elenco dançava junto. Essa célula coreográfica tinha como nome “coração” e era dançada ao som de batidas fortes de coração que se mesclavam com o som de uma respiração ofegante. Outro exemplo é uma cena dançada por duas atrizesdançarinas Leticia Vaz e Nadya Moretto [...]. E essa cena acabou se tornando um “encontro dançado entre duas mulheres no banheiro de um aeroporto”, onde elas discutiam e falavam sobre o tempo, os atrasos cotidianos, seus locais de destino, suas expectativas, seus amores etc.

Com UNTERWEG(S) a coreógrafa somou aos argumentos tradicionais sequências de uma peça de sua autoria, *CHUN*¹⁴ (1999), e de outra na qual é coautora, *Kreislaufen*¹⁵ (1992); por meio de antigos registros em vídeo os intérpretes começaram a estudar e reproduzir algumas partituras específicas de ambas.

¹⁴ **CHUN.** Peça Trio, com coreografia de Sayonara Pereira. Estreou no Museu Folkwang de Essen-Alemanha em 1999 e foi dançada por Maïke Bolz, Simona Bubola e Rita Bilibio. O significado da palavra Chun está contido no criptograma de número 3 do I Ching (O Livro das Mutações, escrito por Confúcio).

¹⁵ **Kreislaufen** (1992). Peça Duo, coreografia de Simone Rorato com colaboração de Sayonara Pereira. Estreou no Museu Folkwang de Essen-Alemanha e foi dançada pelas duas bailarinas e intérpretes criadoras Rorato e Pereira. O título da peça, *Kreislaufen*, foi dado por Rorato e deriva de duas palavras na língua alemã *Kreis* (círculo) e *Laufen* (correr). Nesta peça a idéia se aproximava mais de circulação, de ciclo.

Da peça *CHUN* Pereira transformou uma cena, originalmente um solo, em uma dança para três pessoas. A partitura original continha certa dificuldade técnica no uso de giros que trocavam de direção rapidamente. Para realizá-los os intérpretes tinham que se deslocar em pequenos círculos, por caminhos diferentes, no mesmo tempo musical, usando muitos *pliês*¹⁶, com os pés em posição paralela, aterrados no chão e finalizando a sequência precisamente juntos.

De *Kreislaufen* Pereira estudou com o elenco uma cena emblemática e com dificuldade técnica elevada. A partitura coreográfica exigia dos intérpretes velocidade, musicalidade, dinamismo, dançar e respirar sincronizadamente.

A imagem de estar “a caminho”, “no caminho”, que o título UNTERWEG(S) sugere, refletia também a situação que o grupo de intérpretes se encontrava quando a peça foi desenvolvida. O elenco estava à procura de um modo de se expressar através da dança teatral, de movimentos que pudessem significar as ideias, as lembranças, os sentimentos e desejos dos momentos individuais de vida, bem como alguns pontos em comum desse grupo. Além disso, o maior interesse da coreógrafa estava nas movimentações corporais pelas quais os intérpretes pudessem se expressar com um caráter mais pessoal. Ou nas palavras do coreógrafo africano Kôkô (2005, p.64-65),

[...] a dança se expressa através do corpo de uma maneira muito especial, expressa algo que não é possível ser expresso com palavras e nem pode ser dito através de escrituras. [...] A Dança não é apenas algo que outra forma não pode expressar. Ela é também tudo que se pode meditar. Um tipo de oração através do corpo. É uma concreta manifestação visual das sensações, das percepções, dos choques, e dos eventos que acontecem no nosso interior.¹⁷

Outro fato marcante observado é que, em UNTERWEG(S), a coreógrafa - diferente de outros trabalhos de sua autoria, em que as trilhas sonoras são compostas de músicas já existentes - desejava sons que trouxessem a ideia de uma grande paisagem sonora, como uma trilha composta especificamente para a peça. Este tema será abordado adiante no item Paisagens audiovisuais.

¹⁶ **Pliê** - passo de ballet básico onde os joelhos devem dobrar.

¹⁷ “[...] Aber gleichzeitig ist der Tanz eine besondere Art, sich mit dem Körper auszudrücken; und zwar etwas auszudrücken, das wir mit dem Worte oder mit der Schrift nicht sagen können.[...] Der Tanz ist nicht nur das, was anders nicht auszudrücken ist. Er ist auch all das, was man meditieren kann. Eine Art Gebet, aber eben ein Gebet durch den Körper. Es ist die konkrete, visuelle Manifestation der Empfindungen, der Wahrnehmungen, der inneren Ereignisse, des Schocks.” Tradução: Sayonara Pereira.



Figura 2. Leticia Vaz. Autora: Silvia Machado (2013)

PERCURSOS PERCORRIDOS

Como já mencionamos anteriormente a situação de um grupo de dança, composto por estudantes e pesquisadores dentro de um departamento de Artes Cênicas com ênfase em teatro, tem certas fragilidades. Uma delas é que a maioria dos alunos ainda não havia se relacionado com dança anteriormente à chegada ao departamento e, conseqüentemente, com as regras que a dança exige. Entretanto observamos que os atoresdançarinos e colaboradores que conseguem participar durante todo o processo no grupo desenvolvem uma autoestima positiva, observam parte dos seus progressos e buscam um aprimoramento sagaz.

Vejamos mais algumas percepções dos integrantes ao longo do percurso:

Leticia Vaz: De maneira geral percebo neste espetáculo um processo de empoderamento dos meus movimentos, mais em especial no meu solo. A conexão gesto e movimento sempre foi o que mais me interessou na investigação da dança teatro e quando criei o solo o maior objetivo era esse: recitar um poema em que cada palavra fosse um gesto/movimento e que isso acontecesse da forma mais orgânica e fluida possível. Realizar o solo a cada apresentação se tratava de aprofundar e buscar mais o sentido dessa conexão; foi desafiador e ao mesmo tempo revelador quanto às possibilidades. Tive momentos de desistência, cansaço e fracasso com ele, mas a cada pequena conquista descobria que era possível e ao mesmo tempo percebia o

longo caminho que tinha nessa investigação. E aos poucos fui encontrando o seu lugar no espetáculo e em mim mesma, para aquilo que eu podia oferecer no momento.

Nadya Moretto: Alguns meses depois tive uma surpresa ao ser convidada para integrar o elenco. A minha primeira missão seria substituir uma das atrizes exatamente no dueto. Sayô propôs então que este dueto não fosse com uma música, mas sim com um diálogo entre as intérpretes. Construímos através de uma improvisação um diálogo onde nos imaginávamos dentro de um banheiro de um aeroporto. O diálogo foi construído, memorizado e também estudado para que acontecesse de forma fluida com o movimento. Acho que esta foi uma das cenas em que participo que mais se modificou ao longo do processo. Eu, pessoalmente, nunca estava satisfeita com o resultado dela então eu procurava sempre novos aspectos e novas maneiras de fazer esta estrutura. Com o tempo e com os ensaios acho que a cena alcançou o ritmo que o diálogo exigia.

Leticia Olivares: O exercício de assistência cênica, em um processo de tanta delicadeza como é realizar um espetáculo de dança, proporcionou-me a troca intensa com os atoresbailarinos e a coreógrafa, fazendo com que eu exercitasse minha sensibilidade a respeito dos materiais trazidos pelos intérpretes, a visão da diretora sobre a obra e minhas próprias opiniões de como tudo poderia ser aproveitado, colocando-me, sempre a serviço da obra, em papéis diferentes como propositora, provocadora, executora de ordens e ouvinte atenta dos artistas e suas necessidades/aflições.

Como integrante de outra geração e por ter tido uma formação totalmente direcionada para a prática da dança, coreografia e pedagogia, ao longo de pelo menos 30 anos de sua carreira, Pereira parece demonstrar certo estranhamento pela maneira que os jovens atoresdançarinos se envolvem atualmente nos projetos sob a sua direção. Os envolvidos aparentam, em algumas situações, estar fragmentados por estarem participando de diferentes produções, às vezes até em diferentes cidades, todavia sua entrega no momento em que conseguem “chegar” ao LAPETT pode ser considerada bastante íntegra.

Destacamos um comentário que intensifica este pensamento:

Rafael Sertori: [...] A primeira vez que fiz uma aula de dança na vida foi com a Profa. Sayonara Pereira (a ocasião ocorreu no mês de março do ano de 2010, em uma aula da disciplina “Poéticas do Corpo e da Voz I”. Foi a primeira aula que tive ao ingressar na graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP). E, desde então, não consigo parar de dançar. Sinto que a Profa. Sayô Pereira me apresentou uma possibilidade (e uma oportunidade) de ser e estar no mundo, por meio da dança, de uma forma muito sincera e profunda. Agarrei essa oportunidade com toda a força existente em mim naquele momento, e sigo com seus ensinamentos e com seu “estilo” sempre presente em mim, no modo como eu me movimento, na maneira como eu danço. Sinto que ela me ensinou muito mais que um “estilo” de dançar. Com ela, aprendi a ver a dança como um modo de me inserir no mundo, e de realmente existir enquanto sujeito-cidadão-corpo-alma-coração.

Com este comentário pode-se destacar que o trabalho de direção de um grupo, com todas as suas dificuldades do dia a dia, gera também sentimentos de gratidão e prazer para os envolvidos.

MODOS DE COMPOSIÇÃO PARA AS PARTITURAS COREOGRÁFICAS

As partituras coreográficas partiram de sequências originalmente desenvolvidas pela coreógrafa, mas não somente. Em UNTERWEG(S) Pereira inicia novas buscas coreográficas, nas quais parece “ouvir” mais o que os intérpretes gostariam de dizer, auxilia-os nesta investida e, a partir de sequências de movimentos criadas por ela e assimilados pelos bailarinos, dá espaço e os encoraja a se revelarem.

O comentário a seguir complementa a fala acima:

Leticia Vaz: Foi levantado, no início do processo, muito material, que em determinado momento alguns precisaram ser descartados e outros foram muito bem aproveitados. Pela aguçada sensibilidade da diretora, os materiais foram ganhando seu lugar na estrutura da peça e sendo potencializados com novos apontamentos de qualidade de movimento, desenho de movimento e sentido dramático; as músicas surgiram de forma a fomentar e expandir o sentido da cena já dado pelos gestos e movimentos. [...] Por fim foi um processo que me ensinou muito. Fui nesse espetáculo o tempo todo desafiada como bailarina. Sempre me enxerguei muito mais como atriz do que bailarina, mas nesse processo me via constantemente transitando entre os dois campos de atuação e me desafiando como intérprete e criadora da dança. Posso, portanto, dizer que foi muito difícil, mas também muito compensador e prazeroso.

MODO 1: ESTÍMULOS QUE PARTIRAM DA COREÓGRAFA:

Rafael Sertori: [...] Para mim, a mais marcante foi a improvisação de um dia que cheguei ao ensaio uns 10 minutos atrasado. Assim que cheguei ao ensaio, percebi que os outros atoresdançarinos já estavam realizando investigações com tecidos na cabeça, de modo que pudessem estar com a maior parte do corpo escondida pelos tecidos. Notei a concentração de todos naquele momento, e perguntei rapidamente ao atordançarino mais próximo de mim naquele momento [...] qual era a indicação daquela investigação. A pessoa me disse, também rapidamente: “pegue um pedaço de tecido qualquer, cubra-se com ele, e improvise alguns movimentos”, e só! Tão logo lancei mão de um lenço que estava comigo naquele dia (um lenço grande desses que utilizamos para aquecermos o pescoço em dias frios), coloquei-o por cima da cabeça, ajoelhei em um canto da sala de ensaio e deixei nascerem os primeiros movimentos. Passados 25, talvez 30 minutos de improviso, já estava com uma partitura praticamente pronta. Desse improviso, nasceu a segunda cena do espetáculo UNTERWEG(S), chamada “ilhas”, em que todos os atoresdançarinos aparecem dançando cobertos por pedaços grandes de tecidos, de modo que apenas “alguns pedaços dos corpos” dos atoresdançarinos podem ser vistos durante a dança: ora um

braço, ora um pé ou uma mão, ora um joelho e assim por diante, mas nunca o corpo inteiro. Gosto muito dessa cena e da atmosfera que ela cria!

Letícia Vaz: Algumas das cenas coletivas tiveram seu ponto de partida em uma pequena célula coreográfica criada em aula pela própria diretora, que era desenvolvida depois por ela em conjunto com o trabalho dos intérpretes. [...] Redançamos a coreografia feita pela própria diretora nos anos 90 (*Kreislaufen*) e para mim foi um privilégio e uma oportunidade muito grande de aprendizado: reviver aquela coreografia no meu corpo.

MODO 2: ESTÍMULOS QUE SURTIRAM DOS ATORES DANÇARINOS E QUE FORAM DIRIGIDOS PELA COREÓGRAFA

Rafael: [...] posso citar uma célula coreográfica desenvolvida pela atriz dançarina Marina Milito¹⁸ (que participou de parte do processo de criação), que acabou se tornando uma cena fundamental do espetáculo, em que todo o elenco dançava junto. Essa célula coreográfica tinha como nome “coração”, e era dançada ao som de batidas fortes de coração que se mesclavam com o som de uma respiração ofegante. Outro exemplo é uma cena dançada por duas atrizes dançarinas (Letícia Vaz e Nadya Moretto), criada inicialmente pelas atrizes dançarinas Letícia Vaz e Kalisy Cabeda¹⁹ (que participou de parte do processo de criação). Essa cena acabou se tornando um “encontro dançado entre duas mulheres no banheiro de um aeroporto”, onde elas discutiam e falavam sobre o tempo, os atrasos cotidianos, seus locais de destino, suas expectativas, seus amores etc.

Letícia Vaz: [...] Além disso, as cenas iniciais, chamadas de ilhas, me parecem bastante inspiradas em passagens pessoais, os gestos criam uma dramaturgia que revela pequenas narrativas de cada intérprete. Há também uma cena coletiva, em que todos os intérpretes dançam e na qual a partitura de movimentos foi uma proposta de uma das intérpretes após uma viagem para Europa.

MODO 3: DUO OU ENCONTRO NO AEROPORTO

Existe na peça um duo que tem sido comentado em todas as entrevistas dos integrantes do elenco; é uma cena que acontece como um divisor de águas dentro da peça e na concepção e dramaturgia. Pereira como criadora se autodenomina intuitiva e, dentro da sua metodologia, em UNTERWEG(S) pretendia ouvir e observar mais as propostas dos integrantes do elenco

¹⁸ **Marina Milito.** Atuou no LAPETT entre 2011 e 2014. Foi orientanda de Mestrado de Sayonara Pereira no Programa de Pós-graduação em Artes da UNICAMP (2010-2012).

¹⁹ **Kalisy Cabeda.** Atuou no LAPETT entre 2012 e 2013. Foi orientanda de Mestrado de Sayonara Pereira no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – ECA-USP (2012-2014).

individualmente, utilizando o DUO como espaço mais claro para exercitar este “alargamento” conceitual.

As intérpretes que iniciaram a trabalhar e conceber a cena foram Letícia Vaz e Kalisy Cabeda. As duas, depois de alguns dias de trabalho fora dos encontros normais do LAPETT, chegaram ao ensaio com uma partitura de aproximadamente dois minutos esboçada. O material contido na partitura foi considerado muito interessante pela coreógrafa e trazia aspectos diferenciados contendo certa alegria e jovialidade. Tratava de um encontro entre duas pessoas e foi elaborado de maneira que as fronteiras entre a dança e o teatro foram bastante borradas.



Figura 3. Nadya Moretto. Autor: Fábio Reginato (2014)

A versão inicial da partitura já trazia uma diversidade, todavia as intérpretes escolheram uma música “da moda” o que dava um rótulo um tanto “adolescente” para a cena. Pereira incentivou as atrizesdançarinas a continuar o trabalho, mas na semana seguinte pediu para que a cena fosse trabalhada sem música.

Com a saída da intérprete Kalisy Cabeda do grupo e a entrada de Nadya Moretto, a cena tomou outros rumos e agregou ao seu contexto novos matizes que partiam, por exemplo, do humor até chegar à dramaticidade. Trabalharam a leveza de um gesto corporal ou de uma “vocalidade” e conseguiam “dar peso” e veracidade às presenças. Tudo isto sem ter nunca perdido a jovialidade

contida na proposta inicial. Além disso, um texto falado em forma de diálogo também “conversava” com as ações realizadas pelas duas intérpretes, compondo uma musicalidade benéfica para a cena. Foi uma criação difícil, que exigiu muita dedicação, mas que dia após dia trouxe uma grande satisfação para todas as partes envolvidas.

A seguir é introduzida, na fala da intérprete criadora Nadya, a presença e participação assídua e sensível de Leticia Olivares na função de assistente na peça, que deu grande apoio, especialmente para esta cena, e também uma fala de Olivares comentando a delicadeza da sua função:

Nadya Moretto: O trabalho de assistência de Leticia Olivares foi muito importante para mim neste sentido. O trabalho de Leticia estava altamente integrado à direção de Sayô e foi muito importante para que eu pudesse desenvolver, em especial, as cenas que tinham expressões vocais. Foi a partir de uma conversa informal com Leticia que surgiu também uma das falas da peça. Estávamos conversando, quando Leticia, muito atenta e conectada com o processo de criação, me sugeriu que eu inserisse a ideia de “ser estrangeira” no final do diálogo da cena “escovas de dentes” [Duo] com Leticia Vaz.

Leticia Olivares: Várias improvisações foram trabalhadas a partir dos materiais trazidos pelos bailarinos. A mais marcante, para mim, foi a da cena da viagem [Duo], com Leticia e Nadya, na qual tive participação ativa na dramaturgia e escolha e limpeza de movimentos. [...] Realizar a assistência desse trabalho cênico colocou-me em posições privilegiadas e delicadas. O privilégio vem de muitas vezes ter mais tempo e proximidade para trabalhar pessoalmente em detalhes da composição cênica com os intérpretes, burilando com eles significados e possibilidades de intenção de um movimento ou texto, p. ex. E delicada, pois exige sensibilidade e consciência de até onde pode ir minha interferência e condução para não perder de vista a concepção maior, que vem da diretora.

MODO 4: ESTÍMULOS NOS QUAIS A COREÓGRAFA FOI REGENDO, INTUINDO E, A PARTIR DAS REAÇÕES DOS ATORES DANÇARINOS, PROMOVENDO NOVAS AÇÕES E REAÇÕES

A atriz dançarina Kalisy, que participou da primeira fase do processo de criação de UNTERWEG(S), expôs que estava com dificuldade em propor algo. Então a coreógrafa pediu a ela, em uma determinada cena, que se sentasse no chão e fosse “andando” muito devagar do fundo do palco até o proscênio, enquanto os outros intérpretes realizavam suas falas/células cheias de ações em diferentes lugares do palco. Em um ensaio, em que o elenco estava no palco do Teatro Laboratório da ECA-USP, Kalisy, ao chegar ao proscênio, dizia um texto de autoria de

Caio F.²⁰ A intérprete há vários ensaios, por motivos que não caberiam analisar aqui, bloqueava uma das suas maiores qualidades nata, a intuição. No ensaio específico, narrado aqui, a coreógrafa pediu para que Kalisy realizasse sua partitura com os olhos fechados. Vendo que a intérprete apenas cumpria o que estava sendo pedido sem ter coragem de transcender, Pereira então, instintivamente, foi até o proscênio com uma garrafa de água mineral que estava por perto e, muito lentamente, começou a derramar gotas de água sobre os cabelos e o rosto da intérprete. Esta ação vinda de fora surpreendeu e interferiu diretamente no modo que a intérprete começou a falar o texto. Involuntariamente, Kalisy controlava a quantidade de água que engolia ou deixava outro tanto do líquido seguir escorrendo pela sua boca e pescoço. A reação da atriz dançarina nos fez acreditar que por nenhum segundo tenha pensado em “como” realizaria a sua partitura coreográfica. Nesse ensaio, certamente, intérprete e coreógrafa deixaram a intuição reger a cena e as memórias que cada uma trazia nos seus corpos foi o que, provavelmente, dirigiu as duas. Nos ensaios seguintes, Kalisy, que havia guardado essa vivência como uma memória, sempre a acessava para impulsionar sua interpretação.

Na versão final da peça essa cena não permaneceu. Todavia o texto aparece em outro momento e usado de uma maneira muito diversa da que foi descrita no parágrafo anterior. Dizer o texto de Caio F. passou a ser tarefa da intérprete Nadya, que profere o texto em diálogo com as movimentações do seu corpo e deslizando sobre um tecido muito longo e escorregadio. Com todas as dificuldades extras que foram incluídas, nesta que se transformou na cena final da peça, a intérprete foi obrigada a acessar várias memórias corporais para, literalmente, equilibrar-se em cima do tecido e das palavras.

PAISAGENS SONORAS

Ao longo de um processo extenso, como foi o de UNTERWEG(S), com entradas, saídas, longas ausências de intérpretes e com diferentes crises existenciais, elementos que poderiam ter feito com que elenco e direção desistissem do projeto, resultou no oposto. Todos os conflitos parecem ter sido propulsores para que o todo se mantivesse até o fim *unterwegs*.

²⁰ “[...] Como se a gente tivesse *obrigação* de fazer alguma coisa toda noite. Só porque é sábado. Essa obsessão urbanóide de aliviar a neurose a qualquer preço nos fins de semana, pode? Tenho vontade de dizer nada, não vou fazer absolutamente nada. Só talvez, mais tarde, se estiver de saco muito cheio, tentar o suicídio [...]” (grifo do autor) *Pela noite*. In: Triângulo das águas, ed.rev. Porto Alegre: L&PM, 2005, p. 66.

Como mencionado anteriormente, Pereira desejava uma trilha sonora especialmente composta para a peça UNTERWEG(S). Não gostaria de adaptar sua concepção coreográfica a uma trilha já existente e estanque. Então iniciou o trabalho com “paisagens sonoras” tais como: batidas de coração, vento, chuva, ritmo dado pelo metrônomo, que poderiam vir a ser incrementadas com outros sons ou melodias e resultariam em sua tão sonhada trilha musical.

Foi então que Marissel Marquez²¹ trouxe ao ensaio o seu amigo e compositor Otávio Coelho Neto Arantes do Nascimento. A coreógrafa, sem dar muitas informações, pediu inicialmente que o músico assistisse a alguns ensaios, porque não queria influenciá-lo nos caminhos que poderia seguir, caso se propusesse a integrar o projeto. Ao final do primeiro ensaio, o músico pediu uma cópia da trilha que vinha sendo usada em UNTERWEG(S) e alguns dias para pensar em uma proposição. A concepção sonora surgiu então como uma conversa entre as ideias cênicas que Pereira estava compondo com o elenco, que já sugeriam diferentes paisagens, e as sensíveis contribuições musicais que foram trazidas por Otávio Nascimento. Nas palavras do compositor:

Otávio Nascimento: No começo, tudo foi a ambiguidade das ideias, o lugar do sem lugar, o jogo de espelhos e oposições. Depois, os movimentos foram falando, aos poucos, numa linguagem que eu até então desconhecia, e a dúvida dos textos e das ideias começaram a tomar corpo, foi mágico... As oscilações de climas entre as partes desenharam em minha mente uma estrutura, que usei para dosar meus sons, usando como parâmetro principal a densidade. Busquei timbres que coroassem o que eu estava vendo, e não que os representasse. Ao final do processo, o diálogo entre sons, movimentos ideias e partes foi-se equilibrando como numa peneira, e o espetáculo foi se suavizando. Ao menos foi o que senti, até que, depois de pronto, estava muito mais doce e suave do que no começo. Um espetáculo colorido e cheio de incertezas latentes, que tive muito gosto em poder participar.

No dia-a-dia dos ensaios do LAPETT, ao longo da produção de UNTERWEG(S), o grupo teve um integrante bastante entregue e comprometido com todo o projeto e processo: Ametonyo Silva. Ametonyo esteve presente sempre como se fosse um atordançarino, e talvez também tenha sido. Foi por sua sensibilidade e prontidão que, durante os ensaios e depois, durante as performances, assumiu a parte de operador de áudio, mais para “artista do som”, fazendo com que, durante o espetáculo, a trilha musical fosse ouvida pelos intérpretes na cena e pela audiência na plateia de maneira cristalina e precisa.

²¹ **Marissel Marquez.** cursou graduação em dança na UNICAMP, onde foi aluna de Sayonara Pereira no período em que esta desenvolveu doutorado e o 1º Pós-doutorado naquela instituição. Durante o ano de 2013 participou de algumas aulas e ensaios ao longo do processo de UNTERWEG(S).

PAISAGENS VIDEOGRÁFICAS

À ideia do estar a caminho, acrescentou-se o macro olhar dos vídeos, espelhado nas experiências dos envolvidos no projeto. E dentro dessas experiências havia os relatos das vivências nas viagens realizadas pelos intérpretes, que incluíam desde falar outras línguas e conhecer outras culturas, até o sentimento de se sentir estrangeiro que vem à tona nessas situações. Na peça ao todo são projetados dois vídeos.

UNTERWEG(S) inicia enquanto o público ainda está procurando seu lugar na plateia, servindo-se da ideia da coreógrafa de que as pessoas estão a caminho desde o momento que decidiram ir ao teatro para assistir a peça. Nos primeiros instantes Letícia Vaz, que está na plateia, vem andando entre as pessoas que ainda estão chegando, enquanto, ao mesmo tempo, a luz da plateia vai descendo lentamente. A projeção de um vídeo idealizado pelo artista visual Yu Miwa²² contém as diferentes instruções que um passageiro, que viaja de avião, escuta normalmente da tripulação. Yu Miwa compôs este vídeo estilizando palavras e informações, colocando-as em diversos idiomas, fazendo com que se movam em diferentes direções e, ainda, escritas em tamanhos e grafias diferentes. O vídeo é projetado na “cortina de fundo” e, como a intérprete Letícia Vaz está andando no proscênio com seu corpo embrulhado em um tecido, intérprete e adereço servem também de tela para o vídeo que está sendo exibido. Logo a seguir, a projeção é vista igualmente no corpo dos dois outros intérpretes, que já estavam se movimentando no palco, no plano baixo, mas ainda com pouca iluminação. Esta cena é chamada de “Esteiras” pela movimentação realizada pelo elenco que consiste em: a) estender um tecido no chão (o tecido lembra o cobertor distribuído nos aviões), b) deitar em cima do tecido, c) deslizar deitado no tecido até um ponto marcado pela coreografia, d) levantar, e) reiniciar as sequência a) b) c) d). A repetição das ações realizadas pelos intérpretes dura, aproximadamente, três minutos e meio e acontece com o intuito de lembrar as malas deslizando nas esteiras dos aeroportos. Momento de tensão em que o passageiro nunca tem certeza se sua mala chegou ao destino desejado. O final da cena traz uma intensidade de luz maior fazendo com que as imagens projetadas comecem a desaparecer lentamente e é quando, finalmente, o público pode ver, através de uma iluminação apropriada, aonde os intérpretes chegaram. Esta nova cena que vai se revelando é chamada de “Ilhas”.

²² Yu Miwa. Diretor tetral e artista visual japonês. Criou e adaptou os vídeos para a peça UNTERWEG(S), filmou os espetáculos e preparou os diferentes *teaser* para as temporadas de UNTERWEG(S). Viveu no Brasil entre 2012-2019.

Na penúltima cena da peça é projetado o segundo vídeo que contém imagens originais oriundas da peça *Kreislaufen*²³. Pereira solicitou a Yu Miwa que retirasse e copiasse do filme apenas a cena usada em UNTERWEG(S), para projetá-la enquanto os intérpretes Leticia, Nadya e Rafael estivessem realizando a partitura extraída da peça original. Desta maneira, o público presente no teatro assistia aos jovens bailarinos - integrantes do elenco de UNTERWEG(S) - dançando a partitura originária e, simultaneamente e “ao vivo”, a mesma partitura da peça *Kreislaufen* dançada por duas bailarinas, em um espetáculo criado em 1992²⁴ projetada no corpo dos bailarinos e na tela de fundo.

MULTIPLICADORES DE UMA TRADIÇÃO

Como é praxe nas criações assinadas por Sayonara Pereira, UNTERWEG(S) não pretendeu contar nenhuma história com começo, meio e fim ao longo das onze cenas²⁵ que compõem a peça. Entretanto, através da composição das cenas e das muitas imagens dançadas pelos *atoresdançarinos*, a peça retrata vários momentos em movimento que podem ou não remeter a situações, lugares e estados reconhecíveis pelo público e que, provavelmente, serão sempre reconhecidos pelos intérpretes, direção e colaboradores que se puseram a caminho participando da longa viagem que foi UNTERWEG(S).

Por fim, percebe-se que, inconscientemente durante a fase de concepção, mas com maior distanciamento em um segundo momento, Pereira voltou à cena interagindo com seus intérpretes através da tecnologia, fazendo com que seu legado se atualize nos corpos desses jovens, que transformam, reafirmam e recriam sua obra renovando uma espécie de tradição corporal.

²³ A filmagem de *Kreislaufen* aqui referida foi realizada durante um projeto com financiamento obtido na cidade de Essen na Alemanha. Direção e 1ª câmera, Regina Guine e assistência de Cristine Heim. A direção de corte também foi feita por Regina Guine com assistência de Simone Rorato. Filmado no Teatro do Tanztheater Christine Brunel em Essen (1993).

²⁴ No vídeo em questão as duas bailarinas que estão em cena são Simone Rorato e Sayonara Pereira.

²⁵ **Roteiro das Cenas de UNTERWEG(S):** Cena de Abertura - Vídeo I; 1ª.cena - Esteiras; 2ª cena - Ilhas; 3ª cena - Vestindo Rafael; 4ª cena - Chun (Trio); 5ª cena - Tessituras I; 6ª cena Coração (Grupo), Solo Rafael, Boliche; 7ª cena. Ponto (Solo Leticia); 8ª cena - Dueto (Rafael e Nadya), Solinho Rafael, Dueto (Rafael e Leticia); 9ª cena - Duo (Encontro no Aeroporto - Leticia e Nadya); 10ª cena - *Kreislaufen* (Grupo com Vídeo II); 11ª cena - Tessituras II (com texto Nadya e Final com Todos). Duração do espetáculo: 55 minutos sem pausa.



Figura 4. (da esquerda para direita) atrás: Felipe Boquimpani, Ametonyo Silva, Marcela Paéz, Sayonara Pereira. À frente: Nadya Moretto, Rafael Sertori, Letícia Vaz e Leticia Olivares. Autora: Sílvia Machado (2013)