

Ritos de passagem - Transmissibilidade e transformação da dança através dos tempos

Rites of passage – transmissibility and transformation of dance through time

Luiza R F Banov¹
Sayonara Sousa Pereira²

Resumo

O presente artigo propõe uma reflexão diante das formas de transmissão e tradução do conhecimento prático/estético, tomando como ponto de partida a obra *Wandlung/Transformação* (1978) da coreógrafa Susanne Linke (1944) uma das pioneiras da dança moderna alemã, e a reverberação que a obra teve através da suas re-encenações.

Palavras-chave: Dança moderna alemã; transmissibilidade; dramaturgias em deslocamento

Abstract

This article proposes a reflection on the ways of transmitting and translating practical / aesthetic knowledge, taking as a starting point the work of *Wandlung / Transformation* (1978) by choreographer Susanne Linke (1944), one of the pioneers of modern German dance, and reverberation that the work had through its reenactments.

Keywords: Modern German dance; transmissibility; dramaturgy in displacement

E-ISSN: 2358.6958

¹ Bailarina, Coreógrafa, Pesquisadora, Doutoranda em Artes Cênicas na Escola de Comunicação e Artes ECA/USP - luizarfb@gmail.com

² Professora Doutora-RDIDP-MS3-D2 no Departamento de Artes Cênicas - da Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo - ECA/ CAC/ PPGAC - USP. sayopessen@gmail.com

“Artistas da dança dão corpo às questões de nosso tempo”. Esta frase, proferida pela pesquisadora Profa. Dra. Cássia Navas (1959), abre o prefácio do livro “Dando corpo à história” (2015) escrito por uma das mestras das artes corporais no Brasil Holly Cavrell, no qual a artista presenteia os leitores com seu olhar e experiência sobre dança, e seu vasto universo, a partir de sua própria biografia e protagonismo nas artes corporais. A frase a qual nos referimos, nos faz pensar sobre as inscrições do tempo nas artes do corpo e como este tempo/corpo reflete a época sociocultural ao qual estaria atrelado.

Neste sentido, reconhecemos que a dança transitou na história sumamente pela oralidade do corpo, entretanto na ânsia de manter suas obras vivas diversos artistas buscaram meios para traduzir os movimentos dançantes em escrita.

Estudos revelam que a primeira notação que se tem registro, foi de Raoul-Auger Feuillet (1660-1710). Feuillet, adotou para esta ação o termo *Chorégraphie* (1700). Outros estudos relatam ainda que em 1912 o legendário bailarino russo Nijinsky (1889-1950) realizou a notação inteira de seu ballet *L’après-midi d’un faune / A Tarde de um Fauno*; esta notação foi realizada acompanhando a trilha sonora de Debussy (1862-1918) e pautada no sistema russo de notação desenvolvido pelo bailarino imperial Vladimir Ivanovich Stepanov (1866-1896) no ano de 1892, denominado de *L’alphabet des mouvements du corps humaineste*. No ano de 1988 este código foi desvendado o que permitiu a obra de Nijinsky ser remontada por completa. Conhecida como a coleção Sergejev, atualmente faz parte do acervo da Biblioteca do Teatro da Universidade de Harvard-USA, onde pode ser consultado por pesquisadores e interessados.

O código encontrado na obra de Nijinsky foi primeiramente traduzido pela Profa. Dra. Ann Hutchinson Guest (1918) e Profa. Dra. Claudia Jeschke (1950) para a *Labanotation*³. A pesquisadora Jeschke (2007) afirma que esta reconstrução se revelou como um trabalho extremamente relevante para a história e que o mesmo se apresentou como uma multimídia “multifaceta de documentos e discursos, memórias e processos criativos” (Jeschke, 2007, 173)⁴.

Na primeira metade do século XX novas grafias foram criadas para a dança, além da *Labanotation*, a *Benesh*, criada por Rudolf *Benesh* (1916 –1975) e *Sutton* por Valery Sutton (1951).

Trindade, 2011 nos revela que:

A rejeição do vocabulário e dos termos do balé pela dança moderna resultou na expressão “coreógrafo” que substitui o “mestre do balé” e, conseqüentemente, a “coreografia” veio a significar a arte de fazer danças. Rudolf Laban estendeu o uso da palavra *choreographie* em seu livro “*Choreographie*” (1926), no qual detalhou, não somente um formulário novo de notação da dança, mas também os princípios e a teoria de um sistema completo que se transformou, mais tarde, na “análise do movimento de Laban (Trindade, 2011, p.35).

3 Labanotation é um método de notação de dança criado por Rudolf Laban (1879-1958), onde o autor propõe um método de análise do movimento, que inclui a localização no espaço traçado por cada movimento, assim como sua intensidade. A partir desta análise, uma espécie de partitura de movimento é criada, semelhante a uma partitura musical criando uma possibilidade de interpretação teórico-corporal. Mais detalhes: *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*, 1977 de Ann Hutchinson Guest

4 ...damulti-faceted mediastation of documents and discourses, memories and creative process (Jesche, 2007, 173). (Tradução nossa)

Fato é que apesar de muitos artistas terem buscado alternativas para manter viva uma obra de movimento, na grande maioria dos casos o que permanece é a memória, a oralidade transmitida corpo a corpo, assim como se perpetuam as tradições de um povo. Neste sentido, reconhecemos que o movimento, propulsor da dança e resultante de sua relação com a sociedade tem sido objeto de reflexão e pesquisa ao longo dos séculos, em diferentes níveis e caminhos do conhecimento, e através de muitas abordagens. O presente artigo pretende refletir sobre a coreografia, sua transmissibilidade, e as possíveis traduções que se fazem presentes através das partituras de movimentos que compõem a obra que iremos analisar. E também como o corpo responde a aprendizagem, circulação e compreensão do tempo, as intenções, e o uso do espaço.

O corpo, este que é permeado pela história de nossa humanidade, tal como o entendemos, é um local de atravessamento, do que acontece fora e dentro de cada um, um lugar de reunião, o fim ou o começo do conhecimento interno, das pesquisas e diálogo inerente das relações. Apontamos, portanto, para o trabalho de Susanne Linke (1944), no sentido de elucidar a nossa reflexão em especial a partir da obra *Wandlung* (1978); trabalho solo, que permanece em movimento uma vez que foi *transmitido* a corpos de outros dançarinos mais jovens, tais como Roxane D' Orleans Juste no ano de 1992, e Mereike Franz (1982) no ano de 2006.

Tendo em vista que a dança moderna se edificou em um cruzar-se constante durante a história, no trânsito de artistas entre América e Europa, destacamos como polos principais deste desenvolvimento países como os Estados Unidos da América e a Alemanha. Assim muitos artistas alemães tiveram oportunidade de ir aos Estados Unidos para estudar dança e sabemos que em 1902 a norte americana Isadora Duncan (1877 – 1927) dançou pela primeira vez na Alemanha influenciando a nova concepção estética do corpo e encorajando o movimento contra a formalidade da dança que ocorria na Europa naquele período, advinda do ballet clássico. Desta maneira, a perspectiva da transmissibilidade, e conseqüentemente de tradução que encontramos em *Wandlung* nos parece especialmente interessante uma vez que abordaremos dois acontecimentos deste evento e o início de um terceiro não concluído; o primeiro para uma bailarina canadense, o segundo para uma bailarina alemã e o terceiro que se encontra em processo, para a artista brasileira Luiza Braz Batista (1986), o que de alguma forma passa a conectar traços da brasilidade e cultura em relação à historicidade da dança moderna alemã. As conexões brasileiras, com esta vertente da dança moderna, entretanto, tiveram seu início anos atrás; em um trânsito curioso do movimento pelo tempo, espaço, pelo interlaço de vidas cruzadas, e se perpetuam desta maneira ainda nos dias atuais.

O retorno da brasileira Chinita Ullman (1904-1977) juntamente com a vinda da alemã Kitty Bodenheimer (1912-2003) em 1932 para a cidade de São Paulo culminou na primeira escola do país que tinha a dança moderna como foco, chamada de *Academia de bailados*. Esta escola teve a proposta de oferecer uma estrutura semelhante a escola que a discípula de Mary Wigman⁵, Hanya Holm (1893) manteve em Nova York.

5 Mary Wigman (1886-1973) - Foi uma bailarina, coreógrafa e pedagoga alemã. É o principal nome associado ao pioneirismo da dança de expressão. As obras de sua autoria, como *Hexentanz / A dança da Bruxa* (1926), permanecem emblemáticas até a contemporaneidade.

E o conhecimento que ali permeou certamente ecoa nos corpos de vários dançarinos brasileiros.

Ingold, 2011 nos esclarece muito ao propor o reflexo da pesquisa como uma “malha da vida”, esta relação se estabelece pelo fato de uma malha se constituir de inúmeros fios que se entrelaçam. Assim, estes inúmeros fios cada um com sua origem e direção podem resultar em algo maior.

Neste sentido, *Wandlung* é apenas um dos fios de uma reflexão maior em torno dos caminhos que a dança moderna se estruturou ao longo dos anos até os dias de hoje, de como pode permanecer no tempo e espaço de nossas culturas, e também transitar entre territórios.

Wandlung foi criada em 1978, e após ter sido remontada diversas vezes, é uma obra que se mantém ativa no repertório de obras consideradas canônicas para a dança moderna, sendo dançada para públicos diversos em diferentes países.

É importante ressaltar que trataremos aqui sobre transmissibilidade além da reconstrução; fato este que ocorre por conta da autora da obra, a bailarina e coreógrafa alemã Susanne Linke, ter estado presente, no momento em que o conhecimento estava sendo adquirido pelo novo interprete, nos três episódios em questão. Esta realidade se diferencia de uma reconstrução na qual o autor da obra, detentor daquele material artístico, não esteja presente no momento de ensinar a coreografia para o novo intérprete, ou já tenha morrido. Sobre esta realidade a pesquisadora Inge Baxmann discorre em seu texto “o corpo enquanto arquivo sobre a difícil relação entre o movimento e a história”, 2007, ela diz que:

Com a atual reestruturação das culturas do conhecimento, o corpo foi redescoberto como um conjunto de memória, porque as experiências sensoriais, emocionais e cognitivas são armazenadas em movimentos, gestos e ritmos. Este conhecimento baseia-se em tradições orais e gestuais e manifesta-se em formas ou artefatos expressivos não-verbais. Este conhecimento tácito nunca foi integrado na historiografia ocidental e permaneceu marginal ao conceito europeu de cultura. Mas, como esse desiderato pode ser produtivo na história da dança escrita? (Baxmann, 2007, p. 207)⁶

Ao nos tornarmos conscientes da cultura do corpo enquanto forma de conhecimento e de arquivo cultural de uma sociedade, ganhamos apoio deste pensamento através do trabalho do etnologista Marcell Mauss, 1950, que revoluciona o pensamento em torno dos arquivos corporais uma vez que não assume o dualismo entre corpo e cultura, mas compreende a memória corporal em si mesma como forma da cultura. É também neste sentido que a reconstrução de obras pode atingir não somente coreógrafos e bailarinos, cientistas da dança e público, como nos pontua, Hardt, 2007; pode acima de tudo revelar a cultura de um passado e reavivá-la ao corpo do presente. É o arquivo da memória resgatado e em movimento.

⁶ With the current restructuring of the cultures of knowledge, the body has been rediscovered as a set of memory, because sensory, emotional and cognitive experiences are stored in movements, gestures, and rhythm. This knowledge is based on oral and gestural traditions and it is manifested in non-verbal expressive forms or artefacts. This tacit knowledge was never integrated into occidental historiography and remained marginal to the European concept of culture. But how can this desideratum be productive in writing dance history? (Baxmann, 207, 2007). (Tradução nossa)

Mesmo que a reconstrução não permita o cumprimento do desejo frequentemente promovido de manter e preservar o passado, pode ilustrar a importância da história da dança para a dança hoje. Ao mesmo tempo, o interesse em reconstrução também destaca o desejo de atualizar politicamente a dança, para fornecer uma base de dados. Os teóricos da performatividade apontam que qualquer esforço para manter as coisas, preservá-las e exibi-las como produtos estão sujeitos a níveis de significado subliminar e poder (Hardt, 2007, p.194).⁷

Às vésperas de completar 41 anos, a obra *Wandlung*, de Linke, se destaca por sua ancestralidade. Poderíamos dizer que por meio de uma “quase viagem” ao desconhecido, a bailarina percorre dimensões diferentes do espaço em um fluxo contínuo em busca de respostas para questões da vida e da morte. Esta obra foi dedicada a mestre de Susanne Linke, Mary Wigman, que como já mencionamos, foi precursora da dança de expressão e grande destaque na primeira geração da dança moderna alemã.

No ano de 1981 Susanne Linke fez a primeira apresentação do programa *Solos*, no *Hot Theater* do museu de Haia na Holanda. Este programa, “*Solos*” foi constituído por quatro *solos* da artista: *Ach Unsinn / Que absurdo* (1977); o mais popular de todos *Im Bade wannen / Na Banheira* (1980); *Wandlung / Transformação* (1978); *Flut / Maré* (1981), e até o ano de 1991, contou com mais de 100 apresentações em diversos países do mundo. No Brasil, no ano de 1986, as capitais: Brasília, Porto Alegre, São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Rio de Janeiro e Curitiba, tiveram a chance de assistir a obra de Linke.

Voltando a um ponto central do tema tratado neste artigo, queremos relatar a primeira transmissão de *Wandlung*, que aconteceu em 1992 com a bailarina e atual diretora artística da José Limon Company de Nova York, Roxane D’Orleans Juste⁸, que atua na mesma companhia desde 1982.⁹

Em entrevista realizada, por nós com a bailarina em Nova York no ano de 2012, D’Orleans Juste relata sobre a experiência com a coreógrafa Susanne Linke:

Em primeiro lugar, Susanne é verdadeiramente minha inspiração de muitas maneiras. Somente através de sua generosidade consegui aprender e depois realizar seus *solos*. O primeiro deles foi *Wandlung* e depois *Flut*. Ambos com processos de aprendizagem, que duraram dois anos cada, antes de que eu pudesse realizá-los cenicamente. A experiência continua sendo uma das mais importantes da minha carreira. Aprender tais obras magníficas foi como se o tempo tivesse parado. Eu trabalhei por centenas de horas, no menor detalhe apenas para encontrar a motivação, a respiração e a qualidade suspensa necessária para que essas danças transcendessem. Até o momento, ainda estou procurando por isso; qualidade essencial quando eu sou convidada a executá-los agora no Repertório Limon. Meu corpo teve que se transformar e viver em um estado alterado (D’Orleans, 2012).¹⁰

7 Even if reconstruction does not allow fulfilment of the frequently fostered wish to maintain and preserve the past, it can illustrate the importance of the history of dance for dance today. At the same time the interest in reconstruction also highlights the desire to politically upgrade dance, to provide it with a foundation. Performance theorists point out that any effort to hold on to things, to preserve them and exhibit them as products are subject to levels of subliminal meaning and (Hardt, 2007, 194). (Tradução nossa)

8 Roxane D’Orleans Juste - Natural de Montreal, Canadá, iniciou seus estudos em dança aos 4 anos de idade. Em 1980, chegou a Nova York depois de ter passado dois Verões de aulas nas principais escolas de dança, começou a estudar dança moderna e se juntou à Eleo Pomare Dance Company, uma voz influente na dança moderna americana negra, Eleo Pomare era um artista visual conhecido como Bem como um autor e coreógrafo. Dois anos depois, foi convidada a se juntar à Companhia de Dança José Limon realizando um vasto repertório de obras clássicas modernas e contemporâneas, percorrendo o globo e vivendo uma nova filosofia de movimento. Nesta companhia teve contato com artistas como Susanne Linke, Annabelle Gamson, Lar Lubovitch, Jean Cebron, Lucas Hoving, Carlos Orta e muitos outros.

9 <https://vimeo.com/7189891> (Fragmento de *Wandlung* – dançado por Roxane D’Orleans Juste) Acesso: 15/09/2019

10 Entrevista exclusiva (2012).

A artista também descreve sobre os momentos de ensaio nos quais tinha total liberdade para realizar sua própria preparação corporal que antecederia os momentos da transmissão. De acordo com D'Orleans Juste isso possibilitou que estivesse mais à vontade para a recepção da obra. Entretanto, de acordo com seu relato, após alguns ensaios, Linke passa a treinar ao seu lado, propondo exercícios técnicos que permitissem as necessidades e qualidades expressivas necessárias ao trabalho.

Em 1992 Linke iniciou um processo que se estende ao longo de toda sua carreira desde então; além de estabelecer uma relação entre suas futuras gerações, permitiu que, os intérpretes escolhidos, pudessem compor uma escrita que até então estava somente no corpo da coreógrafa, e que pode desta maneira transitar entre culturas e no tempo. Neste mesmo compasso no ano de 2006 Mareike Franz (1982), bailarina alemã, participava de workshops em Essen, na Alemanha e Viena, na Áustria, com Linke, e a partir destas experiências, foi escolhida, pela coreógrafa, para aprender o solo *Wandlung*. Franz iniciou seus estudos em dança aos seis anos em Hannover tendo ingressado na Escola de Dança Palucca, na cidade de Dresden, aos dezesseis.

O Brasil teve o prazer de assistir à apresentação de Mareike Franz na vinda de Susanne Linke ao Festival de Dança Mesa Verde (Porto Alegre / Brasil, 2009), na qual fez parte, performando *Wandlung* dentro do programa de Solos; no livro "Dança Teatral: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços", Banov, 2015 é possível ler na íntegra uma entrevista com Franz sobre sua trajetória. As convicções desta jovem artista muito podem contribuir para este trabalho, uma vez que se revela um relato vivo, presente e atual de alguém que se encontrou submersa na temática envolvida.

A estreia desta versão de *Wandlung* aconteceu em Dresden, Alemanha no evento *Mary-Wigman-Days*. Sobre a experiência Franz apud Banov, 2015 relatou que:

... foi uma experiência muito profunda para mim. Eu lembro que Susa¹¹ e eu conversamos poucas palavras durante o período dos ensaios. Era mais sobre o olhar, a percepção, para procurar o início e a continuação da mesma viagem. Eu trabalhei horas sozinha, tentando, tentando novamente, como se dividindo o piso de um grande oceano. Eu sabia exatamente quando chegava ao ponto necessário. Foi um momento de uma escuta cuidadosa do movimento. Mas então, novamente, com repetição e exaustão, "algo" começava a acontecer, a viagem e o estado da mulher morta, que tem sua alma elevada, perseguida, caída, começou a mover-se pelo espaço. Então, todos os detalhes e clareza da forma de trabalho, técnica, correções musicais etc, eram apenas a moldura do todo.

Aos poucos me tornei mais livre para ir e vir na essência do solo dela, referindo-me ao solo coreografado por Susanne, o que torna "Wandlung" tão mágico, atemporal e especial. Eu amo esta dança. Eu amo ensaiar e sair em busca dela a cada vez, quando há possibilidade. Novamente, e novamente, de seu início. Uma viagem!" (Franz apud Banov, 2015, p. 124)

A jovem bailarina nos desperta olhar para o passado com o mesmo frescor do novo; para ela o conhecimento que uma transmissão carrega é como percorrer os mesmos rastros de sentimentos e caminhos percorridos pelo autor da obra o que permite um conhecimento muito profundo e carimbado no corpo do receptor. Talvez um pouco do que nos apresenta Hardt, 2007, quando diz que

11 "Susa" é uma maneira carinhosa que as pessoas mais próximas se referem a Susanne Linke.

...a cultura da memória parece emocionante quando mostra claramente a diferença, a saber, a abordagem histórica, em outros, no entanto, lançar um feitiço sobre o público como uma performance independente (Hardt, 2007, p. 200).¹²

O desejo de nova remontagem surgiu, e desta vez com uma bailarina brasileira, entretanto, ainda não se concretizou. Natural do espírito Santo, Luiza Braz Batista (1989) cruzou o Atlântico aos dezesseis anos para estudar dança na Alemanha, graduando-se na Folkwang Hochschule, Essen em 2009. O encontro desta bailarina com Linke aconteceu em 2010, período em que Bráz dançou na companhia da escola a Folkwang Tanz Studio, na qual Linke realizou a remontagem de sua obra *Frauenballett*, 1981. Na ocasião Bráz foi solista, atuando no mesmo papel anteriormente dançado pela também brasileira Regina Advento (1965), durante a remontagem da obra com o Grupo Corpo, em 1988.

Durante a remontagem de *Frauenballett*, Luiza Braz¹³ confessou em Banov, 2015, que acharia difícil vivenciar este processo sem a presença da coreógrafa Linke, uma vez que a mesma estando presente pode ensinar pessoalmente aos bailarinos todas as nuances e intenções da obra.

A questão da presença da coreógrafa durante o rito de passagem de uma obra é algo extremamente valioso e de certa forma vulnerável e efêmero. A obra pode persistir ao longo do tempo, enquanto que seus criadores em algum momento devem partir. A obra entretanto carrega em si mesma um conhecimento próprio, conhecimento este que permite aos bailarinos e público diferentes acessos. É nesta fricção que podem por vez ou outra ocorrerem as traduções. Quando o novo intérprete, ao apropriar-se de outra obra, pode então dialogar e recriar a partir dela. Obviamente pequenas mudanças devem ocorrer, no momento que cada corpo possui acentos próprios e uma grafia corporal particular; assim na transmissibilidade da obra a transferência do gesto se traduz não a uma nova linguagem, mas a um frescor de um novo tempo, corpo e espaço.

A pesquisadora Claudia Jeschke nos apresenta duas idéias de memória; a funcional e comunicativa, a partir de estudos do neurofisiologista Wolf Singer; ela nos apresenta as seguintes questões:

Nossa memória funcional e comunicativa parece tornar a história do treinamento de alguém acessível e re-reconstrutível. No entanto, outros traços dos acervos culturais de dança, movimento e memória física são perdidos em questões como: como as periodificações históricas podem ser lidas no ato de dançar? E como a dança é transmitida através da geração - através de documentação ou através de pessoas que dançam hoje? (Jeschke, 2007, p. 183)¹⁴

A coreógrafa Susanne Linke deixa um grandioso legado para a dança e para os interessados nesta arte. Além de manter viva em seu corpo importantes obras con-

12 Memory culture appears exciting when it clearly displays the difference, mainly the historical approach, in order to nevertheless cast a spell over the audience as an independent performance. (Hardt, 2017, p.200). (Tradução nossa)

13 Entrevista completa em Banov, 2015, 112.

14 Our communicative, functional memory seems to make someones training history accessible and re-reconstructable. However, further traces os stores from cultural dance, movement and physical memory are lost in questions such as: how can historical periodifications be read in the act of dancing? and how does dance get passed on trough the generation - trough documentation or through people dancing today? (Jeschke, 2007, p. 183). (Tradução nosssa)

sideradas cânones da German Dance, ela ainda realiza em vida a transmissão de seu trabalho de forma delicada e singela. Seu trabalho se perpetua de corpo a corpo, de geração a geração, apoiado em um conhecimento potente e estruturado. Linke conquistou a contemporaneidade da dança moderna e mantém o legado pulsante. Sua aspiração em saldar os antepassados é reflexo vivo em seus trabalhos; mas há a preocupação também em instrumentalizar a nova geração e as atuações da dança no tempo presente.

Para a transmissão com Luiza Braz, por exemplo, Linke lhe apresentou o vídeo, como processo a anterior aos trabalhos nas salas de ensaio. Os ensaios, contudo, ainda não aconteceram. Mesmo assim, Braz compartilhou, para este artigo, reflexões que se referem a experiência de ter trabalhado ao longo de nove anos com Linke, em diferentes remontagens, como *Frauenballett* no ano de 2010 e *Affekte* em 2016.

As remontagens que fizemos juntas foram muito intensas. Sempre existiu uma forte confiança, muito recíproca, entre eu e Susa. Nos entendemos muito bem tanto na fisicalidade, como em conversas, trocas de ideias e opiniões. Isso facilita o processo de transmissão (Luiza Braz em entrevista 21/04/2019).

A questão da afetividade e da relação de confiança que se estabelece entre autor e interprete é condutora destes processos. Quando o autor compartilha sua obra, para além do público, é como se abrisse algo de muito precioso seu. É importante que exista confiança no outro com qual a obra irá dialogar. Infelizmente a questão de autoria se estabelece de forma muito aberta nos dias atuais; pessoas se aproveitam de rasos contatos com temáticas ou linguagens específicas e logo já se dizem condutoras ou se definem como atuantes na área. Entretanto aprendemos das culturas ancestrais uma relação de profundo respeito com o que é do outro e de si. Honrar o que se aprende, é não somente um ato humano perante a vida. Nas artes, especialmente, se torna ainda mais profundo no momento em que existe o respeito entre mestre e discípulo, autor jovem interprete, e a afetividade pode ser considerada o fio condutor que costura o aprendizado e sua passagem. Ainda assim é na simplicidade que de fato acontece a transmissão; "Sabe quando estórias são passadas de avó para mãe, de mãe para filha *and so on*? Eu vejo o processo assim. Contato direto com a fonte - novas vivências e novo tempo/espço são adicionados - nova obra é criada" (Luiza Braz em entrevista 21/04/2019).

O universo poético abarca um campo sensível não sempre acessível ao pensamento cartesiano. Ele transita entre um conhecimento intuitivo e técnico no sentido da linguagem que apresenta. O conhecimento técnico especialmente utilizado na obra em que discutimos no presente texto, demanda uma série de compreensões e percepções conjugadas. Entre elas estão a musicalidade, a percepção corporal no espaço, a relação entre as oposições do corpo no espaço, a memória da gestualidade, o sentido dos movimentos propostos, a compreensão de como o corpo se movimenta a partir de um treinamento específico, entre muitas outras. Todos estes elementos que listamos estão necessariamente presentes em cada uma das transmissibilidades, mas os ingredientes da individualidade, do tempo e do espaço nos quais os processos se realizam fazem a diferença para sua unicidade.

Algo que torna a experiência extraordinária é a presença da autora no processo de aprendizado de sua obra. Sobre isso Luiza Braz nos relata que:

Para mim a presença do autor da obra é essencial. Somente o autor pode transmitir a informação corporal e verbal autêntica e inicial, ou seja, original. Em caso de o autor não estar mais presente (falecimento), vejo que é necessária a presença de um membro com ligação direta ao autor ou à obra. Mas mesmo assim, a obra nunca mais será, na sua essência, como a original. É como um telefone sem fio. No caminho, muita coisa se perde, muita coisa se cria. É uma transformação (Luiza Braz em entrevista 21/04/2019).



Figura 1 - Os bailarinos Luiza Braz Batista, e Paul Hess junto com a artista Susanne Linke em ensaio da obra *Affekt* (1988), remontado no ano de 2016 em Trier, Alemanha. Foto: Felix Bürkle

A trajetória de Susanne Linke além de muito inspiradora, nos permite uma ponte com o passado. Diante da evidente devoção aos seus antepassados, ela honrosamente presenteia-nos no presente através de sementes para o futuro, uma vez que dissemina em seu tempo linhagens sólidas de seu trajeto em movimento. Pois então seus herdeiros seguirão seus trajetos, traduzindo e re - emoldurando novas formas e fazeres.

A transmissibilidade, na dança, entretanto carece da escuta, da humildade e da verdade na entrega. O ancião, carregado de afeto irá propor e entregar o que melhor de si obtiver para que seus herdeiros possam degustar, dialogar e apropriar-se. O sentido das traduções na dança se dá pelo seu eterno refazer, pelo seu caminho cíclico de entrega e herança, para sua eterna existência neste espaço/tempo.

Referências

BANOV, R. F. Luiza. *Dança Teatral - reflexões sobre a poética do movimento e seus entre-laços*. São Paulo: Annablume, 2015.

BAXMANN, Inge. *The Body as Archive. On a difficult relationship between Movement and History*. In: GEHM, Sabine (Org). *Knowledge in motion. Perspective of artistic an scientific research in dance*. Biefeld: Transcript Verlag, 2007. p. 207 - 219.

HARDT, Yvonne. *Reconstructing Dore Hoyer's Affectos Humanos*. In: GEHM, Sabine (Org). *Knowledge in motion. Perspective of artistic an scientific research in dance*. Biefeld: Transcript Verlag, 2007. p. 193 – 200.

INGOLD, Tim. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. New York: Routledge. 2011.

JESCHKE, Claudia. *Re-constructions: Figures of Thought and Figures of Dance: Nijinsky's Faune. Experiences with Dancing Competence*. In: GEHM, Sabine (Org). *Knowledge in motion. Perspective of artistic an scientific research in dance*. Biefeld: Transcript Verlag, 2007. p. 173 – 184.

TRINDADE, A. Ligia. *Coreólogo/Notador: um profissional da memória da dança*. MOU-SEION, n.9, jan-jul, 2011 ISSN 1981-7207 <file:///C:/Users/Luiza%20Banov/Desktop/doutorado/Material%20pós%20qualificação/MEMORIA/Coreologia%20e%20memoria.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2019.

Recebido em: 20/06/2019

Aprovado em: 12/07/2019