

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958


“Nunca se é corpo sozinho”

Entrevista com Sofia Neuparth

Concedida à Marina Magalhães

Para citar este artigo:

MAGALHÃES, Marina; NEUPARTH, Sofia. "Nunca se é corpo sozinho". [Entrevista com Sofia Neuparth concedida à Marina Magalhães]. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.1, n.50, abr. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573101502024e0502



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



"Nunca se é corpo sozinho"

Marina Magalhães¹
Sofia Neuparth²

Resumo

A entrevista com Sofia Neuparth traz a perspectiva da pesquisadora sobre o ensino-aprendizagem em dança a partir da ideia de um espaço elástico de formação. A criadora tem um percurso importante e singular no seio da arte contemporânea em Portugal. No final dos anos de 1980 deu forma a um espaço de investigação, experimentação e criação a partir dos estudos do corpo, do movimento e do comum: o c.e.m-centro em movimento. Neste depoimento, Neuparth discorre, sobretudo, acerca de sua trajetória artística, seu sistema de estudo do "nascer do gesto" e também a respeito do c.e.m como um organismo vivo e em movimento.

Palavras-chave: Sofia Neuparth. Dança Contemporânea. Lisboa. c.e.m-centro em movimento

"You are never a body alone"

Abstract

The interview with Sofia Neuparth brings the researcher's perspective on teaching-learning in dance based on the idea of an elastic training space. The creator has an important and unique career within contemporary art in Portugal. In the late 1980s, she created a space for investigation, experimentation and creation based on studies of the body, movement and the commonplace: the c.e.m-centro em movimento ("center in movement"). In this testimony, Neuparth talks, above all, about her artistic trajectory, her study system in the "birth of gesture" and also about the c.e.m as a living and moving organism.

Keywords: Sofia Neuparth. Contemporary dance. Lisbon. c.e.m-centro em movimento.

"Nunca eres un cuerpo solo"

Resumen

La entrevista a Sofia Neuparth trae la perspectiva de la investigadora sobre la enseñanza-aprendizaje en danza a partir de la idea de un espacio elástico de entrenamiento. El creador tiene una trayectoria importante y única dentro del arte contemporáneo en Portugal. A finales de los años 80, creó un espacio de investigación, experimentación y creación a partir de estudios del cuerpo, el movimiento y lo común: el c.e.m-centro em movimento ("centro en movimiento"). En este testimonio, Neuparth habla, sobre todo, de su trayectoria artística, de su sistema de estudio en el "nacimiento del gesto" y también del c.e.m como organismo vivo y en movimiento.

Palabras-Clave: Sofia Neuparth. Danza contemporánea. Lisboa. c.e.m-centro em movimento.

¹ Doutorado em Artes Performativas e da Imagem em Movimento pela Universidade de Lisboa e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestrado em Artes Cênicas pela UNIRIO. Especialização em Preparação Corporal nas Artes Cênicas pela Faculdade Angel Vianna (FAV). Graduação em Licenciatura em Dança pela FAV. Professora Adjunta do Departamento de Interpretação da UNIRIO.
marinacamposmagalhaes@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/0488277676915141>  <https://orcid.org/0000-0001-6560-9501>

² Nasceu em Lisboa em 1962. É uma bailarina, coreógrafa e investigadora portuguesa. Iniciou suas atividades como professora de dança aos 18 anos de idade. Desde então, dedica-se à uma investigação artística na qual integra dança e outras formas de conhecimento como a embriossófia e a filosofia. Cofundadora, na década de 1990, do c.e.m – centro em movimento.
cem@c-e-m.org <https://c-e-m.org/equipa/sofia-neuparth/>

Figura 1- Sofia Neuparth. Fotografia: Valentina Parravicini. Acervo pessoal da artista



Nascida em Lisboa, em 1962, Sofia Neuparth iniciou seus estudos na dança com mestres tais como Teresa Rego Chaves, Anna Mascolo e, mais tarde, com Tony Hulbert na dança clássica. Teve ainda a oportunidade de estudar e trabalhar ao lado de nomes como Eva Karckzag, Simone Forti, Steve Paxton, Mary O'Donnell Fulkerson, Bonnie Cohen, Lisa Krauss, dentre outros. Pouco depois de iniciar seus estudos artísticos, aos 18 anos começou a dar aulas. Primeiro no European Dance Development Center, em Arnhem, na Holanda, no qual chegou para um estágio de alguns meses e acabou substituindo a então codiretora da escola, Mary O'Donnell. Depois, ensinando Dança e Anatomia-Fisiologia Experiencial como uma investigação sobre as percepções do corpo e do movimento. Em consequência, foi instigada a desenvolver um sistema aberto de ensino-aprendizagem que constitui uma abordagem própria ao *nascer do gesto e à fisicalidade* a partir da dança em interface com outras áreas do conhecimento, como a filosofia, a embriologia, a fisiologia, a geografia crítica e a antropologia.

No final da década de 1980 começou a juntar pesquisadores de diversas áreas para refletir sobre a urgência da criação de um espaço elástico de formação e investigação artísticas em Portugal. Foram alguns anos até a fundação do **c.e.m-centro em movimento**, um organismo singular com uma sólida longevidade e uma

notória atividade continuada nas áreas de formação, investigação, criação e documentação. O c.e.m atua como uma estrutura que dá suporte a processos de pesquisa em suas mais diversas expressões. A partir de espaços experimentais incentiva novas práticas e cria um campo poroso e aberto ao conhecimento. Seu trabalho fundamenta-se na inscrição do corpo na pesquisa artística mas também na sua potência relacional. Trata-se de um espaço que contribui com a descentralização e uma democratização do saber, tendo uma potente escala internacional (seja como porta de entrada de artistas vindo de outros países, em particular do Brasil, mas também em sentido inverso, a partir de compartilhamentos e outras estratégias).

Essa entrevista foi realizada em Lisboa, em 06 e 08 de julho de 2021, e faz parte de uma pesquisa realizada no âmbito do Doutorado em Artes da Universidade de Lisboa em cotutela com a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) sobre o ensino-aprendizagem da dança em sua interface com as práticas somáticas.

Figura 2 - PORTA33 – Sofia Neuparth | Coalescer, no espaço do corpo em pensamento³



³ PORTA33 - Coalescer, no espaço do corpo em pensamento
Seminário contínuo e colectivo de desenho, dança e filosofia. Concepção: Ana Mira PORTA33 — Fevereiro 2020 — Fevereiro 2023
Fonte: https://www.porta33.com/porta33_madeira/eventos/content_eventos/coalescer/coalescer-sofia-neuparth.html



Marina Magalhães - Bom dia Sofia, tudo bem? Essa entrevista faz parte de uma pesquisa sobre o ensino da dança em uma abordagem somática que estou realizando em Lisboa e no Rio de Janeiro. Eu gostaria de conversar sobre as possibilidades de formação em dança e os processos de ensino-aprendizagem. Mas antes disso, você poderia se apresentar? Resumidamente, quem é você?

Sofia Neuparth - [*Risos*]. Eu costumo brincar e dizer que sou uma pessoa coletiva. Eu estudo embriofilia e sempre penso nessa movimentação que vai gerando corpo. O fascínio pelo movimento é o meu primeiro nome. O movimento que atravessa a gestualidade. Para mim, gesto e movimento não são exatamente a mesma coisa. Não estou falando de um conceito, estou falando de uma experiência de "falejar": deixar sair a fala e ver se aquilo que eu estou a sentir ou a ser, de alguma forma, afina-se com a formação das palavras e do discurso. Mas eu desconfio que o movimento será toda essa ondulação, vibração, transpiração que depois aparecem nas formas. E então, o movimento é o que no fundo gera os tecidos do corpo. Em termos embrionários, se os diversos componentes – como células, espaços internos ou fluidos – não se deslocassem, não se movimentassem, não se juntassem ou se empurrassem, não havia agora sequer um osso. Portanto, para mim, o movimento é essa contínua ondulação mais ou menos perceptível que, na dança, passa por ser gesto.

Para mim, a dança é, portanto, a poesia do gesto, a poética, a criação do gesto. Quando eu era mais pequenina, eu tinha muita energia. Mas eu nunca tive a ideia de que seria bailarina, embora adorasse assistir dança. Mas só comecei a ter aulas de dança com quatorze anos. Não tínhamos dinheiro para isso. Nossas atividades eram brincar, cortar papéis, jogar a bola na rua e coisas assim, um bocadinho mais selvagens digamos. Eu realmente era assim: uma força bruta de energia. A minha mãe teve a ideia de me pôr na ginástica rítmica. Porém, era impossível. Primeiro, as pessoas estavam todas vestidas iguais. Depois era aquela coisa de tirar a bola e apanhar, ou tirar a corda. Eu só andava trepada pelas paredes. Não estou a dizer que a ginástica rítmica se ensine dessa forma, mas já tenho 59 anos. Portanto, eu fui expulsa da aula de ginástica rítmica. E depois de ser expulsa, cá fora, à espera, a pensar como é que eu ia dizer para minha mãe e

para o meu pai o que tinha acontecido, eu ouvi uma música. Espreitei uma outra aula, no caso era uma aula de dança moderna, e apaixonei-me. E foi por aí que começou. Quer dizer, eu sempre dancei. Mas, pensando na dança codificada, entrei pela dança moderna. Depois, comecei a fazer balé. Mas também me lembro que a professora intimidava as pessoas com coisas tipo "vocês não podem comer chocolate" e eu sempre tinha vontade de rir. Sempre me senti muito livre, muito feliz. Nunca me senti aprisionada, nem obrigada a fazer coisa alguma. Curiosamente, a forma física ou biológica com que o meu corpo se compõe nunca foi propriamente muito "balética", no sentido de ter as pernas até as orelhas ou ter um *grande turnout* ou por aí fora.

De modo que sempre estudei, desde antes de começar a dançar, sempre me interessei e lia muito. Mas sempre me interessou as histórias que depois vim a saber que se chamavam anatomia e fisiologia. Porém, eu senti que era muito mais interessante estudar os corpos vivos ao invés dos corpos dissecados e mortos. Isso nunca me fez sentido. É aquilo de olhar para o corpo morto e tentar imaginar como é que ele seria vivo. Quando tu estás aqui cheia de vivacidade, gestualidade, ritmos, respiração e tudo. Portanto, desde o início dediquei-me a estudar de uma forma bastante experiencial. E nunca quis estar em uma escola, nunca gostei da ideia de escolas e academias. Eu sempre fui mais de criar desde a raiz: não entrar dentro de formas que já existem, mas estar na *gestação das formas*. Mas agora, por acaso, ao contrário, às vezes vou dar aulas na academia. Tantas coisas dão voltas, não é?.

Você falou um pouco desse interesse pela anatomia e eu li que você começou lecionando aulas de dança, anatomia e fisiologia experiencial. Você pode falar um pouco mais sobre isso? O que você chama de anatomia experiencial?

A ideia de ser experiencial tem a ver com o fato de não ser o estudo do corpo morto. Ou seja, não era o estudo de um cadáver. Eu chamava de anatomia porque eu não tinha este fascínio pelas palavras que agora eu tenho. Hoje acredito não ser possível essa ideia de uma descrição em partículas. Eu sinto que aquele Frankenstein, de Mary Shelley, apresentou ao mundo um sintoma, uma forma de ver o corpo que prevalece ainda hoje: um corpo que é composto por peças. Em



termos embrionários, as pessoas continuam a achar que são o resultado dos genes. Porém, ser um monte de órgãos, tecidos e sistemas, com um sistema nervoso central que regula o corpo todo é descomunalmente distante da minha experiência de corpo e daquilo que eu ensino ou aprendo diariamente. Essa ideia de que tu és um monte de peças que se ajuntam e que são energizadas por uma força externa a ti, enquanto, por outro lado, eu continuo a sentir que o criar corpo, o ser, o corpo que tu vai sendo, mesmo biologicamente em termos das lesões ou dos desvios, mesmo em termos mais materiais (eu não estou nunca só a falar de um corpo biológico material), mas o criar corpo é o que caracteriza, a meu ver, o humano. Evidentemente que esse criar corpo está em relação com o mundo, pois nunca se é corpo sozinho. Mas não faz sentido essa ideia de um estudo de um corpo decomposto.

Quando comecei a dar aulas, tinha dezoito anos. Comecei a fazer aulas aos catorze e aos dezoito estava a dar aula. Como eu adoro brincar, fui convidada para dar aulas de dança a crianças. Isso só durou seis meses porque o que eu fazia era brincar. Agora chama-se Dança Criativa. Na altura chamava-se *selvageria total*. Os pais e os Encarregados de Educação só queriam que as crianças andassem de *tutu* a fazer aquilo que a gente os mandasse fazer. Eu achava que aprisionar um corpo em um vocabulário – um corpo de cinco anos, mas, como já te disse, nenhum corpo deveria alguma vez ser aprisionável – então, o corpo de uma criança que julga que tem de fazer aquilo, porque o adulto está a dizer, não dá.

E por acaso minha continuação foi logo diretamente com pessoas que tinham a minha idade. Eu tinha dezoito anos e os meus alunos tinham vinte, vinte e cinco. E uma coisa que me marcou profundamente foi que uma mestra de bailado, a Madame Violette Quenolle, que era mestra de bailado na Companhia Nacional de Bailado e com quem eu fazia aulas na altura, ela havia sido estrela da Ópera de Paris, e um dia veio a ter comigo. Eu não devia ter muito mais do que dezoito, dezenove ou vinte anos. Portanto, não tinha uma longa experiência em dar aulas. E ela só tinha me visto a fazer aulas com ela e com outros mestres, mas nunca tinha me visto a dar aulas. Ela veio me pedir para eu dar aulas a uma rapariga, uma miúda de quatorze anos, que estava na escola da Companhia Nacional de Bailado e estava em fase terminal de vida. Eu fiquei: *what the fuck?* Eu sou

completamente a favor da vida e da energia e desde muito miúda que lido com casos radicais de morte. Então essa intensificação das especificidades de determinados desvios daquilo que chamamos de um corpo equilibrado, saudável, ou seja, um estudo cada vez mais alargado das mais diversas áreas ligadas à filosofia e outras áreas do conhecimento em relação à anatomia ou à fisiologia, cada vez foi se intensificando mais. Passados dois anos essa rapariga morreu. Eu nunca vou esquecer porque foi mesmo até o fim da vida dela. Fazíamos aula de balé juntas. Eu a gerir energia, a poesia do sabor de estar a dançar, sabendo que ela talvez tivesse menos capacidade física de executar, mas via-lhe a fazer as coisas. Portanto, tem a ver com convivência.

Eu ainda hoje continuo a expressar nas minhas aulas e nos encontros que a informação estritamente científica, ou aquilo que chamamos de fatos, não é o que gera o nosso conhecimento. Eu acho que o que informa realmente o nosso conhecimento, o conhecimento que nós podemos experienciar, é muito infinitamente mais amplo do que os fatos que tu podes nomear ou ver escrito em algum livro. A tua experiência, o não-saber – eu falo muito sobre o não-saber, há muitos anos – portanto o não-saber é tu estares realmente com a experiência do movimento, da gestualidade, da respiração, mas também dos sonhos, da magia, da invenção. Quando uma criança faz um desenho do corpo e aquilo não te parece nada um desenho do corpo, eu agradeço imensamente que ela ainda não tenha sido completamente aprisionada numa representação do corpo, que ela possa trazer ao convívio, à convivência, à partilha, o traço, o rabisco de um corpo que ela sente.

Na altura chamava anatomia experiencial porque vem da experimentação e da experienciação das descobertas que vêm principalmente dos encontros, daquilo que se chama dar aulas, mas que eu posso dizer: eu danço. Cada dia danço comigo própria. Sinto também que se não estás contigo não pode estar com outros. Não é possível. Mas os encontros com as pessoas – que vem ao encontro com os corpos como a luz, o vento, a sala – o encontro que se gera é um grande ensinador. Portanto, eu continuo a estudar a neurociência, embriologia, sistema imune, articulações... é um fascínio que tenho. Porém, quando a coisa fica a meu ver muito desidratada, tem sempre que saltar. Eu tenho grande dificuldade em me



relacionar com fórmulas, quando a coisa começa a ser tipo fórmulas químicas, eu quero ver movimento. Portanto, estou sempre a ouvir aquela informação que vai nos livros ou nas conversas ou nas aulas, na partilha com outros estudiosos de outras áreas e me pergunto: como é que eu ouço isso em movimento? O que seria isso em movimento?

Você comentou que denominou esse trabalho como anatomia experiencial naquela época, mas que se fosse hoje daria outro nome. Como você denomina o seu trabalho atualmente?

Em relação a embriofilia ou embriologia costumo denominar de *Estudos do nascer do gesto: a partir da experiência da dança e do estudo da embriofilia*. Com isso eu espero que aquele que for a esse encontro também tenha a percepção de que existe um fundamento científico para o que eu estou propondo, ou seja, existem descobertas da ciência, nomeadamente da biologia ou da embriologia. Por exemplo, esta semana, eu ia dar um curso de três dias sobre a experiência da gestualidade. O que eu faço nunca se restringe a pessoas sentadas com uma caneta e um papel, embora a caneta e o papel façam sempre parte. Toda a gente escreve e eu gosto muito da escrita, acho que é uma grande fonte de dança. Mas não se reduz a pessoas paradas sentadas numa mesa. Há sempre muita gestualidade, muita espacialização. Mas ia dar esse curso sobre a experiência de algumas paisagens específicas da fisicalidade humana, como por exemplo, o esqueleto, o sistema digestivo, as articulações, o estudo do movimento em dança e da experiência do dia a dia sob um olhar da fenomenologia. E desde que começaram os confinamentos [advindos do Covid19], eu tenho feito os trabalhos de dança de forma híbrida. Mas este curso, por acaso, queria que fosse muito tátil. Porém, agora nesse momento, o toque é um bicho muito complexo.

Eu trabalho toque há muitos anos, mais de trinta anos. Nunca quis chamar de nada, sempre disse: “mãos para nada”. Há pessoas que perguntam se tem a ver com *Reiki* ou se tem a ver com outras técnicas de toque. Mas não. Tem a ver com “mãos para nada”. Mas é muito importante o acompanhamento próximo de quem está a praticar o toque como eu o convindo, para não se transformar em algo que vai à procura de qualquer coisa no corpo do outro. Isso seria causar muita



confusão: aproximar-se do outro a procura de algo está na raiz de coisas terríveis. Portanto, sempre que pratico – ou de alguma forma ensino ou partilho –, as mãos que vão ao encontro do outro, tem sempre que exercitar essa “limpidez”. Quando eu vou ao trabalho com o toque, com a escuta do toque ou com a proposta de algumas práticas de dança, faço sempre esse exercício de não ir à procura de fazer qualquer coisa ao corpo do outro. Porque o corpo traz essa experiência, esse desejo de se sentir, de ir ao encontro de si próprio. Se um corpo está torto, tem um osso partido, ele tem o desejo de realinhar esse osso, ele tem esse desejo de se reencontrar numa forma móvel – que não é fixa – mas se reencontrar nas tuas linhas de movimentação. O que eu faço com o toque é ampliar, amplificar essa movimentação própria. Portanto, é o próprio corpo que vai fazer isso. Não posso ser eu a fazer essa manipulação. Tem outros tipos de trabalhos que fazem isso e têm resultados. Mas eu não consigo, não quero me aproximar de um corpo forçando-o a um determinado final. Por exemplo: vamos fazer um exercício para tu levatares mais as pernas. Vamos fazer esse exercício pra tu fazeres mais piruetas. Vamos fazer esta prática pra tu recuperares o tecido ósseo do teu dedo. Para mim, isso não pode ser.

Eu li que você fala sobre um sistema aberto de ensino, que eu acredito que tenha a ver com sua abordagem sobre o nascer do gesto. Você poderia falar um pouco sobre essa ideia de sistema aberto para o nascer do gesto?

Voltando a embriologia, o movimento que faz emergir os braços já envolvem uma movimentação que conecta as mãos ao coração. No embrião, na medida em que se ganha mobilidade na coluna, vai desenvolvendo-se um eixo e o queixo se afasta do coração e o coração desce. São muitos movimentos, mas nesse momento, os cotovelos descem, as mãos avançam e abrem-se. É uma espécie de abraço. É ir rumo ao mundo, abrir o coração, um abrir pronto para um abraço. Esse é um gesto, a meu ver, que está na raiz daquilo que chamamos de comportamento. Tem mesmo a ver com uma especificidade do corpo de se escutar, abrir e ir rumo ao mundo. Esta é uma das especificidades do corpo. Porém, há muitos gestos que acabam por ser codificados culturalmente. E há muitas gestualidades e muitas formas como cada uma, cada um, habita o seu



corpo. Todas essas formas de habitar o corpo têm raízes mais poéticas do que aquilo que a gente se lembra.

E, se há uma coisa que eu não gosto nada, é de me restringir a códigos, portanto, quando eu vejo as linguagens, mesmo gestuais, já muito codificadas, continuo a me perguntar: onde é o nascer disto? O que é esta extensão do braço rumo ao mundo? Mesmo as gestualidades que consideramos mais banais. Eu costumo dizer que nunca digo bom dia a alguém, sem desejar mesmo um bom dia a essa pessoa. Eu não gosto desses automatismos. Portanto, se o outro tiver esse desejo de se dedicar à escuta do nascer do gesto (ou eventualmente à dança no sentido da poesia do gesto), eu tenho o imenso prazer em estar com essa escuta. No fundo é como um toque que amplia a própria percepção, a sensação de si próprio enquanto criador, enquanto *gestador do gesto*.

Eu também costumo brincar dizendo que, em dança, se tu, em um solo de vinte minutos, trouxeres quatro ou cinco gestos realmente poéticos, está cheio de sorte. Porque muitas vezes as pessoas acabam por codificar todos os gestos. Mas a dança é, ou deveria ser, ela própria, o estudo e a escuta do movimento e do movimento que se faz do gesto. Se eu já não gosto dos gestos banalizados pelo humano comum, você deve imaginar o quanto eu odeio quando uma pessoa que se dedica à escuta do corpo esteja a replicar gestualidades. Você pode enrolar a coluna, rebolar no chão, mas faça isso em “Marinês”. Não tem que vir com a técnica de não sei o quê para rebolar no chão. Tem que haver uma contínua descoberta dessas formas como o corpo vai sendo Sofia ou vai sendo Pedro. O corpo vai sendo, vai deixando aparecer essa gestualidade na relação com o mundo.

Eu sinto que é muito interessante ouvir o nascer do gesto, mas eu não tenho uma metodologia fixa, com cálculos, portanto, pra mim interessa o encontro. E o encontro dá-se sempre ao meio do caminho. Se tu não te mexes no teu lugar, eu também não mexo do meu, eu deixo e ficamos assim. Mas tenho “co-estudado” o nascer do gesto a partir da escuta, do toque e, depois, através da dança e da movimentação, ouvindo essa ampliação dos fluxos, dos encaracolamentos e também daquilo que poderíamos chamar de movimentações que criam gestos mais internos.

Embrionariamente isso também é muito evidente. Gestos impressos no acontecer do corpo, em si próprio, nos tecidos, nos ritmos e por aí afora. Como é que o gesto ou essas movimentações querem se expressar? Como é que tu entendes esses movimentos que estão impressos, imprimidos, flutuando no constante desenhar da forma do osso? Como é que essas movimentações querem expressar-se, querem vir ao mundo? Isso pode ser uma das formas de estudar esse nascer do gesto.

Outra forma pode ser a partir da migração dos corpos no espaço, sendo que para mim não existe um espaço à partida. O espaço onde tu estás, como esse teu quarto, esta sala, também está pulsando e aparecendo e sendo-se a si próprio. O espaço não é uma coisa fixa. Tem a ver com a forma como nós habitamos e escutamos as coabitações da luz, dos outros corpos e por aí afora.

Uma das coisas que eu também experiencio em dança e reconheço nos estudos das biológicas, das embriologias e embriofias é que a migração, o trânsito ou a deslocação é uma das características recorrentes da vida, da existência. Eu trabalho muito na rua, migrando, caminhando, caminhando para nada e percebo que aqui, se calhar, está com mais luz, é mais frio ou está mais claro. O corpo começa a relacionar-se mais, como poderíamos dizer, virado mais para o norte, como as plantas por exemplo. Hoje estou um bocadinho mais para o sul. Um bocadinho mais para o oeste ou para o rio. Essa bússola interna, que também nos vai orientando e convidando a *ser* outras relações com o mundo e com aquilo que a gente chama de espaço. Esta é outra forma de ouvir, escutar, escrever, dançar. É, portanto, uma ampliação do tal nascer do gesto enquanto sensação e percepção.

Então, podemos falar do nascer do gesto a partir da escuta, do toque, de uma continuação a partir da dança; mas também o nascer do gesto a partir da migração, ou seja, da geração de espaço no qual o próprio espaço vai se reconfigurando. Existe ainda uma outra possibilidade de escutar o nascer do gesto, por mais estranho que pareça, que pode se dar a partir de uma prática de determinadas fisicalidades. Eu tenho uma série de exercícios, de práticas, (todos os anos descubro outras), mas são práticas nas quais eu convido e reconvido,

infinitamente, e estou sempre a recomeçar. Isto é, não tem a ver com fazer aquilo melhor. É mesmo uma prática de escuta que vem a partir do movimento. São gestualidades que me apareceram a partir do estudo do movimento e que depois vou ouvindo o que elas me querem dizer. Por exemplo, uma delas eu chamo *A Harpa*. Vou demonstrar para tu veres que não é abstrato. Faz de conta que eu estou de pé com os dois braços abertos na altura dos ombros, em uma posição que eu chamo *A Águia*. Então, cada dedo da mão me conta histórias dos dedos-costelas, dos dedos que aos poucos foram mexendo e envolvendo o nascer dos pulmões. Se calhar sabes isso, mas as costelas vão nascendo cada uma do nascer de cada vértebra e vão envolvendo os pulmões em formação. Estou falando de um embrião, portanto não há pulmão, não há ossos, está tudo em formação. E cada dedo, cada longo dedo continua por aí fora. Não estou a falar analiticamente da composição óssea, mas da experiência quase de um pássaro. Cada dedo se relaciona com a sua continuação em termos desse nascer das costelas. E me parece uma coisa muito sonora. Eu vou fazer *A Harpa* então. Estou de pé, faz de conta que os dois braços estão abertos ao lado em *águia* e vou curvar. Talvez tu possas observar que a medida que cada dedo vai “tocando”, eu convido cada dedo-costela a uma ondulação que, vista de longe, tu dizes: “olha, ela está a arquear as costas”. E há uma rotação do braço, para dentro e para fora. E essa movimentação para mim chama-se *A Harpa* porque ela é muito sonora e eu estou a ouvir música enquanto estou a fazer isso [Sofia cantarola].

Essa experiência relaciona-me com aquilo que também são ondas e vibrações. Relaciona-me com aquilo que podemos chamar de som. Sinto que a partir da sorte que nós temos de experimentar a gestualidade, podemos nos relacionar com todas as poesias do universo. Então, na *Harpa* é como se os dedos-costelas ressoassem nos dedos-mãos, os dedos-mãos ressoassem nos dedos-costelas e cada uma dessas cordas longas me trouxesse uma sonoridade [continua a cantarolar]. Depois vem um bocadinho mais para baixo, um bocadinho mais para cima. Não é uma coisa como: esse é o som dessa costela. Essa prática apareceu por acaso há dois anos. Algumas das práticas têm trinta e cinco anos. Eu continuo a adaptá-las e elas nunca aparecem como sequências físicas. Em cada encontro vão aparecendo essas movimentações, portanto está no desejo



daquele encontro específico, tanto que hoje *A Harpa* apareceu aqui entre a Sofia e tu. Era o que estava no ar, algo estava no ar que chamou *A Harpa*, poderia ser *O Pardal*, poderia ser qualquer outro movimento.

No percurso das práticas de dança que faço, elas não te dizem: olha, eu sou isto e tu tens que saber tal coisa, ou: se fizeres muitas vezes isso vai ter muita movimentação na coluna torácica. *É uma pergunta de movimento, em que a própria pergunta é movimento.* De fato, na minha experiência, ao longo dos anos, a experimentação da gestualidade e da movimentação poética realmente desbloqueia cristalizações ou desidratações, ajuda a fazer, passar movimento por onde o movimento podia estar mais incapacitado. Portanto, em algum sentido, ela aproxima o corpo da sua energia vital, da sua potência.

Muito interessante. Fiquei pensando na complexidade do que você coloca (complexidade esta que outrora você denominou como uma “selvageria”) em comparação com o que acontece, muitas vezes, na formação em dança: que é uma tentativa de enquadrar o corpo, como se o corpo ou a gestualidade devessem estar em uma única forma. Também em relação ao estudo da anatomia, que ainda se caracteriza como o estudo do corpo morto, enquanto deveríamos experimentar o estudo do corpo vivo, do movimento e do gesto. Eu acredito que o lugar do corpo nos cursos de formação em dança, especialmente na universidade, precisa ser repensado. Nesse sentido, eu gostaria que você falasse sobre o c.e.m e o contexto em que ele surgiu.

Pelo que eu tenho acompanhado e pelas pessoas com quem tenho trabalhado, mesmo a anatomia dita experiencial – que vem da experimentação do sentir, escutar e mover o corpo –, também tende a cristalizar-se em lugares, em metodologias ou práticas: “Prática número 1”, “Prática número 2”, “*Tracing the bones*”... Eu fico doente com isso porque não há realmente aquele amor pela descoberta. Acabam por replicar fórmulas as quais tivestes oportunidade de experienciar com grandes mestres, grandes amigos ou com alunos, mas acabas por replicar. Não acho que as coisas têm que estar diferentes, acho que tem que estar sempre a mexer.

Não sei se tu conheces a Eva Karczag, ela integrou aquele *boom* dos anos [19]60 em que esteve também o Steve Paxton. Ela fazia parte da *Judson Church*



– desse conjunto de criaturas que se juntavam em um pavilhão enorme, que era o átrio da igreja, para experimentar coisas e depois foram se constituindo como Companhias. Muitos deles, enquanto estavam a fazer essas experimentações, estavam também dentro de linhas coreográficas de grandes coreógrafos da época. Eva Karczag por exemplo foi trabalhar com a Trisha Brown, outro grande nome da dança. Eva, porém, é muito *low profile* e continuou a experimentar. Engraçado que ela depois acabou por sair da Trisha Brown exatamente porque, sendo uma coreógrafa incrível, começou a sentir uma coisa que Steve Paxton disse numa conversa que teve no c.e.m. O Steve comentou sobre essa coisa de estares numa companhia (ele estava com o Merce Cunningham) e replicar as coreografias, replicar o repertório e ir perdendo a alegria da descoberta, da invenção e da experimentação. Eva acabou saindo da Trisha Brown também por conta disso. Estava um grande *boom*, iam ser todos muito célebres, mas isso não é tudo, faltava essa parte de poder experimentar. Ela saiu, portanto, dos *highlights* e virou-se para uma zona, que eu desconfio que é também a zona onde eu habito, mais *low profile*, onde não estamos a pedir as luzes da ribalta. Eu não quero fazer parte do mercado da dança, não quero fazer parte dos nomes que têm estátuas em praças públicas, nem nomes de teatros, não quero fazer parte de nada disso.

Mas é muito engraçado porque eu trabalhei com ela quando estive na *European Dance Development Center* (EDDC). Isso por que vamos falar do c.e.m e assim já te ajuda a ver o que isso seria. Quando eu fui para a EDDC, era em Arnhem, na altura havia uma outra também em Düsseldorf, mas essa de Arnhem era mesmo uma potência de experimentação. Foi onde grandes nomes na experimentação da dança, como Steve Paxton e Simone Forti, foram experimentar. Havia esse curso longo da *European Dance Development Center* que tinha a ver exatamente com a experimentação e a investigação. Na altura, a palavra investigação não era muito utilizada. Mas não era um curso de coreografia, não era um curso de anatomia, não era um curso daquelas coisas que já vêm em um pacote. Era um curso para desenvolveres as tuas *skills* [habilidades] de inventar dança, movimentos e espacialização. Eu fui para lá no final de [19]80, princípio de [19]90, fazer um estágio como aluna. Primeira vez na vida em que estava só a estudar porque, como te contei, dou aulas desde os 17-18 anos, tendo começado

a fazer aulas mais qualificadas aos 14. Por isso, fiquei pouco tempo só como estudante. Mas aconteceu que a Mary O'Donnell Fulkerson, que morreu há pouco tempo – uma mulher incrível que está na raiz da *Release Technique* –, era codiretora da EDDC e naquele momento, quando eu lá cheguei e fiz 15 dias de aula, ela teve que dar aulas de repente em Düsseldorf e perguntou-me se eu ficava com as aulas dela. Eu era uma miúda! [semelhante a dizer: “eu era uma garota!”].

Isso foi muito engraçado porque, pelos vistos, as experimentações que eu estava a fazer aqui em Portugal sobre o toque, a escuta e a partilha do movimento – estar dois a dois, três a três, estar um a observar e outro a dançar –, isso tudo estava já a ser codificado e chamava-se *Release Technique*. Tinha nome e eu não sabia. Eu estava juntamente com essas pessoas a sentir essa urgência de experimentar. Uma das pessoas que me pôs em contato com o toque de que falamos foi Eva Karczag. Ela chama “*hands on*” e eu chamo “mãos”. Um dia, em uma aula que eu estava a fazer com ela, ela nos convidou para pousar as mãos sobre as costelas, ou qualquer zona, e ouvir. Eu percebi então que aquilo que eu estava a fazer já era uma prática. Eu estava fazendo isso em Lisboa, mas no fundo isso também já estava a acontecer [em outros lugares]. Ela tinha era muitos anos a mais de experiência do que eu. É muito interessante porque Eva veio dar aulas no c.e.m e disse assim: “*You don't need me to come, what you are doing is side by side with what I am discovering*” [em tradução livre: “Você não precisa que eu venha, o que você está fazendo está lado a lado com o que estou descobrindo”].

A questão não é “*need*” no sentido de alguém ter que vir me dizer ou trazer uma coisa que eu nunca tinha visto. Eu desconfio que tudo aquilo que está a acontecer, já estava a acontecer. É próprio da embriologia ou embriosofia de que eu falo tanto. Já te contei isso: não há nada que aconteça, que não esteja já a acontecer e, portanto, a experiência daquilo que o c.e.m foi sendo, já estava a acontecer. A experiência daquilo que o toque foi sendo, já estava a acontecer. A experiência das práticas de gestualidade já estavam a acontecer. Eu acho que o “lado a lado”, a ressonância, o entre-corpos, o estar com outras pessoas, com outras perguntadoras, com outras selvagens, gente que pergunta, que mexe, que não fica sentada a procura de resultados, essa vibração do entre-corpos amplia de tal forma a tua confiança naquilo que tu estás a fazer que te abre uma

imensidão de possibilidades. Tanto que para mim nunca foi a Eva vir a fazer ao c.e.m algo que eu não estivesse a fazer. Ela está aí no seu acesso, como a Marina está aqui no seu acesso. Tu podes perguntar, por exemplo, “membrana” e estar mais ouvindo as fâscias, ou a epiderme, ou o contato entre, ou a liquidez, a dobra do Deleuze, ou a própria rugosidade. Depende do teu acesso. Por isso se a Sofia convidar “Marina, vamos dobra?”. Só pode ser uma coisa: uma grande aventura. Porque dobra em “Sofianês” não é o mesmo que dobra em “Marinês” e essa ressonância não sou eu fazer tu ver o meu caminho ou tu fazeres-me ver o seu.

Eu percorro o meu caminho, tu percorres o teu. É neste lado a lado que nós vamos discutindo, trocando, descobrindo. Eu já tenho alguns anos a acompanhar pessoas em formação, em experimentação, e tenho tanta pena quando sinto que a pessoa não consegue sair da ansiedade de ter um mapa, de ter uma fórmula, de ter uma bússola que lhe diga “vai por ali”.

Então o c.e.m é um organismo. A gente chama mesmo de organismo e não estrutura e isso não é indiferente. É um organismo no sentido de uma pulsação entre fluxos e desejos. Então, por exemplo, desde 1993 que, no c.e.m, começamos a fazer uma coisa que chamamos de *Espaço Experimental*. O c.e.m na realidade só se constituiu enquanto Associação Cultural em 1997, portanto, mais uma vez, já existíamos antes. Esse *Espaço Experimental*, esse encontro tornou-se regular, chegou a ser quinzenal, depois passou a ser mensal e agora tem sido semanal. É um encontro de partilha, de *feedbacks*, de experimentações em qualquer área, naquilo em que tu estiveres a criar: pode ser dança, escrita, vídeo, áudio, pode ser na experimentação de um exercício que tu queres partilhar com alguém, na descoberta de qualquer coisa que tu ainda não sabes nem verbalizar.

Curiosamente, na EDDC onde eu estive em [19]90, tinha uma coisa que eram os “*Friday’s Show*”, ou algo assim, que eram encontros experimentais todas as sextas-feiras. Isso é fundamental. Não tem a ver com algo que exija uma burocracia muito grande, que a pessoa tenha que preencher um formulário, demonstrar que já fez muita coisa. Nesses espaços experimentais, normalmente por uma questão do tempo que tu consegues de atenção (porque exige imensa atenção estar com a experimentação do outro), nós tentamos fazer o exercício de



convidar por duas horas de relógio: uma hora para as experimentações e uma hora para o retorno, para os *feedbacks*. Aceitamos três ou quatro perguntas [trabalhos], mais ou menos de quinze minutos cada. Portanto, não é a tua peça toda, é uma questão do teu percurso. Mas também é sempre possível alguém saltar e fazer qualquer coisa espontânea a qualquer momento.

Depois também foram acontecendo no c.e.m aquilo que nós fomos chamando de *Espaços Experimentais Especiais* em que essas duas horas eram só para o trabalho da Marina, por exemplo. Então a Marina tem uma questão, em vez de partilhar com outras três ou quatro questões, traz ela sozinha, de maneira que há uma hora para exposição, para brincar, e uma hora para o *feedback*. Essa forma de experimentar, de partilhar, de estar com o retorno do mundo estão na raiz do c.e.m. São paisagens de uma mesma via de criação: experimentar e comunicar a experimentação. E a questão da comunicação é muito complexa. Embora haja tanto percurso na semiótica, a comunicação continua, a meu ver, ou ao meu sentir, bastante presa na passagem de um lado para o outro. Bastante presa na fórmula de um emissor e um receptor. Eu sei que já não se fala assim, mas eu continuo a ver que toda a presença, a generosidade do dar e receber, a profunda transformação do corpo enquanto comunica é muito negligenciada e muitas vezes essa coisa que a gente chama comunicação ou partilha é confundida com a “amostra” – que é pôr uma coisa ali e dizer: “está aqui”. Por exemplo, tu tens um filho, alguém muito especial, uma vida muito vibrante atravessou a tua fisicalidade e continua a atravessar e atravessará o teu amor. Tu tens a sorte e a honra de acompanhar o crescimento e a caminhada dessa criatura. É muito diferente tu estares com... como é que se chama?

Nuno

Estou a criar uma metáfora. Portanto, é muito diferente estares com o Nuno, lado a lado, sabendo que a tia Lala ou o senhor Manuel querem conhecer o Nuno mas ele estará em um lugar muito formal e não vai se sentir tão à vontade. Tu vais com ele pela mão, todo penteadinho, dizendo: “Nuno, ficas quieto, vai conhecer a tia Lala”. Então tu vais mostrar o Nuno à tia Lala e o Nuno deixa de ser o Nuno, desaparece completamente, faz uma birra ou tentar fingir que aceita aquele jogo,



mas de fato, o próprio Nuno muito dificilmente vai aparecer. Ao contrário de quando esse encontro se dá sem expectativa do que deveria vir, sem o peso de que “Ai, desculpe, o Nuno hoje está muito não sei o quê”.

As pessoas estão vivas, as experiências estão vivas. Mas perceba, quando tu vais à uma conferência, já reparastes com certeza, na maior parte das vezes, os comunicadores chegam lá mas não estão lá. Está lá o PowerPoint e uma seca que só dá vontade de ir embora ou bater com as mesas. Isso é uma coisa que eu e o c.e.m temos abanado a cada dia. Vem o Steve Paxton ao c.e.m falar e toda gente descalça os sapatos. Não é o Steve Paxton que não descalça, porque não tem a ver com uma formalidade, tem a ver com partirmos de um lado a lado.

Não existem deuses e um medo horroroso de falhar, o medo horroroso de errar, como se as coisas mais belas não tivessem aparecido de erros. Não consigo entender porque as pessoas perguntam a um corpo e não são um corpo. O c.e.m é, portanto, um organismo de estudo do corpo, do movimento e do comum. É um espaço experimental que funciona com laboratórios de improvisação e de experimentação, cuja escuta do corpo busca deixar aparecer uma dança que não está codificada à partida, uma experimentação que busca algo criado, gerado pelo desejo do seu corpo ao encontro com outros corpos.

Começaram a existir em 1990 uma série de formações, *workshops atravessados*, por exemplo: fotografia e dança ou literatura e música, porque sempre senti que era uma pena que o estudo do corpo fosse aprisionado à dança, quando ainda por cima essa dança é, ela própria, aprisionada em uma codificação qualquer. Como se a dança cênica fosse filha da dança que criou o balé. Já se dançava um bocado antes do balé ser a raiz da dança. Eu sinto que os estudos do corpo, do movimento e do comum não estão fixados em uma determinada forma de conhecimento.

Então, desde 1990, aquilo que viria depois a chamar-se c.e.m-centro em movimento, já convidava para esses *workshops atravessados* e já havia várias conversas com pessoas como o Peter Michael Dietz, Amélia Bentes e outras que iam cruzando a minha experiência cotidiana – alunos e professores, ambos entre aspas porque sempre fomos de partilhar experiências e não propriamente de criar

hierarquias. Havia, portanto, vários encontros e discussões sobre o que é que poderia ser uma não-escola, um centro móvel.

Há uma pessoa que se chama Thomas Mayer, filósofo e professor nas Belas Artes em Lisboa, que um dia nos trouxe uma coisa muito interessante que acabou por trazer a nós, que criamos o c.e.m, uma perspectiva muito ressonante com o que sentíamos. Ele falou que o centro de um furacão é um centro imóvel, é um centro de silêncio. Toda a tua volta está a voar: prédios, árvores, vacas, autocarros, tudo, mas no centro do furacão é silêncio. Então se julgas que encontrastes o ponto de silêncio ou, metaforicamente, o teu ponto de equilíbrio, o lugar onde tu queres estar, mas se o tornas fixo poderá, depois, ser arrebatada pelas vacas e pelos prédios que andam à volta. O c.e.m é, por outro lado, móvel. O silêncio no centro do furacão também é móvel. E é essa a grande partilha, a grande alegria que o c.e.m traz, porque é um centro em movimento. Embora, muitas vezes a Helena Katz – que é uma crítica de dança que acompanha bastante o c.e.m – mas que quando se refere ao c.e.m diz: “centro de estudos em movimento”. Eu não corrijo, mas é o próprio centro que é móvel. É isso que nós tentamos fazer desde o final dos anos [19]80, princípio dos anos [19]90.

Para finalizar, você poderia falar um pouco sobre o que seria uma “formação elástica”?

Não há palavra no c.e.m sobre a qual nós não discutimos constantemente, uma vez que o centro está sempre em movimento.

A palavra “formação”, portanto, só foi abraçada pela selvageria do c.e.m mais ou menos em 2004. Sei que foi por aí porque foi quando mudámos da Praça da Alegria para a Rua dos Fanqueiros. Fizemos inclusive a maior parte dessa mudança a pé, chamamos de *mudormance* [o equivalente a uma mistura entre mudança e performance]. É uma distância de cerca de um quilómetro e meio, mas éramos muitos e cada um levava alguma coisa. Isso tem a ver com a migração que nós já falamos antes, uma das possibilidades que poderia ser os corpos em migração, o andar pelo espaço, o *gerar espaço*. Tivemos que sair porque, apesar do espaço ser muito maior, uma parte do teto caiu. Andamos à procura de um lugar que tivesse

luz natural, que não fosse debaixo da terra e encontramos a casa onde agora o c.e.m habita mas que é muito mais pequenina.

Por exemplo, as aulas que eu e o Peter Michael Dietz dávamos na Praça da Alegria chegavam a ter 50 pessoas, embora nós sempre tivéssemos essa coisa do um a um. Não era uma amálgama de gente, eram pessoas que iam regularmente e que tu conhecias uma a uma, mas realmente a sala era tão ampla que estávamos perfeitamente à vontade.

Quando fomos para a rua dos Fanqueiros, esse um a um teve muito mais protagonismo. Por acaso um dia, em um *workshop* da Lisa Nelson, nós fomos trabalhando isso de gerar espaço e de não nos submetermos a uma ideia material das condicionantes e fomos *elasticando* as presenças do corpo. As portas estão sempre abertas, às vezes estão pessoas na sala branca e outras já estão cá fora e é tudo a mesma aula.

No *workshop* da Lisa Nelson aceitamos 22 pessoas que estiveram na sala – dentro e fora. Isso só é possível se a questão não for como é que cabemos. Mas realmente não é comum estarem 22 pessoas na sala do c.e.m. O conjunto, o número de pessoas que coabitam determinada pergunta, determinada aula, determinado laboratório ficou mais reduzido por causa do tamanho e do formato da sala.

E uma das coisas que estávamos exatamente a questionar era o que seria *formação*. Eu estava sempre a dizer: “não quero essa palavra em nenhuma coisa onde eu esteja envolvida” porque, a meu ver, a palavra formação estava muito presa à *formatação* e eu sentia mesmo que a pergunta do que era *forma* estava ainda por se fazer. Era como se a forma fosse algo que tu já soubesses o que era. Mas, como a Sofia e Marina poderiam estar lado a lado a descer uma rua e experimentarem as mesmas “formas”, entre aspas, se elas não veem a mesma coisa, não sentem a mesma coisa? A forma é aquilo que aparece, que se dá a ver em cada acesso, em cada particularidade, aquilo que vem ao encontro da tua apreciação, do teu toque, do teu sentir, e é só do teu Sofia ou do teu Marina. Aquilo que estás a ver são ínfimas linhas da forma proposta.

Essa combinação, essa coexistência de fluxos, de vibrações, de

movimentações internas, a que tu chamas forma e até pode chamar mão, osso ou cadeira, é um movimento, não está feito. E isso já se diz há muitos anos e nós continuamos presos. Fomos então sacudindo a palavra *forma* mais e mais e nos afastando dessa prisão *forma-formação-formatação* que era uma coisa que para nós não era possível.

Em 2004, essa passagem de um espaço para o outro coincidiu, exatamente com a redução do espaço do c.e.m, com uma intensificação do estar com a cidade, do estar com a rua. Nós passamos a estar muito tempo a caminhar, a escrever, a observar, a dançar com a rua. E não vou esquecer que, nessa altura, eu estava deitada numa rua que tinha prédios muito altos de um lado e do outro, onde só se via uma brecha de céu e eu fiquei deitada naquela rua por quatro, cinco horas a olhar, a ver, rever. Eu levantava, dançava, mas estava convidada a demorar, a não ter que fazer outra coisa. Aquilo era importante. Fui observando como as nuvens têm esta coragem de estar continuamente a alterar a forma. E o que acontece? Acontece o movimento. A forma como as partículas (pode-se dizer de água, poeira, o que for) se combinam internamente, a forma como essas partículas migram naquilo que a gente chama céu, e encontra com outras nuvens, tudo isso é formação.

Passsei a dizer então *furmação*, como se viesse da palavra fumo. Então a *furmação* tem a ver com o acompanhamento do fumo que se vai fazendo cada gesto, dessa movimentação interna e que não é nunca só interna porque se deforma, porque conversa com o mundo e com o que vai encontrando. É a isso ao que o c.e.m se dedica: a *furmação*. É o acompanhamento intenso, lado a lado, diário, da contínua descoberta de cada um. Desse fumo que gera dança, que gera gesto, que gera pensamento, que gera escrita. É isso que nós chamamos de formação. Não é a imposição de um modelo para tu passares a ser um chapéu ou uma mão. Tu tens mesmo que te mexer, ouvir o fumo que tu és, e é no lado a lado, na escuta com outros que se dedicam a isso na vida.

Nesse lado a lado, com essa selvageria, tu vais sintonizando, afinando. *Afinar*, por exemplo, é uma palavra que também mora conosco há uns anos. Afinar mesmo, como se faz com o instrumento. Por exemplo, não sei se já tivestes a



experiência de trabalhar com rádio, como antigamente, em que tu tinhas que pôr o botão naquela frequência específica porque se fosse um pouco mais ao lado ele já apanhava aquilo que chamam de interferência [entrevistada faz sons de interferência e depois de melodia]. Esse *shift* que o corpo Sofia, que o corpo Marina, vai fazendo para entrar em encontro com a frequência que o compõe que eu acho que é a grande coisa da *furmação*: é tu estares alinhado, afinado contigo próprio. Essa afinação contigo próprio é móvel, não parte da fixação de uma nota com a qual tu te afinas. Tu afinas com o teu próprio ser e tens que estar a ouvir o que isso é. Para sempre estás a mexer. Não há nenhum dia que tu podes dizer: “Estou afinada, pronto”.

Muito obrigada, Sofia. É uma pena que não tenhamos mais tempo, porque sua fala é uma aula. Queria te agradecer novamente e te dar um *feedback* rápido de que a sua frequência é um convite muito potente para o movimento e não só o movimento do corpo, mas outros tipos de movimento. O exercício acadêmico pode ser muito duro: a teoria por vezes ignora o corpo, mas só de estar na sua presença, de alguma forma, meu corpo foi convidado para se mover em conjunto com o pensamento. Então eu queria te agradecer por isso. Espero em breve entrar em contato para te ver presencialmente. Você me lembra muito a Angel Vianna, que eu imagino que você já tenha ouvido falar. Inclusive ela também faz uma metáfora com a nuvem, ela diz que “gente é como nuvem: sempre se transforma”. Você me lembra muito ela. Eu me formei na Escola Angel Vianna e a metodologia dela está muito presente em mim, que é uma metodologia que também não almeja encontrar uma forma, mas deseja que cada um encontre o seu próprio caminho.

Nunca esqueças disso, Marina. A Angel eu não conheço em pessoa, mas tenho muita gente que vem da Angel. Portanto, de alguma forma eu a conheço. E tenho acompanhado várias caminhadas de doutoramento e mestrado. O último foi de uma pessoa que esteve a fazer a investigação no c.e.m e me convidou para acompanhar o processo. Uma das coisas que nós fizemos muito foi dançar juntas todos os escritos, para ela ouvir se aquilo era mesmo daquela forma.

Sei que o doutoramento tem uma série de coisas, mas tu não te esqueças de quem tu és. Tu não te esqueças de dançar, de caminhar, de olhar para o céu. De dar banho ao Nuno, de encharcar a casa de banho, porque esses escritos, essa cristalização, essa desidratação da existência não podem vencer. Tu escreves



líquidos, escreves ar, danças o que escreves, perguntas escrevendo, escreves e lê alto. Se não podes vir ter comigo, lê alto sua gravação, ouve-te a voz para ver onde é que a fala entope, onde é que tu sentes que aquilo que estavas a ler tão fluidamente de repente faz *crack*. Não estou a dizer para sermos muitos originais. Estou a dizer para sermos existentes e lutar na vida, pela vida. E não por parecer e pertencer. Isso é muito importante. Eu estou aqui quando precisares, está bem?.

Novamente: muito obrigada, Sofia, por toda essa partilha

Recebido em: 16/02/2024

Aprovado em: 09/03/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br