

f1d®

fórum internacional de dança
bh.mg.brasil

MINISTÉRIO DA CULTURA
GOVERNO DE MINAS

PETROBRAS
APRESENTAM

f1d 2014 © VOCÊ É PARTE DO MOVIMENTO



atômica
artez



©FID ©TERRITÓRIO MINAS
WWW.FID.COM.BR

ISSN 2237-5549
v. 1, n. 1 (2014)

VOCÊ É PARTE DO MOVIMENTO

f1d 2014 © fórum internacional de dança
bh.mg.brasil

f1d2014[©]

fórum .internacional .de .dança
bh.mg.brasil

ADRIANA BANANA (ORG.)
CLUBE UR=HOR EDITORA
BELO HORIZONTE
2014

Banana, Adriana

FID 2014; Fórum Internacional de Dança 2014: Você é parte do movimento/
Textos originais de Adriana Banana... [et al]; organização Adriana Banana.

Belo Horizonte: Clube Ur=H0r, 2014 -

84 p. -

Programa do Fórum Internacional De Dança 2014.

ISSN: 2237-5449

1.Fórum Internacional da Dança – 2. Festivais de dança – Brasil 3. Dança . I. Banana, Adriana.

CDD: 793.3

CDD: 793.3

CLUBE Ur=H0r EDITORA

CONSELHO EDITORIAL

ADRIANA BANANA

Artista, idealizadora e diretora artística do Fórum Internacional de Dança - FID

ANA TEIXEIRA

Universidade Católica de São Paulo/ Artes do Corpo

ANDRÉIA NHUR

Universidade de São Paulo – USP/ Escola de Comunicações e Artes – ECA

DOROTHÉ DEPEAUW

Artista, diretora artística e coordenadora de produção do FID Fórum Internacional de Dança - FID

EDUARDO DE JESUS

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC MG / Comunicação Social

LÍVIA GUIMARÃES

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG/ Filosofia

ROSA HERCOLES

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP/ Artes do Corpo

ORGANIZAÇÃO	Adriana Banana
ASSISTENTE EDITORIAL	Maria Fernanda Moreira
PROJETO GRÁFICO	Filadélfia Comunicação
DIAGRAMAÇÃO	Estúdio Deriva
TEXTOS ORIGINAIS	Adriana Banana, Andréa Nhur, Bernardo RB, Fernanda Perniciotti, François Frimat, Raul Corrêa, Maria Fernanda Moreira
REVISÃO PORTUGUÊS	Fátima Campos

UR.CLUBE@GMAIL.COM | INFO@FID.COM.BR

2014, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

PÁGINAS xx

IMPRESSÃO xx

CAPA xx

MIOLO xx

Copyright © 2014 by Clube Ur=H0r

2014 – 1ª edição

ESTE LIVRO OU PARTE DELE NÃO PODE SER REPRODUZIDO POR QUALQUER MEIO SEM AUTORIZAÇÃO ESCRITA DO EDITOR.

FÓRUM INTERNACIONAL DE DANÇA

FID – Todos os direitos reservados © 1996

TERRITÓRIO MINAS - Todos os direitos reservados © 2001

Idealização: Adriana Banana

Direção Artística FID 2014: Adriana Banana e Dorothé Depeauw

ÍNDICE

ÍNDICE

Esta é a linha de ações do FID dedicadas ao fomento e promoção de dança brasileira e às relações entre o Brasil e outros países.

CIE GILLES JOBIN GENEBRA

SUIÇA

QUANTUM

2013

O ESPECTADOR COMO CIENTISTA

Qual o nível de predeterminação do que se apresenta diante de mim, e qual o papel do acaso? Existe uma autonomia das peças que compõem o que vejo? As mudanças que observo em uma parte de um sistema são devido a ações dela própria ou de outra? Que lógica posso construir a partir do que vejo, dado o que eu já conheço? Estou sendo enganado? Quando e como posso separar as partes? O que vejo é necessariamente o efeito de um hábito coletivo? Pra que eu entenda uma coisa, preciso ignorar outra? É possível obter uma única lógica de funcionamento para tudo o que vejo? Posso interpretar os fatos com um vocabulário que já conheço ou preciso de um novo léxico, uma nova sintaxe? Essas perguntas podem fazer sentido em pelo menos dois contextos: a descoberta do bóson de Higgs e assistindo ao Quantum, de Gilles Jobin.*

Os clichês nos dizem que a Ciência é uma instituição única, com letra maiúscula e com a pretensão de revelar a verdade. Na escola e nos veículos de comunicação, em geral, aprendemos que o desenvolvimento científico é linear e crescente ao longo da história, com descobertas sucessivas que seriam mais verdadeiras à medida que o tempo passa, feitas por indivíduos solitários em seus laboratórios. No entanto, se observarmos como os cientistas trabalham, fica bastante claro que a fauna e flora de pontos de vista são riquíssimas em diversidade, e que um mesmo conjunto de dados pode levar a explicações bastante variadas – a validade dos próprios dados é pauta para discussão e sujeita a divergências – e fica impossível traçar uma simples linha de “crescimento da verdade”. Não há tal verdade absoluta no conhecimento científico. Assim, quando os jornais noticiam “O bóson de Higgs* foi encontrado”, podemos entender da seguinte maneira: uma teoria, que é um jeito de olhar para certos fenômenos do mundo, permite a formulação de uma pergunta a partir da qual se pode planejar uma série de experimentos para tentar respondê-la; os resultados desses experimentos mostram se o que a resposta que a teoria dá para a pergunta está de acordo com o que acontece de fato no mundo. No caso específico do bóson de Higgs, o Modelo Padrão* permite formular a pergunta “Como podemos observar com a menor dúvida possível efeitos do bóson de Higgs?”, onde no LHC** são feitos experimentos para respondê-la. É preciso adequar os fatos observados aos vários fenômenos que já conhecemos do funcionamento da natureza, e essa tentativa de adequação é uma das razões para a diversidade de explicações.

Como na ciência, nas artes e na dança os clichês também nos dizem que existiria uma verdade por trás de uma obra de arte e que devemos procurar as “intenções reais” do diretor, ou o que aquela dança “realmente significa”. Essa atitude é como a visão que se tem da Ciência com letra maiúscula, que é irreal. Além disso, essa visão mascara a riqueza de todo um enorme trabalho e o reduz a uma pergunta que tem somente uma resposta bem definida, relegando qualquer outra possibilidade ao “você não entende de dança”. Para que possamos de fato compreender uma obra de arte, devemos enfrentá-la com a atitude de um cientista em ação frente aos fenômenos naturais, e entender que tal compreensão não é a busca de uma única verdade, mas a proposição de múltiplas perguntas.

Em *Quantum*, Gilles Jobin nos apresenta um trabalho composto por várias partes: dança, música, luz e figurino que ao longo da peça se desdobram e se rearranjam de maneiras diferentes e não óbvias. Já de início instruções bem definidas aparecem, como os dançarinos sempre estarem tremendo se não estiverem se tocando, mas justamente esse tremor causa uma instabilidade que deixa os movimentos perturbados e os desvia do que deveria ser a rota traçada. Em outro momento parece claro que os movimentos deveriam chegar a um determinado lugar, mas a velocidade com que essa tarefa é executada parece impedir tal objetivo ao trazer pequenos desequilíbrios, assim nos lembrando que cada execução é única. Da mesma forma, parece improvável que em todas as execuções o movimento das luzes sempre revele ou oculte as mesmas coisas, mesmo se a coreografia tiver sido traçada milimetricamente. Também as mudanças nítidas da dança não estão amarradas exatamente a mudanças nítidas na música, como quando passam de um agrupamento em duplas para todos juntos, em que os timbres mudam sem sincronia exata com o agrupamento. Ou quando em algum momento um som que se destaca coincide com algum movimento também destacado, mas alguns instantes depois ambos se repetem separadamente. Esses desencontros até podem ser propositais, mas o fato de tanto os movimentos quanto os sons não terem uma sequência de repetição e ritmo sem divisões constantes, além de serem bastante variados, impede a certeza a respeito de como todos esses elementos se acoplam. Assim, só olhando para a cena apresentada não podemos ter uma conclusão definitiva a respeito de como o trabalho é composto.

Música e dança são meticulosamente conectadas, ou a relação criada é fruto da circunstância? As pessoas estão se movendo, ou é um efeito de iluminação e figurino? O quanto de acaso existe no movimento das luzes? O que acontece quando não consigo enxergar? Consigo prever o que vai acontecer a partir do que já vi? Todas essas perguntas somente conseguem impulsionar a nossa imaginação, e qualquer que seja a resposta que imaginemos, ela não

pode ser conclusiva.

No fim do século XIX, achava-se que a física havia chegado a seu ponto máximo de conhecimento com a mecânica clássica e o eletromagnetismo, e que o que viria a seguir seria somente maior com maior precisão de resultados, assim consertaria alguns pequeníssimos detalhes que pareciam errados. Esses detalhes levaram à reformulação completa não só da física em si com as teorias de relatividade e as teorias quânticas, mas mostraram que a ciência não estava descobrindo a natureza em si, e sim construindo um jeito de olhá-la, sendo que isso poderia mudar a qualquer instante. *Quantum* capta com sucesso esse novo espírito científico ao evitar que o observemos como um ponto final. Gilles incorpora tarefas que dificultam a exatidão da coreografia e assim fragmenta seu trabalho de modo que qualquer conclusão a respeito de sua forma parece precipitada. Assim, somos convidados não a descobrir o que acontece “na verdade”, mas a imaginar o trabalho de várias maneiras igualmente possíveis.

Obrigado à Adriana Banana pelas ricas e estimulantes discussões que impulsionaram o texto.

*O bóson de Higgs é a partícula fundamental que confere massa à matéria, cujos efeitos não haviam sido observados com precisão satisfatória até 2013. A teoria que o prevê é o Modelo Padrão, que é a teoria atualmente mais bem aceita que trata dos menores elementos possíveis da natureza.

**LHC é a sigla para Large Hadron Collider (Grande Colisor de Hádrons), que é um aparato gigantesco usado por físicos de partículas para acelerar partículas a velocidades enormes e colidi-las. Quando elas se chocam a velocidades tão altas, se desmancham em suas partes menores e se recompõem em outras partículas, podendo assim dar pistas de quais são essas partes menores - as partículas fundamentais previstas pelo Modelo Padrão.

RAUL CORRÊA | Mestrando em Física na UFMG em Fundamentos de Mecânica Quântica. Artista da dança - coreógrafo, dançarino e membro do Clube Ur=H0r - e da música - guitarrista na banda Pedra Bruta em 2012-13 e produtor no projeto de remixes Us In The Bus desde 2008. Em, 2010, participou do Summer Program no Watermill Center em Nova York, dirigido por Robert Wilson.

QUANTUM DURAÇÃO 50'

29 E 30 OUT 20H30 | TEATRO | CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

COREOGRAFIA GILLES JOBIN | **DANÇARINOS** CATARINA BARBOSA, RUTH CHILDS, SUSANA PANADÉS DÍAZ, BRUNO CEZARIO, STANISLAS CHARRÉ E DENIS TERRASSE | **INSTALAÇÃO LUMINOCINÉTICA** JULIUS VON BISMARCK | **ENGENHEIRO** MARTIN SCHIED | **MÚSICA** CARLA SCALETTI | **FIGURINO** JEAN-PAUL LESPAGNARD COM ASSISTÊNCIA DE LÉA CAPISANO | **CONSELHO CIENTÍFICO** MICHAEL DOSER E NICOLAS CHANON (FÍSICOS DO CERN) | **PRODUÇÃO** CIE GILLES JOBIN (GENEBRA) | **ADMINISTRAÇÃO** MÉLANIE ROUQUIER COM ASSISTÊNCIA DE ROSINE BEY | **DIFUSÃO E GERENTE DA TURNÊ AMÉRICA DO SUL** CHIMENE COSTA | **DIREÇÃO TÉCNICA** MARIE PREDOUR

APOIO FONDATION D'ENTREPRISE HERMÉS - NO CONTEXTO DO PROGRAMA NEW SETTINGS, LOTERIE ROMANDE, FONDATION MEYRINOISE DU CASINO, FONDATION LEENAARDS, FONDATION ERNST GÖHNER E GENEVA INTERMITTENT FUNDS

COLABORAÇÃO COLLIDE@CERN, TEATRO FORUM MEYRIN E CMS EXPERIMENT

APOIO PARA A TURNÊ SWISSNEX - SÃO FRANCISCO (EUA), EMBAIXADA SUÍÇA EM SÃO FRANCISCO (EUA) E SWISSNEX - RIO DE JANEIRO

GILLES JOBIN E JULIUS VON BISMARCK RECEBERAM O PRÊMIO COLLIDE@CERN 2012. QUANTUM É PARTE DOS EVENTOS DE CELEBRAÇÃO DO ANIVERSÁRIO DOS 60 ANOS DO CERN'S 60TH, EM 2014.

A CIE GILLES JOBIN É APOIADA PELA CIDADE DE GENEVRA, A REPÚBLICA E O CANTÃO DE GENEVRA E PELA PRO HELVETIA - CONSELHO DE ARTES DA SUÍÇA.

GILLES JOBIN É UM ARTISTA ASSOCIADO DE BONLIEU SCÈNE NATIONALE ANNECY, FRANÇA.

WWW.GILLESJOBIN.COM

CONFERÊNCIA COLISÕES CRIATIVAS ENTRE A FÍSICA E A DANÇA

CIE GILLES JOBIN E CLÁUDIO LENZ

Suíça/ Brasil

Quantum, resultado da cooperação entre arte e ciência, foi desenvolvido pelo coreógrafo suíço Gilles e o artista visual alemão Julius von Bismarck na residência Collide@CERN. No CERN (Organização Europeia para Pesquisa Nuclear), maior laboratório de física de partículas do mundo, foram feitos e aprisionados os primeiros átomos de anti-hidrogênio e busca-se compreender a natureza da antimatéria no Universo.

Essa conversa entre o coreógrafo Gilles e o físico Cláudio Lenz é uma proposta para pensarmos, a exemplo de *Quantum*, como colaborações transdisciplinares podem auxiliar na emergência de novos conhecimentos e conexões de pensamento. Gilles Jobin compartilhará com o público os maiores desafios enfrentados na sua residência no Collide@CERN e o Professor Cláudio Lenz poderá falar sobre a importância desta instituição e das interseções entre a arte e a ciência no seu trabalho.

Essa conferência foi proposta pela swissnex Brasil, iniciativa do Governo Suíço para fomentar parcerias no Brasil nas áreas de ciência, educação, arte e inovação, e tem o propósito de disseminar, divulgar e dar acesso a todas as novas ideias em ciências, artes e suas conexões. Todos interessados, conhecedores e entusiastas são convidados a participar.

GILLES JOBIN | é reconhecido internacionalmente desde 1997, quando estreou $A+B=X$. Em 2001, a obra *The Moebius Strip* permite uma radicalização da horizontalidade em seu trabalho. Em 2011, concebe os movimentos de *Spider Galaxies* com a ajuda de uma base de dados iconográficos. Em 2012, é contemplado com o prêmio Collide@CERN Geneve na categoria dança e performance, pela proposição de explorar a relação entre arte e ciência por meio da dança. À frente de sua companhia e do Studio 44, vem conquistando o reconhecimento da dança contemporânea na Suíça, formando bailarinos profissionais e promovendo o intercâmbio internacional com artistas do hemisfério sul.

CLÁUDIO LENZ CESAR | Físico e pesquisador brasileiro, especialista em Antimatéria. Professor titular do Instituto de Física da UFRJ e membro da colaboração ALPHA no CERN, onde foram feitos e aprisionados os primeiros átomos de anti-hidrogênio e onde se busca compreender a natureza da antimatéria no Universo. Ele é eletrotécnico formado e PhD pelo MIT - Massachusetts Institute of Technology, participou do TED x Fortaleza (Ideas Worth Spreading).

MEDIAÇÃO: RAUL CORRÊA | Mestrando em Física na UFMG em Fundamentos de Mecânica Quântica. Artista da dança - coreógrafo, dançarino e membro do Clube Ur=H0r - e da música - guitarrista na banda Pedra Bruta em 2012-13 e produtor no projeto de remixes Us In The Bus desde 2008. Em, 2010, participou do Summer Program no Watermill Center em Nova York, dirigido por Robert Wilson.

30 DE OUTUBRO | 18H

LOCAL: SALA MULTIUSO CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA: LIVRE

DURAÇÃO: 90 MINUTOS

swissnex
brazil

Bonlieu scène nationale
scène nationale Anancy

schweizer kulturstiftung
prohelvetia



swissando



swissnex
brazil

CENA 11 | ALEJANDRO AHMED

FLORIANÓPOLIS – SC

SOBRE EXPECTATIVAS E PROMESSAS

2013

SOBRE EXPECTATIVAS E PROMESSAS

“Todo ponto de vista é a vista de um ponto.”¹ Não há ponto zero para o Olhar. Assim como não há olhar esvaziado. E um olhar nunca deixa o ponto de partida no mesmo lugar. Olhar é acessar o vivido e trazê-lo para o momento presente. É sempre uma leitura em percurso. Ao me deparar com o título, *Sobre Expectativas e Promessas*, logo pensei: instigante refletir sobre isso, mas como reconhecê-lo em performance? Não, não vou me render ao título para ser instigada por um trabalho artístico. Mas como não? Ele foi dado, e não foi por acaso. O título de um trabalho, na maioria das vezes, é o primeiro contato que estabelecemos com uma obra. Ele sugere um campo de sentido inicial. Ele permeia o olhar curioso do espectador. Ele é, por si, provocativo. E não tenha dúvidas, ele aponta caminhos possíveis de leitura. E, muitas vezes, dentro de uma concepção extremamente abstrata da arte, é a estrutura mais concreta e narrativa de um trabalho. Com um título como esse, parece irônico falar assim, mas não. Nome, desde sempre, constitui parte da identidade. Ele diz! E, em trabalhos artísticos, não é diferente. O título, assim como a música, a fisicalidade, a luz, os recursos e elementos cênicos, todos juntos constituem a referência de identidade de uma obra. Começo esse texto assim para dizer que nunca um olhar estará desamparado de sentido. Ele vê, lê, interpreta a partir do mundo que habitamos, das informações que nos são dadas e das experiências que trazemos. Isso posto, disponho meu olhar:

Por que criamos expectativas? Por que prometemos? Seriam a expectativa e a promessa garantias de um percurso de ordem? Ou seriam, talvez, uma necessidade de estabelecer duração e de cristalizar acontecimentos e ideias? O que acontece com as expectativas e promessas frente às novas experiências e ao inesperado? E o que tudo isso tem a ver com a arte?

Experiências podem desencadear mudanças em nossos hábitos, quando as significações de seus acontecimentos tornam-se possibilidade de redimensionar o vivido. Quer dizer, o sujeito da experiência (que pode ser eu, você, o outro ou nós) é passível à transformação de sua própria condição quando se coloca em risco para descobrir. No caso de Alejandro Ahmed, ele rabisca. Rascunha. Dissipa. Atravessa. É atravessado. Transgride. Desvia. É vulnerável. Portanto,

1
Leonardo Boff.

sujeito exposto. Sujeito sujeito a. Sujeito que se revela a cada instante em um lugar chamado AGORA, que é, por natureza, transitório e circunstancial. Cabe expor: uma experiência está em relação à tensão entre passado e futuro, uma vez que o acontecido sugere um campo de novas possibilidades e interpretações futuras. Nesse sentido, lidar com o acontecimento da experiência presente é, de algum modo, a possibilidade de atualizar um percurso e um horizonte de expectativas. Assim, um corpo pode modificar uma ideia estereotipada e/ou engessada de dança e de como se dança, quando este corpo se permite experimentar. Nessa perspectiva, em *Sobre Expectativas e Promessas*, Alejandro se apropria da experiência como um território de permissões. Apresenta uma travessia, que na essência da terminologia da palavra experiência se revela perigosa, visto que uma abertura para o desconhecido mostra-se como ameaça às EXPECTATIVAS e PROMESSAS criadas a priori e em trânsito. Esse trabalho pode ser visto como uma aposta ao inesperado, que se experimenta. Um devir. Um vir a ser constante. Diria que o trabalho faz referência ao processo identitário de (des)construção permanente e não linear da ideia de autoralidade por meio da experiência. Um lembrete ao tempo presente: do nada é; tudo está. Daí a presença de um corpo que se modifica no percurso da experiência. Aqui, o sujeito da experiência, Alejandro, encena uma exploração do Devir, cuja investigação artística é um ato formador autêntico e atualizado de uma estética.

LÍVIA ESPÍRITO SANTO | Bailarina da Cia de Dança Palácio das Artes/MG, professora de Dança Contemporânea com ênfase em Improvisação e Criação, graduada em Ciências Sociais pela PUC/MG, pós-graduada em Gestão Pública pela UEMG. Integrou a equipe de pesquisadores do Observatório da Diversidade Cultural e a Cia de Dança Camaleão/BH.

SOBRE EXPECTATIVAS E PROMESSAS DURAÇÃO 50'

31 DE OUT 21H | TEATRO OI FUTURO KLAUSS VIANNA

criação, direção e performance ALEJANDRO AHMED | **assistência de direção, criação e ensaios** MARIANA ROMAGNANI | **iluminação, trilha sonora e direção de cena** HEDRA ROCKENBACH | **máscaras** MAURÍCIO MAGAGNIN | **fotografia** CRISTIANO PRIM | **arte gráfica** PEDRO FRANZ | **pesquisa compartilhada** GRUPO CENA 11 | **preparação técnica e ensaios** GRUPO CENA 11, JUSC – JURERÉ SPORTS CENTER | **agradecimentos** UDESC, CEART, CÉLULA DANÇA, VICENTE CONCÍLIO, IVO GODOIS, IRANI APOLINÁRIO, ADEMIR JOSÉ, ALYSSON COELHO, ANTÔNIO MARCOS, CHRISTIAN DOS SANTOS, LEONARDO NASCIMENTO, OSMAR POLICARPO, ZULAMAR VOTTRI, ROBERTO FREITAS, JUAN PABLO SALAZAR E ELKE SIEDLER.

[HTTP://WWW.CENA11.COM.BR/](http://www.cena11.com.br/)

“ESSA PESQUISA COREOGRÁFICA FOI DESENVOLVIDA COM SUBSÍDIO DO PROGRAMA RUMOS ITAÚ CULTURAL DANÇA 2012/2014”

THEATER HORA | JÉRÔME BEL

SUÍÇA | FRANÇA

DISABLE THEATER

2012

EM FRENTE A UM CORPO

Disabled Theater é um trabalho dirigido por Jérôme Bel¹ em parceria com 11 atores do Theater Hora², companhia suíça criada em 1993 por Michael Elber³, que, segundo o próprio grupo, é formada por artistas com algum tipo de deficiência intelectual.

O trabalho é organizado a partir de provocações – perguntas e tarefas – que Jérôme Bel coloca aos artistas do Theater Hora. Bel nunca aparece, mas as questões são trazidas através de um porta-voz, que nunca sai de cena. Na construção artística do trabalho, surge uma primeira questão: qual a natureza da parceria estabelecida entre um diretor que não está, mas coordena as ações, e os atores que estão e são as próprias ações, mas seguem um roteiro estipulado por essa voz?

Cada artista entra no palco e precisa ficar um minuto em frente à plateia: O conceito de tempo, cada vez mais, é indissociável da ideia de produtividade. No clichê dessa associação está a frase: 'Tempo é dinheiro'. O olhar, assim como todos os sentidos, está condicionado pelas relações políticas, econômicas, sociais, midiáticas pelas quais somos continuamente constituídos. Ou seja, ao olhar o outro, o que é possível enxergar? O que o corpo, em um minuto, pode contar sobre ele mesmo? Quanto tempo se pode 'perder' com um corpo que nada faz além de estar?

Após o primeiro momento de um olhar para o corpo, sem nenhuma informação outra, os artistas se apresentam. Contextualizar a história de cada um, dentro de alguns critérios socialmente acordados, parece ser necessário – onde, quem e o quê? É possível mapear, minimamente, com quem, ou o quê, é preciso lidar para uma aproximação? As informações de fato informam? O que essas informações representam?

Conclui-se, então, a etapa de apresentação. Tudo o que, à primeira vista,

1 Jérôme Bel – artista – coreógrafo e bailarino – francês, reconhecido, mundialmente, como um ícone da dança contemporânea desde os anos 1990.

2 Theater Hora – “companhia fundada em Zurique (Suíça), em 1993, pelo professor de teatro Michael Elber. O objetivo era e é o de promover o desenvolvimento artístico de pessoas com deficiência intelectual e capacitá-las em um nível profissional, para mostrar suas habilidades excepcionais para um público amplo.” (<http://www.hora.ch/2013/index.php>)

3 Michael Elber – artista - diretor e professor de teatro – suíço, é o fundador e diretor artístico do Theater HORA

seria necessário informar para reconhecer os corpos – e, possivelmente, mapear as suas condições de existência ou de produção – foi dito e devidamente traduzido pelo porta-voz. O que pode ser visto a partir desse momento?

Na segunda etapa, todos os atores estão em cena, em um semicírculo, de frente para a plateia, momento em que acontece a primeira provocação que tem uma restrição evidente: eles criam uma coreografia, mas nem todos os artistas apresentam o que foi criado, apenas 7 deles foram escolhidos. Ao mesmo tempo, é o momento em que a ideia de criação aparece pela primeira vez. Restrição e criação estão na concepção da etapa como um todo e, ao mesmo tempo, em cada solo. As escolhas dos artistas – tanto as músicas como a movimentação – são pautadas por alguns dos maiores sucessos midiáticos que, independente de propor um sentido com a especificidade de cada corpo, são reconhecidos e partilhados por muitos.

O posicionamento por parte dos artistas sobre o que está sendo realizado parece um momento importante. A plateia observa enquanto é observada, pois os artistas no semicírculo, sempre atrás de quem se apresenta, devolvem os olhares, as dúvidas, as opiniões, as leituras. Verbalizar o que está sendo partilhado, ou não, pode ser outra estratégia de aproximação ou de impressão de aproximação.

O trabalho é finalizado com os que não foram escolhidos inicialmente. É o momento em que eles podem e devem mostrar as suas composições. Mais uma vez, criação e restrição se cruzam – o limite entre o que se pode criar e a autorização em mostrar. O quando e o como são parte de uma estrutura maior que, sim, diz respeito a cada um, mas responde a demandas que nem sempre são evidentes.

O que se expõe é o jogo entre os corpos autorizados e os desautorizados. O que torna um corpo digno de ser visto, projetado, reconhecido ou aceito? O que o trabalho expõe é a voz dos atores, daqueles que estão expostos em cena? Não. A dramaturgia é baseada na voz – que é a voz autorizada e a voz que autoriza, mesmo sendo invisível –, é a voz de Jérôme Bel. O corpo que, a princípio, é aquele provido de todas as faculdades mentais.

Em *O que resta de Auschwitz* (2008), Giorgio Agamben analisa o papel da testemunha enquanto documento histórico, no recorte dos campos de concentração da Alemanha nazista. O filósofo italiano explora justamente a impossibilidade dos sobreviventes do campo de serem de fato testemunhas do que presenciaram durante o holocausto, mesmo tendo vivido a experiência. A confusão entre categorias éticas e categorias jurídicas, em casos extremos como o campo de concentração, contribui para a nebulosidade acerca da categoria de testemunho. O que se pode testemunhar depois de viver experiências em que até a vida é desprovida de sua vitalidade?

O campo de concentração é um marco histórico que não pode ser usado

como metáfora para nenhuma outra situação, porque toda a aproximação recorre no risco de uma banalização irresponsável. Contudo, a reflexão, aqui, proposta pretende discutir a qualidade de testemunho dos corpos em cena, diante da situação de margem que alguns tipos de deficiência condenam um corpo. A construção cênica parece se apresentar como uma autorização institucional em ser testemunha da improbabilidade de ter voz por não obedecer ao paradigma que dignifica uma vida nos tempos atuais: a produtividade estabelecida socialmente, uma produtividade que não permite algumas deficiências enquanto exacerba outras.

O trabalho *Disabled Theater* costura uma autocrítica em sua composição. O tempo – aqui entendido como duração – esgarça presenças de modo que a discussão não está mais naquilo que o corpo treinou fazer, mas na insistência, quase inescrupulosa, do não planejado em aparecer. O trabalho parece, justamente, escancarar as impossibilidades que se instalam na expectativa do politicamente correto ou do desejo de igualdade.

O que fica exposta é a deficiência coletiva na produção do comum. A tentativa de trazer ao centro um outro e atribuir voz já é a comprovação das relações de poder que separam quem autoriza e quem é autorizado. O que se impõe é a sociedade permissiva que “é exatamente aquela que amplia o alcance do que os sujeitos têm permissão de fazer sem, na verdade, lhes dar poder adicional [...] permissões mascaradas de direitos; não mudam em nada a distribuição do poder.” (ZIZEK, 2011, p. 58)⁴. Ou seja, o que é fornecido por Jérôme Bel aos artistas com ‘deficiência’ não lhes permite uma ampliação no direito ao posicionamento político ou crítico, mas apenas uma autorização momentânea e regulada, nada mais nada menos do que a manutenção da ordem e dos jogos de poder já preestabelecidos.

A questão não está em construir - nos âmbitos artístico e político - o ‘reconhecimento’ ou a ‘aceitação’ da condição do outro, mas, sim, na deficiência compartilhada, na percepção da autocondição de quem vê e não vê, de quem ouve e não ouve, de quem sente e não sente, de quem escolhe e não escolhe – ao mesmo tempo. Os únicos possíveis parecem ser: ver e ver-se, ouvir e ouvir-se, sentir e sentir-se e escolher o que já estava escolhido, independente das opções. A primeira provocação está em todos os momentos do trabalho, mas com um deslocamento: todos entram ao teatro e precisam ficar um minuto, ou quase duas horas, em frente a um corpo.

A parceria entre Jérôme Bel e o Theater Hora resulta em uma proposição que exacerba aquilo que temos em comum: a quase impossibilidade do comum. Reconhecer esse paradoxo talvez seja a maior resistência que enfrentamos, no momento.

FERNANDA PERNICIOTTI | Graduada em Comunicação das Artes do Corpo - PUC-SP - e mestranda no programa de Comunicação e Semiótica PUC-SP. Membro da equipe editorial da revista *Vértebo - da carne se faz verbo*, da produção do Estúdio Anadarco e do *Encontros das Artes do Corpo*.

DISABLED THEATER DURAÇÃO 90'

01 E 02 OUT 20H | TEATRO OI FUTURO KLAUSS VIANNA

CONCEPÇÃO JÉRÔME BEL | **CRIADO POR E COM** NOHA BADIR, REMO BEUGGERT, GIANNI BLUMER, DAMIAN BRIGHT, MATTHIAS BRUECKER, NIKOLAI GRALAK, MATTHIAS GRANDJEAN, JULIA HÄUSERMANN, SARA HESS, TIZIANA PAGLIARO E REMO ZARANTONELLO | **ASSISTÊNCIA E TRADUÇÃO** SIMONE TRUONG E ARTUR HIROYUKI | **DRAMATURGIA** MARCEL BUGIEL | **GERÊNCIA DE PRODUÇÃO** KETTY GHNASSIA | **DIREÇÃO ARTÍSTICA (THEATER HORA)** MICHAEL ELBER | **PREPARAÇÃO DE ATORES (THEATER HORA)** URS BEELER | **DIRETOR GERAL (THEATER HORA)** GIANCARLO MARINUCCI | **PRODUÇÃO E ORGANIZAÇÃO DA TURNÊ** THEATER HORA - STIFTUNG ZÜRIFWERK (ZURIQUE) | **COPRODUÇÃO** THEATER HORA, R.B. JÉRÔME BEL, FESTIVAL AUAWIRLEBEN (BERNA), KUNSTENFESTIVALDESARTS (BRUXELAS), DOCUMENTA(13), FESTIVAL D'AVIGNON, RUHRTRIENNALE, FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS, LES SPECTACLES VIVANTS - CENTRE POMPIDOU (PARIS), LA BÂTIE - FESTIVAL DE GENÈVE, HAU HEBBEL AM UFER (BERLIM).

APOIO STADT ZÜRICH KULTUR, KANTON ZÜRICH FACHSTELLE KULTUR, PRO HELVETIA, STIFTUNG DENK AN MICH E ERNST GÖHNER STIFTUNG

“DISABLED THEATER DE JÉRÔME BEL E THEATER HORA FOI NOMINADO PARA O THEATERTREFFEN BERLIN 2013”

WWW.HORA.CH | WWW.JEROMBEL.FR



Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

schweizer kulturstiftung
prohelvetia



Stadt Zürich
Kultur

⁴ ZIZEK, Slavoj. Primeiro como tragédia, depois como farsa. Boitempo Editorial. São Paulo, 2011

**ELIANA DE SANTANA | E² CIA DE TEATRO E
DANÇA**

SÃO PAULO – SP

AFRO MARGIN

2011

TEXTO FRANÇOIS

TEXTO

TEXTO

TEXTO

TEXTO

François Frimat

Bioxxxxxxxxxxx

AFRO MARGIN DURAÇÃO 40'

02 DE NOVEMBRO 18H - 03 DE NOVEMBRO 20H | TEATRO | CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

DIREÇÃO, INTERPRETAÇÃO E CONCEPÇÃO DE FIGURINO ELIANA DE SANTANA |

CONCEPÇÃO DE LUZ E CENOGRAFIA HERNANDES DE OLIVEIRA | **TRILHA SONORA** LOOP B

"ESTE TRABALHO FOI CRIADO EM 2011 COM APOIO DO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO ATRAVÉS DO PROAC - PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL 2011 E CONTEMPLADO COM O PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO À DANÇA PARA A CIDADE DE SÃO PAULO - 12ª E 14ª EDIÇÃO."

[HTTP://EAOQUADRADOCIA.WEBNODE.COM/](http://EAOQUADRADOCIA.WEBNODE.COM/)

ELIANA DE SANTANA | E² CIA DE TEATRO E DANÇA

SÃO PAULO – SP

LOST IN SPACESHIT

2014

Lost in Spaceshit (Perdido no EspaçoMerda) – concebido por Eliana de Santana e Wellington Duarte junto à E² Cia de Teatro e Dança – tem como disparador a obra Spaceshit, criada por Chris Ofili em 1995.

Ofili é um jovem artista britânico, descendente de nigerianos, que ganhou destaque a partir dos anos 90 do século XX, com suas pinturas neoexpressionistas, pictóricas e polêmicas pelo uso de materiais como esterco de elefante. Entre os temas agregados às suas obras, são recorrentes questões como marginalidade cultural, estereótipos raciais e sua ascendência africana.

Em *Spaceshit* (1995), Ofili traz círculos azuis achatados no plano do quadro como superfície para os sobressalientes estercos de elefante dispostos cuidadosamente sobre a tela (em relevo) e também na base (como pés/suportes).

À primeira vista, a dança empenhada por Eliana de Santana, Wellington Duarte, Lilian Wiziack, Leandro de Souza e Hernandez de Oliveira invoca o azul do quadro com uma luz atmosférica, num espaçopalco pigmentado por volumes (almofadas) que lembram fezes de elefante. Os movimentos fluidos, combinados à imobilidade de pontos fixos (almofadas/merdas ou corpos estáticos que servem de relevo), apontam uma vontade de espelhamento.

Embora autônoma e dona de sua própria lógica composicional, *Lost in Spaceshit* herda de sua referência (a pintura *Spaceshit*) mais do que uma moldura de citação. Na empreitada de partir de uma outra obra, a dança da E² Cia nos planta um bocado de questões: como a dança “se refere a”? Como fugir da simples transposição de códigos e empenhar uma tradução outra, despenhada de significação?

Ora, as histórias da dança são repletas de exemplos de obras que transpuseram para a cena um quadro, uma narrativa literária, um texto de teatro, uma fotografia, um fato histórico, seja por meio da citação ou da tradução intersemiótica. Então, o que aqui parece se desenhar é uma armadilha posta: *Lost in Spaceshit* tem corpos autorreferentes mas que se empenham em referenciar um assuntoforma que está distante. Além de se apropriar da não linearidade e do traço pictórico de Ofili, o espaçomerda de Eliana de Santana lança luz aos assuntos nodais do artista.

Apesar dos flancos de autonomia, o quadro está sempre presente na cena. Assim são as bundas recortadas, imitando um ato de defecação; assim são os gritos que anunciam “falta d’água” e “sujeira”; assim são as constantes

almofadasmerdas que permanecem no chão, lembrando-nos de que ali há uma metáfora irremovível.

Em outras passagens, no entanto, a tarefa tradutória assume-se como traição e o trabalho escolhe outros atalhos, mais libertos, menos ilustrativos e, por isso mesmo, mais apropriados do pensamentoarte de Ofili. Num dado momento, todos estão deitados, emitindo ruídos, como se tentassem falar. A impossibilidade da voz, ressonada em vibrações laríngeas ritmicamente padronizadas, tenciona ser fala, não obstante seja ruído profundo, impreciso e gutural. Logo, a forma definida, que se daria a ver pela fala contínua, segmenta-se no espaço e expõe uma citação rarefeita. Aqui, os restos culturais de uma certa África ganham peso, anunciando que as rufadas sacroprofanas do quadro estão vivas no espaçomerda do corpo e não numa representação ilustrativa do tema.

É importante recobrar o que estamos entendendo por tradução. A tradução intersemiótica anuncia uma manutenção das características iniciais do material traduzido, ou seja, consiste em transpor uma mensagem de uma linguagem para outra (PLAZA, 2008). Ora, esse tipo de tradução guarda um essencialismo incômodo quando pensamos em corpomovimento, corpoespaço, corpotempo. Já a noção de tradução cunhada por Haroldo de Campos abre-nos uma outra paisagem: a tradução não é subordinada a uma fonte de origem, não deve transpor a referência e sim traí-la (CAMPOS, 1983). Esse conceito de tradução dos irmãos Campos se combina com a teoria da tradução de Boaventura de Souza Santos. Para Santos (2002), a tradução é um deslocamento mútuo de contextos e não um deciframento de significados. Ou seja, tradução como inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo, tanto as que estão disponíveis quanto as que são possíveis (SANTOS, 2002, 262-265). Mas o que parece se evidenciar na dança espaçomerda da E² Cia é uma tentativa de tradução de códigos que, por vezes, trai a fonte e se aventura com liberdade, numa tradução de sentido. Então, por instantes, surge uma transformação mútua e o quadro de Ofili também se altera.

Em 2012, Eliana de Santana já havia se debruçado sobre *Afro Margin* (série de desenhos criados por Chris Ofili para tratar do conceito de margem). A inclinação/afinidade que aproxima sua dança do estofo formal-cultural-africano de Ofili aponta um pensamento em alça. No prumo de expandir uma arte figurativa para o campo da narrativa¹, o espaçotempo congelado na obra do artista plástico sai do quadro (para além dos dejetos sobressalientes) e vira corpo em movimento. Talvez, esta alça possa ainda tornar-se (des)alça, livre da referência que a emoldura com tanto peso.

.....
1 O cosmólogo e professor Dr. Jorge Albuquerque Vieira, em uma de suas aulas no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, em 2006, argumentou que a dança é uma narrativa que decorre em tempo real.

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, Haroldo de e CAMPOS, Augusto de. Poesia/Ezra Pound. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos, textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC, Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983. P. 141-212: Ezra Pound Cantares.

OFILI, Chris. Spaceshit. 1995. Saatchigallery. Disponível em http://www.saatchigallery.com/aipe/chris_ofili.htm

PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTOS, Boaventura de Souza. Por uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. Revista Crítica de Ciências Sociais. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e Centro de Estudos Sociais, 63, 237-280, 2002.

ZWIRNER, David. Chris Ofili Biography. Disponível em <http://www.davidzwirner.com/artists/chris-ofili/biography/>

ANDRÉIA NHUR | É bailarina, atriz e pesquisadora, professora do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

LOST IN SPACESHIT DURAÇÃO 40'

08 NOV 19H 09 DE NOV 19H30 | TEATRO | CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

DIREÇÃO ELIANA DE SANTANA E WELLINGTON DUARTE | **INTÉRPRETES** ELIANA DE SANTANA, LEANDRO DE SOUZA, LILIAN WIZIACK, RODRIGO ELOI LEÃO DO NORTE E WELLINGTON DUARTE |

ESPAÇO CÊNICO E ILUMINAÇÃO HERNANDES DE OLIVEIRA

[HTTP://EAOQUADRADOCIA.WEBNODE.COM/](http://EAOQUADRADOCIA.WEBNODE.COM/)

FEDERICA FOLCO | COMPAÑÍA PERIFÉRICO

URUGUAI

PERIFERICO / PROYECTO TANGO

2010

No universo cênico do tango, o tango-show é o lado mais conhecido pelo público. Diferente desta tendência, a companhia Colectivo Periférico, que tem na base de suas investigações o tango como tema, traz para o palco outros modos de organizar cenicamente esta dança e procura não usar dos exotismos tão comuns à seara virtuosa do tango - espetacularizado, repleto de acrobacias e clichês melodramáticos.

Para conduzir uma breve reflexão a respeito da obra *Periferico - Proyecto - tango*, deter-me-ei a um elemento constitutivo do tango: o passo. Nas danças de salão, o passo é um dos dispositivos de memória capaz de filtrar e reorganizar suas estruturas para continuar sobrevivendo adaptativamente no tempo. Os passos comportam-se como um código de linguagem, e o conjunto desses códigos desenham, no corpo, o vocabulário de movimento de uma determinada dança de salão; emergem da memória coletiva e anônima, portanto, não têm essência, são mestiços e se enredam, simultaneamente, com os fragmentos da atualidade e do passado. Quando ganham estabilidade comportam-se como um sistema dotado de grande poder de replicação. É nesse lugar, especificamente, que gostaria de focar meu olhar e trazer uma pergunta: como deslocar para a cena memes tão fortes como os passos do tango sem recair à lógica da representação?

Nesse sentido, a ideia é trazer para a discussão a questão da tradução; um tema elementar para quem trabalha, em dança, com linguagens codificadas. No caso desta obra, e referindo-se somente à questão do passo, podemos focar o olhar para a migração, ou seja, perceber como a reelaboração das células microestruturais de movimento do tango aparecem, ou não, ao deslocarem-se do sistema mais aberto da cultura popular, para o sítio específico do palco e da dança contemporânea. Pelo conceito de tradução a pergunta seria: como não copiar o passo, mas sim traí-lo? É interessante observar que esses dois procedimentos aparecem com as formas de contato corporal adotadas na coreografia. Para cada tipo de contato um traço de passo do tango aparece como pano de fundo. A luz em lusco-fusco reforça este lugar ambíguo e borrado, no qual, por exemplo, o caminhar tradicional do tango se mescla a diferentes formas de deslocamento.

Na coreografia ora o passo aparece *ipsis litteris*, ora desdobrado, dilatado e fragmentado. Em certos instantes os movimentos são cópias do tango dançado

em bailes e em outros se transfigura para o desdobramento do passo. O que eu chamo à atenção é justamente para a fronteira e a passagem de um lugar ao outro; do codificado para o não esperado; para o que emerge como novo e se constrói a partir de fragmentos que desestabilizam, no corpo, o que era codificado. São nessas breves passagens que a obra *Periferico - Proyecto - tango* surpreende a percepção, pois contorna em negrito um traço característico de qualquer passo de tango: o barroquismo espiralado de formas em estado de tensão e escuta, que penetram umas dentro das outras.

BIBLIOGRAFIA

LOTMAN, Iuri M. *La Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*: Madri: Cátedra 1996.

PINHEIRO, Amálio (org). *O meio é a mestiçagem*. São Paulo: Estação das Letras, 2009.

RODRIGUES, Vagner. *A expansão do Tango na cidade de São Paulo: um fenômeno de tradução entre mídias e ambientes midiáticos*. 2012. (Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP).

VAGNER RODRIGUES | Professor de tango e doutor em comunicação e semiótica pela PUC -SP.

PERIFERICO / PROYECTO TANGO DURAÇÃO 50'

06 E 07 DE NOV 21H | TEATRO OI FUTURO KLAUSS VIANNA

DIREÇÃO FEDERICA FOLCO | **DANÇARINOS** ANÍBAL DOMÍNGUEZ, GABRIELA FARÍAS, EDUARDO FERRER, GIANNI PENNA, SOFÍA LANS E SEBASTIÁN NIZ | **MÚSICA ORIGINAL** FERNANDO GOICOECHEA | **PARTICIPAÇÃO NA GRAVAÇÃO** FERNANDO GOICOECHEA (PIANO), NICOLÁS MORA (BANDONEÓN E VIOLÃO), EDUARDO ELISSALDE (PERCUSSÃO) E ALFONSO SANTINI (CONTRABAIXO) | **DESENHO DE LUZ** GONZALO CÓRDOVA (ARG.) | **TÉCNICA DE LUZ** IVANA DOMINGUEZ | **PRODUÇÃO** MARINA MONTI

WWW.PERIFERICOTANGO.COM

ZÉLIA MONTEIRO | NÚCLEO DE IMPROVISAÇÃO

SÃO PAULO – SP

DANÇAS PASSAGEIRAS

2012

DANÇAR NUM PISCAR DE OLHOS

*Não é o corpo que para, nós é que
imobilizamos nossa relação com ele.*

Sofia Neuparth

A expressão *Danças passageiras* transmite duplamente algo que não fica parado. Danças são formas de existência sem apoios, em que o corpo pode coisas diferentes das que o estacionam no cotidiano. Elas acontecem no empenho de estar em movimento consigo mesmo e com os outros sem as aparas do dia a dia. Todos os que presenciam as danças experimentam formas de existir diferentes. Elas insistem em desmontar os nossos desenhos bem-feitos, desalinhando os eixos.

Passageiras é palavra que marca as danças como não solitárias, não exclusivas de quem as realiza ou do momento em que são apresentadas. As danças passam pelas memórias improváveis dos corpos, sejam de bailarinos, do público, de diretores ou da equipe técnica. Dançam também nas marcas do chão, da parede, no figurino, nas anotações, nas fotos, nos vídeos, nos momentos ou dias que antecedem uma apresentação.

As danças não se atêm à sua condição de produção visível e continuam produzindo corpos dançantes. Eles muitas vezes aparecem, por exemplo, em alguns movimentos que repetimos diante do espelho do banheiro ou em intensidades que experimentamos dentro de nós enquanto assistimos ao teatro ou vídeo.

Mesmo antes de estar em uma situação dançante, começa-se antes de começar. Que memórias, que repetições passageiras dar-se-ão em quem dança? Não saberemos. Estar aqui acompanhando é sempre junto, mas sem saber.

A primeira dança passageira que vi é sobre se apoiar na penumbra. Pés ligeiros, as mãos tateiam uma geometria inquieta e a Zélia vai tramando cálculos e deslizes que brincam de perder o chão. O corpo se pergunta sobre o que é o corte de um vestido. O corpo se pergunta sobre o desenho da mulher. A luz então nos leva para o corte completo, o escuro.

Na segunda dança passageira, a bailarina separa em partes o corpo que ela é, marcando-o com as próprias mãos. Notamos os contornos de uma geografia construída sem a frontalidade absoluta do espelho e sem aprovações, curtidas ou likes. Lembro de Simone de Beauvoir dizendo que não se nasce mulher, torna-se mulher. Presenciamos então um novo mergulho na sombra - o coração

se sobressai, a mão o segura e a bailarina não se contenta com a imagem.

O instante se dilata e é como um trecho de Clarice Lispector que para o tempo em *A paixão segundo GH*. Temos a oportunidade de ir e voltar no momento em que o corpo cria - é um escuro desenhado pela luz, "um pântano onde se moviam as raízes da minha identidade".

A luz vai formando novas penumbras e, na terceira dança, chega a resistência. Caímos sem colapso, sem entregar os pontos, mesmo que o caminho seja com poucos apoios. Resistir como uma insistência em existir escutando com atenção. Pequenos ruídos deixam perceber de perto o que está distante como uma esperança. E um violino anuncia entranhas, o desenho da sombra.

Na quarta dança, a luz sobre as costas, o corpo num mergulho delicado e vibrante. Voo na infância eterna e o aterramento, a morte, essa enorme passagem na qual não se pode conversar com o que já conhecemos. O vestido de Zélia mostra a convivência de diferentes espaços em branco, cortes de lisuras, com uma pequena linha de lantejoulas sobre o peito e os ombros.

Quando acompanhamos algo, paralisamos em micromomentos que movem o estar sentado. Experimentamos alargamentos e encolhimentos nítidos. E, ao lembrar esses instantes, o que costumamos? Na documentação e na memória do que é passageiro, deparamos com momentos que chegam, deixam chegar e vão embora, largam-se em direções que não são exatamente determinadas.

As danças são também o que há de vida fora do mundo visível, quando não estão acontecendo no modo oficial. Existem no relacionar com as pessoas, nas passagens do comunicar. No piscar de olhos em que de repente aparecem numa sensação gratuita que inaugura novas paisagens interiores.

BERNARDO RB | Perguntador, experimentador do corpo. Tem formação nos estudos do movimento pelo c-e-m.org. Graduou-se em Letras pela UFMG, com mestrado pela Universidade Nova de Lisboa, relacionando poesia e acontecer. É membro dos coletivos Chão da Feira e Revista Geni.

DANÇAS PASSAGEIRAS DURAÇÃO 40'

06 DE NOVEMBRO 20H | TEATRO | CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

PESQUISA E INTERPRETAÇÃO ZÉLIA MONTEIRO | **COLABORADORES / PROPOSITORES** ISABEL TICA LEMOS, MARTA SOARES E CRISTIAN DUARTE | **ILUMINAÇÃO** HERNANDES OLIVEIRA | **FIGURINOS** JOANA PORTO | **TRILHA SONORA** DANILO TOMIC | **OPERAÇÃO DA TRILHA** FELIPE MERKER CASTELLANI | **ORIENTAÇÃO DRAMATÚRGICA** VALÉRIA CANO BRAVI | **PRODUÇÃO GERAL** TALITA BRETAS

"ESSA PESQUISA COREOGRÁFICA FOI DESENVOLVIDA COM SUBSÍDIO DO PROGRAMA RUMOS ITAÚ CULTURAL DANÇA 2013/2014"

ZOO | THOMAS HAUERT

BÉLGICA

DANSE ÉTOFFÉE SUR MUSIQUE DÉGUISÉE

2012

DO “PIANO PREPARADO” AO “PERFORMER PREPARADO”

O homem chega à sua maturidade quando encara a vida com a mesma seriedade que uma criança encara uma brincadeira.

(NIETZSCHE, Friedrich)

A partir de um convite da dançarina Syvilla Fort, John Cage¹ desenvolveria uma música para o seu balé de caráter africano, *Bacchanale*, realizado em 1940. Estando na época trabalhando com percussão, o compositor se viu em função do pouco espaço impossibilitado de incorporar todo o grupo, resolvendo então utilizar o piano que se encontrava disponível no local. No entanto, uma questão se impôs: como fazê-lo ressoar e trazer uma tonalidade africana? Foi dessa circunstância e dos experimentos feitos com esse instrumento na ocasião que surgiu o piano preparado. Inserindo objetos entre suas cordas, uma destoante escala de sons e timbres mais próximos da percussão se produziu, dependendo do material utilizado e de sua disposição, uma espécie de variação e abafamento.

Em *Danse étoffée sur musique déguisée*, um dos seus maiores trabalhos para piano preparado, *Sonatas and Interludes for Prepared Piano*, de Cage é tocado. Além dele, ao lado do piano uma distinta, mas consonante, experimentação se faz: o “performer preparado”. No entorno do corpo, tecidos, balões, tubos e hastes de madeira intervêm alterando-o, redimensionando essa experiência e trazendo outras questões para discussão.

O corpo, bem como o piano, é um organismo que apresenta uma configuração própria, com possibilidades inúmeras de funcionamento. Essa ampla gama de possibilidades disponíveis, no entanto, deixamos muitas vezes de lado, para nos fixarmos em modos restritos, convencionados pelos mais variados instrumentos de poder e disciplina que dão a ela limites morais, de gênero, de situações (ditas apropriadas). Assim, se à primeira vista a palavra “preparado” traz consigo alguns sentidos usuais que a rondam – “estar pronto”, “apto”, “capaz” –, a relação com esse campo semântico apenas pode ser pensada pelo verniz de ironia que dela podemos retirar.

É a esses modelos hegemônicos – condicionantes do que é ou não autorizado, quando e onde – que a preparação dos organismos contraria. Colocando

¹ John Milton Cage Jr. (1912-1992) foi um compositor, escritor, teórico musical e artista nascido em Los Angeles, Califórnia. Foi pioneiro na música eletroacústica e aleatória e no uso de instrumentos não convencionais (ou no uso não convencional de instrumentos) em suas composições. Cage foi companheiro de Merce Cunningham (1919-2009), compondo inúmeras obras para sua companhia de dança.

impedimentos com os quais o organismo precisa lidar, ele deve buscar outras dinâmicas – “despreparar-se”, portanto, frente a lógica normativa de que está carregado. Experimentando distintos modos de ser, é a uma força imaginativa e geradora que assistimos e com que convivemos na apresentação do grupo ZOO / Thomas Hauert. O dançarino brinca com sua forma, multiplicando-a e transmutando-a. Em um momento fugaz, formas angulosas parecem dispor-se no corpo não identificado às estruturas de gênero (masculina, feminina, ou qualquer outra). Degeneradas, ainda que as formas sejam orgânicas, não as reconhecemos por completo. Passamos de uma a outra de modo tão rápido que no máximo podemos nos avizinhar de alguns seres preexistentes e criar relações novas a partir desse encontro fortuito (do artrópode com o crustáceo, dos seres rastejantes com os aéreos), mas nos mantendo sempre no que há “entre”, sem estacionarmos em um ou outro.

Forma-se então um bestial vivo de seres que poderiam ter fugido do *Có-dex Seraphinianus*. Nesta enciclopédia, criada pelo artista italiano Luigi Serafini, seres criados por cruzamentos inesperados entre referências da botânica, mineralogia, arquitetura, entre outras, são “organizados” por uma “legenda” escrita em uma língua inexistente – já que qualquer explicação ou abrigo de um nome poderia criar um fim, mesmo que provisório ou ilusório, à cadeia de sentidos.

A essas questões, que dizem desse estado selvagem de desordenação dos sentidos, liga-se o fato de se tratar de uma proposta de apresentação para um público “infantil”. As crianças, quando iniciam um aprendizado de linguagem, começam por experimentar seu corpo sem partir de parâmetros antecipados: levam os pés à boca e emitem sons desarticulados que fazem uso de regiões distintas do aparelho vocal. No entanto, é a criança também definida negativamente na modernidade, pelo que “ainda” não tem do adulto, com o qual deve aprender e se disciplinar para conformar-se como tal. No primeiro, o balbúcio criativo; no segundo, o lugar inapto e negado de participação da vida social (que exigirá dela antes um aprendizado disciplinar).

Se observamos os brinquedos que as cercam, veremos que eles estão impregnados dessa dominação cultural “adulta” e disciplinada. Para promover sua interiorização, os fogões recebem cores pastéis e formas diminutas para ensinar à menina a vida doméstica; os bonecos heroicos voltados para garotos ganham cada vez mais massa muscular; os bancos e o setor imobiliário tornam-se estruturas lúdicas de aprendizado e inserção no universo capitalista.

E nesse caso, afinal, qual “infância” é mobilizada? A criança é uma invenção histórica relativamente recente, não tendo sido desagregada do universo adulto desde sempre ou em toda parte. Dela, sabemos, por nosso modelo disciplinar, que não está pronta (preparada) para algumas coisas: o sexo, a responsabilidade e, forçando um pouco mais, a música de John Cage (em que pesam os inúmeros comentários do quão inusitada é essa escolha de Thomas Hauert), coisas às quais ela apenas poderá se expor quando atingir a “maturidade”.

Em diálogo, no texto em que John Cage traz uma explicação sobre *Como o*

*piano passou a ser preparado*², ele diz que o piano preparado – juntamente a impressões tidas a partir de trabalho de amigos artistas, do estudo do Zen Budismo e de divagações em campos de cogumelos – o levou ao “proveito das coisas como elas vêm, como elas acontecem, e não como elas são possuídas ou mantidas ou forçadas a ser”³. É esse gozo indisciplinado que persiste nessa proposta.

Ao início da cena, enquanto caminha até suas cadeiras, o público predominantemente infantil é literalmente projetado sobre o tecido que envolve o piano. Duplica-se nesse instante o olhar do exterior da cena, replicando o que olha no que é olhado, ou desmanchando essa repartição. A infância então, daí em diante, se coloca como esse estado em que não vemos mais modos de recordá-la – não me sinto uma criança (ideal) assistindo. A “criança”, então, de repente, não é mais um tempo cronológico, mas o último estágio do pensamento⁴, infância do mundo em que somos convidados a pensá-lo fora e em tensão a parâmetros sistematizados, fixos, disciplinados. É ela, pois, o espírito da insistência em recomeçar.

MARIA FERNANDA MOREIRA | É mestre em Teoria da Literatura pela UFMG, tendo abordado temas como experimentação e biopolítica. Também já ministrou uma disciplina e oficinas de Literatura na UFMG e PUC-MG, além de manter uma produção literária independente.

- 2
 2 How the Piano Came to be Prepared está disponível integralmente em inglês no site oficial do compositor: http://johncage.org/prepared_piano_essay.html
 3 Tradução da autora.
 4 NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zarathustra*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

DANSE ÉTOFFÉE SUR MUSIQUE DÉGUISÉE DURAÇÃO 45'

08 E 09 DE NOVEMBRO 17H | TEATRO | CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

CONCEPÇÃO THOMAS HAUERT | **COREOGRAFIA, FIGURINOS E OBJETOS DE CENA** THOMAS HAUERT E MAT VOORTER | **PERFORMER** MAT VOORTER | **PREPARAÇÃO DO PIANO** LEA | **MÚSICA** JOHN CAGE - “SONATAS AND INTERLUDES FOR PREPARED PIANO” (1946-48) | **PROJETO DE LUZ** JAN VAN GIJSEL | **ASSISTENTE DE PALCO** LAÏDA ALDAZ ARRIETA | **DIRETOR TÉCNICO** BERT VAN DIJCK | **GERENTE DE PRODUÇÃO** DENIS LAURENT **GERENTE DE TURNÊ** RÉGIS REMIGY **PRODUÇÃO** ZOO/ THOMAS HAUERT | **COPRODUÇÃO** LA BÂTIE - FESTIVAL DE GENÈVE, CHARLEROI DANSES E CONCERTGEBOUW BRUGGE | **APOIO** MINISTÈRE DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES – SERVICE DE LA DANSE, PRO HELVETIA – SWISS ARTS COUNCIL, VLAAMSE GEMEENSCHAPSCOMMISSIE E WALLONIE-BRUXELLES INTERNATIONAL
WWW.ZOO-THOMASHAUERT.BE

Ao reconhecer a insuficiência crônica de ambientes que favoreçam a qualidade, consistência e coerência das produções em dança, o FID propôs uma ação diferenciada, em 2014, para seu programa Território Minas.

Ao invés de apresentar resultados “prontos”, como espetáculos, ou mesmo “processos” de criação, o FID pretende ser uma incubadeira de projetos a serem desenvolvidos em 2015. investe em..... abertura de ideias.

Neste ano, o FID elegeu um formato diferente para o programa Território Minas propôs uma ação diferenciada para o programa Território Minas com o intuito de alavancas . xxxx para,,,,,Grupos mineiros apresentam suas pesquisas, métodos, ideias e obras cênicas. As apresentações são seguidas de debate crítico reflexivo. Este programa foi instituído em 1998 para fomentar a dança em Minas Gerais.

ENTRECORPOS / IVAN SODRÉ (BELO HORIZONTE)

Formado em História pela UFF - Universidade Federal Fluminense (1996). Em dança, teve sua formação, a partir de 1990, com Helfany Peçanha, Jânia Baptista, Aldo Lotufo e Tatiana Leskova. Integrou o Ballet da Cidade de Niterói-RJ (1995-1998) onde trabalhou com Vasco Wellemkamp, Luís Arrieta, Rodrigo Moreira, Roberto Oliveira e Alessandro Silvestrin. Desde 1999, integra a Cia de Dança Palácio das Artes. Em 2007, ao participar do FID - Território Minas com a proposição *Corpos In-Natura*, cria o grupo EntreCorpos que já produziu *Percursos essenciais* (2009) e *As coisas não são sólidas nem líquidas* (2010).

Atualmente, o grupo se dedica a entender as relações entre corpo e ambiente como instâncias que se codefinem. O foco de suas práticas tem sido o contato com diferentes superfícies como tipos de chão, roupas, objetos e outros.

EntreCorpos Alessandra Brant, Flaviane Lopes, Joyce Caravelle, Ivan Sodré e Marta Luíza

01 DE NOVEMBRO | 18H

LOCAL: SALA MULTIUSO | DURAÇÃO: 90 MINUTOS

JOELMA BARROS (CONTAGEM)

Em 1994, iniciou seus estudos em dança em Contagem e Belo Horizonte com Adriano Fracetti, Oberdan Vidal, Bettina Belomo, Tindaro Silvano, Paulo Babreck e Roberta Mazieiro. Dançou no Grupo 1º Ato (2001-2004), Meia Ponta Cia de Dança (2004-2006) e Cia Mário Nascimento (2006-2007). Cofundadora e diretora artística da Trama Cia de Dança (2007-2014), pela qual se apresentou no Fringe - Edinburgh Festival (Escócia, 2011) e cocriadora de *Nomeiadeparacom* (2012).

Em 2012, descobriu um câncer de mama seguido por implicações cirúrgicas e tratamento de quimioterapia. Esse processo extremo modificou suas condições de vida e, portanto, sua maneira de fazer dança. Neste momento, pretende investigar suas implicações no modo de se mover.

03 DE NOVEMBRO | 18H

LOCAL: TEATRO II MULTIUSO | DURAÇÃO: 90 MINUTOS

CIA SUSPENSÃO (NOVA LIMA)

A Companhia Suspensão, sediada no bairro Vale do Sol em Nova Lima, iniciou suas ações em 1999 investigando as relações entre o circo e a dança, e sobretudo do corpo no espaço aéreo, geralmente conectado a objetos, cordas ou aparelhos. A suspensão do corpo, alterando a relação com o solo, a verticalidade/horizontalidade, a gravidade, o peso, suporte e deslocamento, produziu espaços não cotidianos como na peça *Órbita* (2013). Alguns dos espetáculos do grupo são *Visto de Cima* (2012), *Ela Vestida* (2012), *Enquanto Tecemos* (2011), *Alpendre* (2010), *De Peixes e Pássaros* (2008) e *Pouco Acima* (2004).

Cia Suspensão Roberta Manata, Patrícia Manata e Lourenço Marques

05 DE NOVEMBRO | 19H30

LOCAL: TEATRO II MULTIUSO | DURAÇÃO: 90 MINUTOS

REFLEXÕES CRÍTICAS SOBRE A DANÇA

A fim de criar um espaço de reflexão sobre a dança, convidamos a pesquisadora, professora e dramaturgista da dança Rosa Hercoles. Atuando como provocadora, ela irá articular uma discussão crítica que se estenderá por todo o evento, abarcando e dialogando com as variadas experiências por ele proporcionadas.

31 DE OUTUBRO	19H
02 DE NOVEMBRO	16H
06 DE NOVEMBRO	18H
07 DE NOVEMBRO	19H
09 DE NOVEMBRO	15H

LOCAL: TEATRO II MULTIUSO

DURAÇÃO: 90 MINUTOS

PROVOCADORA: ROSA HERCOLES | É formada em Dança, foi aluna e assistente de Klauss Vianna (1983/87), ocasião em que dá início à sua carreira como pesquisadora do corpo. Paralelamente aos estudos de dança, aprofunda seus conhecimentos acerca das funções sensório-motoras do corpo em sua formação como eutonista, junto à Escola de Eutonia da América Latina (1990/94). No período de 1997/00, estabelece uma concepção da Eutonia como forma de comunicação do corpo, em sua dissertação de mestrado, junto ao Programa de Comunicação e Semiótica, PUCSP. Desenvolve sua tese de doutorado (2001/05), sobre a Dramaturgia da Dança, junto à mesma instituição. A partir de 1998, passa a atuar como dramaturgista da dança, realizando trabalhos colaborativos com artistas da dança, a saber: Helena Bastos, Marta Soares, Vera Sala, Cristian Duarte, Adriana Banana, Tuca Pinheiro e Cia Suspensa. Atualmente é diretora da ANDA (Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança); professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo/PUCSP, onde foi coordenadora por cinco anos; e chefe do Departamento de Linguagens do Corpo/PUCSP. Atua como pesquisadora do Centro de Estudos em Dança/CED, desde 1995, também na PUCSP.

Por lidar com uma arte basicamente existente em apresentações ao vivo, o FID percebeu o potencial educacional de seu acervo em um país marcado pela injusta distribuição de informações como o nosso. Para colaborar com o processo de educação em dança, a partir de 2007, o FID passou a disponibilizar um dos mais ricos acervos do país, que permanece carente da preciosa informação sobre os espetáculos apresentados em todas as edições do FID. Esse material se destina à pesquisa e estimula a produção de conhecimento e estará disponibilizado gratuitamente.

CENTRO CULTURAL ALTO VERA CRUZ

Rua Padre Júlio Maria, 1577 - Alto Vera Cruz - BH
 Telefone: 3277.5618 | 3277.5612

20/10 A 31/12/2014

SEGUNDA A SEXTA | **DAS 9H ÀS 17H**

CENTRO CULTURAL VILA SANTA RITA

Rua Ana Rafael dos Santos, 149, Vila Sta. Rita - BH
 Telefone: 3277.1534 | 3277.1519

20/10 A 31/12/2014

SEGUNDA, TERÇA E QUARTA | **DAS 14H ÀS 18H**QUINTA | **DAS 14H ÀS 19H**SÁBADO | **DAS 9H ÀS 13H**

C.A.S.A - CENTRO DE ARTE SUSPENSA E ARMATRUX

Rua Himalaia, 69, Vale do Sol - Nova Lima
 Telefone: 3517.8284 | 8611.0205

29/10 A 02/11 | **DAS 19H ÀS 22H** | QUARTA A SEXTA ABERTO
 SOMENTE PARA ESCOLAS | SÁBADO E DOMINGO ABERTO AO PÚBLICO
 EM GERAL

03 E 04/11 | **DAS 19H ÀS 21H**15/11 | **DAS 10H ÀS 13HS**21/11 | **DAS 16H ÀS 20H**



CIDADES CONTEMPLADAS BELO HORIZONTE E NOVA LIMA

03 MESES DE ATIVIDADES: OUTUBRO, NOVEMBRO E DEZEMBRO

10 GRUPOS PARTICIPANTES

01 PROJETO-BOLSISTA/ COPRODUÇÃO

18 APRESENTAÇÕES

02 OFICINAS

06 EXIBIÇÕES DE VIDEODOCUMENTÁRIO

03 LOCAIS - FIDOTECA ACERVO DE 18 ANOS PARA PESQUISA

06 ESPAÇOS / TEATROS/ CENTROS CULTURAIS OCUPADOS

ESTIMATIVA DE **250** EMPREGOS DIRETOS GERADOS

ESTIMATIVA DE PÚBLICO TOTAL: **5.000** PESSOAS

INGRESSOS DAS APRESENTAÇÕES: **R\$ 6,00** (INTEIRA), **R\$ 3,00** (MEIA) E ENTRADA FRANCA

TODAS AS DEMAIS ATIVIDADES COM ENTRADA FRANCA

..

O VALOR REDUZIDO DO INGRESSO FAZ PARTE DA POLÍTICA DE RELACIONAMENTO DO FID COM O SEU PÚBLICO: DEIXA CLARO, NA FORMA DE UM INGRESSO ACESSÍVEL, QUE SEU CUSTO REAL JÁ FOI PAGO COM RECURSO PÚBLICO POR MEIO DE PATROCÍNIOS, VIA LEIS DE INCENTIVO À CULTURA.

PROGRAMA FIDOTECA
(OUTUBRO NOVEMBRO DEZEMBRO)

CIDADES CONTEMPLADAS BELO HORIZONTE E NOVA LIMA

02 REGIONAIS GRUPOS PARTICIPANTES

08 APRESENTAÇÕES

07 ESPAÇOS / TEATROS OCUPADOS

ESTIMATIVA DE **50** EMPREGOS DIRETOS GERADOS

ESTIMATIVA DE PÚBLICO TOTAL: **800** PESSOAS

TODAS AS ATIVIDADES GRATUITAS

**PROGRAMAS FIDINHO, TERRITÓRIO MINAS,
CONEXÃO INTERNACIONAL**
(OUTUBRO NOVEMBRO)

CIDADES CONTEMPLADAS BELO HORIZONTE, BRUXELAS,
FLORIANÓPOLIS, GENEVRA, MONTEVIDEO, NOVA LIMA,
PARIS, SÃO PAULO E ZURIQUE

ESTADOS MINAS GERAIS, SÃO PAULO E SANTA CATARINA

PAÍSES BÉLGICA, BRASIL, FRANÇA, SUÍÇA, URUGUAI

12 GRUPOS PARTICIPANTES

01 PROJETO BOLSISTA TERRITÓRIO MINAS / COPRODUÇÃO

33 APRESENTAÇÕES

FIDOTECA ACERVO DE **18** ANOS PARA PESQUISA

07 ESPAÇOS / TEATROS E CENTROS CULTURAIS OCUPADOS

ESTIMATIVA DE **200** EMPREGOS DIRETOS GERADOS

ESTIMATIVA DE PÚBLICO TOTAL: **4.200** PESSOAS

INGRESSOS DAS APRESENTAÇÕES: **R\$ 6,00** (INTEIRA), **R\$ 3,00** (MEIA)
TODAS AS DEMAIS ATIVIDADES COM ENTRADA FRANCA

FICHA TÉCNICA

- **REALIZAÇÃO** Atômica Artes
- **CORREALIZAÇÃO** Clube Ur=H0r
- **COORDENAÇÃO GERAL / DIREÇÃO ARTÍSTICA** Adriana Banana
- **COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO / DIREÇÃO ARTÍSTICA** Dorothé Depeauw
- **COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO / PRODUÇÃO** Júnia Falabella
- **PRODUÇÃO / RECEPTIVO** Flávia Fantini, Yasmini Costa
- **GESTÃO FINANCEIRA E ADMINISTRATIVA** Caroline Silas
- **ASSESSORIA TÉCNICA** Gabriel Pederneiras
- **PRODUÇÃO TÉCNICA** Daniel Hazan
- **TÉCNICA** Cristiano Geraldo de Medeiros, Júnior da Mata, Orlan Sabará, Vinícius Alves
- **ELETRICISTA** José Carlos
- **COORDENAÇÃO EDITORIAL** Maria Fernanda Moreira
- **ASSESSORIA JURÍDICA** Thales Viote e Márcio Ramos
- **ASSESSORIA DE IMPRENSA** Pessoa Comunicação
- **DESIGN GRÁFICO / PUBLICIDADE E PRODUÇÃO DE SITE** Filadélfia Comunicação
- **VT INSTITUCIONAL / REGISTRO EM VÍDEO** Tanto Expresso
- **SERVIÇO DE EXPEDIÇÃO** Henrique Jorge de Castro
- **ÁUDIO VT, SPOT** Matthias Koole
- **LOCUÇÃO EM OFF** Matthias Koole
- **FOTÓGRAFO** Jod Moreira - Maria Objetiva
- **TRANSPORTE** Banana Veloz
- **CATERING** Beatriz Matos

LOGOS

CIE GILLES JOBIN GENEVRA
QUANTUM



FOTO GREGORY BATAARDON

CENA 11 | ALEJANDRO AHMED
SOBRE EXPECTATIVAS E PROMESSAS



FOTO KARIN SERAFIN

THEATER HORA | JÉRÔME BEL
DISABLED THEATER



FOTO MICHAEL BAUSE

ELIANA DE SANTANA | E² CIA DE TEATRO E DANÇA
AFRO MARGIN



FOTO HERNANDES DE OLIVEIRA

ELIANA DE SANTANA | E² CIA DE TEATRO E DANÇA
LOST IS SPACESHIT



FOTO RODRIGO ELOI LLEÃO DO NORTE

FEDERICA FOLCO | COMPAÑÍA PERIFÉRICO
PERIFERICO / PROYECTO TANGO



FOTO CAROLINA MORAES

ZÉLIA MONTEIRO | NÚCLEO DE IMPROVISAÇÃO
DANÇAS PASSAGEIRAS



FOTO VITO - SPA

ZOO | THOMAS HAUERT
DANSE ÉTOFFÉE SUR MUSIQUE DÉGUISÉE

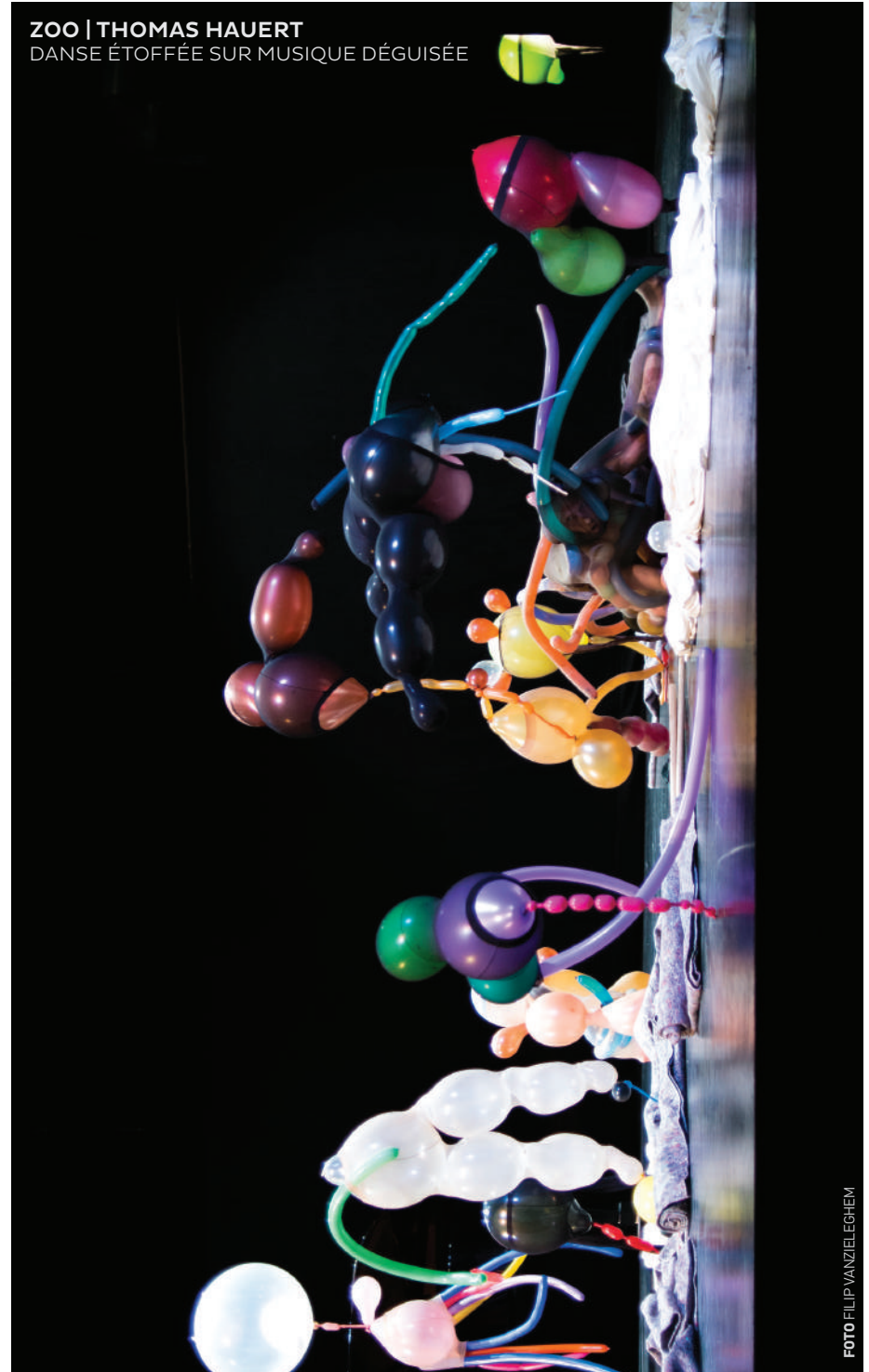


FOTO FILIP VANZIELEGHEM



19 ANOS DE DANÇA PRA TODO MUNDO

VOCÊ É PARTE DO MOVIMENTO

**Chegou a gasolina Petrobras Grid.
Maior desempenho. Máxima eficiência.**



Só quem conhece tão bem o dia a dia dos brasileiros poderia criar uma gasolina com tudo que você quer. Petrobras Grid contém aditivo redutor de atrito, oferecendo maior desempenho e máxima eficiência. Tudo isso com a certificação do programa De Olho no Combustível. Uma inovação com nome e sobrenome. **Peça Petrobras Grid. Gasolina se escolhe assim.**

Saiba mais em:

www.br.com.br/petrobrasgrid

[@postospetrobras](https://www.facebook.com/postospetrobras) [facebook.com/postospetrobras](https://www.facebook.com/postospetrobras)



PETROBRAS
GRID

POSTOS PETROBRAS.
O BRASIL SE ENCONTRA AQUI.

