

PESQUISA EM PRÁTICA ARTÍSTICA E CRIAÇÕES: ESTUDOS SOBRE A COMPANHIA À FLEUR DE PEAU - DENISE NAMURA & MICHAEL BUGDAHN, NO CONTEXTO DE UMA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

Máira Simões Claudino dos Santos¹

Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Motricidade Humana, especialidade em Dança, Faculdade da Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa.
Mestre em Antropologia Social.
mairadomar@gmail.com

Marília Clemente Gomes Carneiro²

Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, Faculdade de Educação, Unicamp.
marilia.carneiro@gmail.com

APRESENTAÇÃO

Apresentamos neste texto algumas análises da experiência de pesquisa de campo realizada durante uma Residência Artística junto à Companhia *À fleur de peau*³, de Denise Namura e Michael Bugdahn, nas *banlieues* de Paris, na França, nos meses de Janeiro e Fevereiro de 2008. A brasileira Denise Namura e o alemão Michael Bugdahn são bailarinos e coreógrafos e juntos dirigem a Cia *À fleur de peau*⁴, fundada em 1988 em Paris. Ao longo destes 25 anos vêm desenvolvendo e sedimentando um trabalho único, tanto nas artes do espetáculo como no ensino da dança, em contextos formais e não formais. Tais processos se deram, sobretudo, via a experiência, intuição e via à uma refinada escuta aos

¹ Bailarina, professora da dança, antropóloga e pesquisadora, italo brasileira, nascida em São Paulo. Como artista da dança atuou em trabalhos de criação como coreógrafa, intérprete-criadora e preparadora corporal em Lisboa, São Paulo e Berlim. Doutorado em Dança em andamento sob orientação de Gonçalo M. Tavares, com tutoria de Márcia Strazzacappa, e integrante do quadro de pesquisadores do Laborarte/FE/Unicamp.

² Dançarina contemporânea: intérprete, coreógrafa, professora, preparadora corporal e pesquisadora em dança contemporânea. Formou-se na Faculdade Angel Vianna/RJ, fez estágio de pesquisa no *Doctorat en études et pratiques des arts/Université du Québec à Montréal* (bolsa estágio de pesquisa no exterior Fapesp) e participa dos grupos de pesquisas: 1. Laborarte (FE/Unicamp), 2. Ehpala - Etnografia e história das práticas artísticas e das línguas das Áfricas (EFLCH/Unifesp). É bolsista de doutorado da Fapesp.

³ A Residência Artística foi contemplada no Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura do Brasil (processos nº. 01400.012965/2007-80 e 01400.013242/2007-06).

⁴ Site: <http://cieafleurdepeau.blogspot.com.br/>, acessado em 23ago2012.

seus alunos e parceiros. A dupla se apresenta, cria, dirige e ensina dança em diversos países ao redor do mundo.

Entramos em relação com a Cia como artistas residentes e tomamos como ponto de partida para orientar a coleta de dados no trabalho de campo, que é a própria residência, o método etnográfico, revisitado pelas discussões sobre etnografia das práticas artísticas (Fortin, 2009). A convivência dialógica com Denise Namura, Michael Bugdahn e os bailarinos da Cia, mas especialmente com Denise, assim como as notas, abundantes, em caderno de campo e muitas filmagens em câmera digital e MiniDV são o ponto de partida para a apresentação deste texto.

Acompanhamos a 4ª edição do Festival *Les Hivernales*, no qual pudemos assistir à retrospectiva de vários espetáculos da Cia: *Deux temps, trois mouvements: Retrospective em duo*, *Petites Histoires Dansées*, *Miroirs de l'âme. Petite esthétique de l'être et du paraître*⁵, uma *Conférence-dansée*, além de *ateliers* para crianças, no ensino formal. Fora do festival acompanhamos o estágio *Les gestes qui parlent*, na *Escola Departamental de Teatro*⁶, com a montagem de *Gene et tics* e a *Saison Culturelle 2007/08*, no *Conservatório de Música e Dança* de Chilly-Mazarin, onde aconteceram *ateliers* para crianças e adultos e a apresentação do espetáculo *Aller-retour simple*⁷. Realizamos entrevistas com Denise Namura, Michael Bugdahn e Ella Jaroszewicz, professora da dupla.

COMPANHIA À FLEUR DE PEAU: DO ABSTRATO AO PÁLPAVEL, UMA METODOLOGIA POLIVALENTE

A pesquisa pela teatralização do movimento é o alicerce da linha criativa e pedagógica da Cia. O trabalho nasceu na França e teve como base a mímica e o teatro físico. Na antropofagia dessas duas disciplinas e no encontro com a dança, *À fleur de peau* constituiu uma linguagem própria que se traduz em um trabalho pedagógico e em obras coreográficas em que a dança acontece junto com o teatro. Durante todos esses anos de trabalho, Denise e Michael desenvolveram dezenas de exercícios, jogos, treinamentos e sequências ligados à pesquisa do corpo, da dança, da mistura de gêneros e, sobretudo, imbricados com o trabalho de composição cênica. Em suas bagagens carregam uma forte influência do trabalho dos poloneses como Jerzy Grotowsky, Henry Tomaszewski, Zygmunt Molik, Ella Jaroszewicz e

⁵ Disponível em <http://miroirdelame-aflleurdepeau.blogspot.ca/>, acessado em 23ago2012.

⁶ Situada em Corbeil-Essonnes, departamento 91. Site: <http://www.edt91.com/>, acessado em 23ago2012.

⁷ Disponível em <http://allerretoursimple.blogspot.ca/>, acessado em 23ago2012.

do teatro físico como Zéro Théâtre ou Théâtre du Mouvement. Na França, Denise foi aluna do próprio Jerzy Grotowsky, e tanto Namura como Bugdahn fizeram a formação da *Academia Europeia de Teatro Corporal*, cuja direção artística é feita até hoje pela polonesa Ella Jaroszewicz, fundadora da escola *Magenia* e da Companhia que leva o seu nome. Ella Jaroszewicz dialoga com a dança, com estudos coreográficos, e com a conexão entre as disciplinas artísticas. Nessa linha de trabalho a mímica liga-se mais à pantomima, que por sua vez, possui características diferentes do trabalho da mímica tradicional, mais centrada em contar histórias.

Foi nessa escola, por meio da mímica, que Denise encontrou o palco, isto é, a experiência com a linguagem da cena e da criação, pois havia no *Studio Magenia* como forte parte pedagógica a obrigatoriedade de criar e mostrar frequentemente cenas, partituras e sequências. Foi também na escola de Jaroszewicz que nasceu a parceria com Michael Bugdahn. Na formação de Denise e Michael é possível notar que o encontro com a dança foi imprescindível para a criação de uma linguagem própria e posteriormente a fundação da Cia.

Denise Namura em São Paulo, antes de imigrar para a França, buscou técnicas corporais e entrou em contato com a capoeira, com o trabalho de J.C. Viola e Maria Duschenes. A húngara Maria Duschenes compõe a história da dança no Brasil: aluna de Rudolf Laban (1879-1958), formou muitos atores e bailarinos como o próprio J.C. Viola, Juliana Carneiro da Cunha, Denilton Gomes e também outras pessoas, leigas e bailarinos não profissionais, que viam em suas aulas uma possibilidade de expressar-se com o corpo de modo mais espontâneo e livre. Seu trabalho remete ao de Laban. Seu foco centrou-se na dança educativa, mas também na atividade pedagógica exercida como processo de criação artística (Navas, 1992).

Michael Bugdahn nasceu em Wuppertal, na antiga República Federal da Alemanha. Sua formação, além da escola Magenia de Ella Jaroszewicz, se deu com Ludwik Flaszen, Zygmunt Stanislaw Brzozowski, Molik, Roy Hart Théâtre, Catherine Lesley e Jean-Paul Denizon. Bugdahn foi também intérprete em *Poste restante*, *Lulu* (Laurence Levasseur), *Capriccio* (Angélica Chaves, *Cie Demi-tour*), *Strass contre stress* (obra coletiva) e diversos curta metragens. Denise e Michael, de uma forma ou de outra, estiveram sempre ligados à dança e à coreografia, pois muitos de seus mestres, os professores de mímica, vinham da dança, como é o caso do coreógrafo e bailarino Josef Nadj e Henrik Tomaszewski.

A dupla já criou mais de 20 espetáculos e coreografias para *À fleur de peau* e para outras cias, como o *Balé da Cidade de São Paulo*, *Cisne Negro*, *BernBallet*, *Cia Cerra Teater*, *Rotterdamse Dansacademie* e o *Ballet da Ópera de Xangai*. A companhia participou de festivais e eventos internacionais de renome: *Biennale de la Danse de Lyon*, *Holland Dance Festival*, *Haia*, *Festival Panorama*, *Festival de Joinville* etc. A coreografia *4'quarts* obteve o 1º prêmio no *Tremplins de la Danse*, e o prêmio de humor no *Concurso Volinine*; *Quelques réflexions* recebeu o 1º prêmio no *Concurso*

Internacional para Coreógrafos, na Holanda; *Aller-retour simple* foi coproduzido pela *Cia Maguy Marin*; *Un ange passe-passe ou entre les lignes il y a un monde* esteve em residência de criação no *Théâtre de l'Enfumeraié* (Sarthe). *Como se não coubesse no peito* foi uma encomenda do *Balé da Cidade de São Paulo*, com patrocínio da Petrobrás, e *Talvez sonhar ...* uma encomenda da *Cia Cisne Negro*, coproduzida pelo SESC. A criação *Que reste-t-il de nos amours?*, para 10 bailarinos, foi coproduzida pela *Maison de la Danse de Lyon* e pelo *Centre National de la Danse*.

À fleur de peau é uma companhia onde os bailarinos acompanham há muitos anos o trabalho e conhecem profundamente a linguagem dos coreógrafos - a bailarina italiana Danila Massara, os bailarinos brasileiros Ana Mariolani e Alex Sander dos Santos e o ator francês Jean-Damien Fleury. Contudo há ainda outros bailarinos, atores, acrobatas que também atuam com a Cia e que a integram dependendo do projeto. A Cia trabalha com diferentes corpos e diferentes formações, isto é, pessoas com diferentes linguagens, com histórias e origens distintas. Para Denise não interessa colocar os intérpretes para fazer o que eles são bons em suas técnicas, e sim colocar esses corpos para desenvolverem uma outra linguagem, a linguagem de *À fleur de peau*, que está definida como dança contemporânea ou dança teatro, pois, sobretudo aqui, as fronteiras entre as linguagens como mímica, dança, teatro e música, são tênues.

Embora o trabalho da Cia tenha crescido em muitas direções ao mesmo tempo, contribuindo para a própria afinação do método, podemos traçar alguns elementos comuns que estão presentes tanto nas aulas/pedagogia como nas obras coreográficas. Propõem-se por exemplo, a abertura do imaginário, de modo que, se o bailarino em algum momento da cena, do exercício ou do aquecimento, tiver que “olhar através de uma janela”, deve-se procurar realmente enxergar e descrever a paisagem, ou seja, desenvolver e a treinar maneiras de acessar o imaginário e assim poder dar diferentes cores aos movimentos.

ELEMENTOS COMUNS PRESENTES EM AULAS E EM CRIAÇÕES DA COMPANHIA

1. O subtexto e as emoções: o trabalho de imaginação feito com os bailarinos pode ser a base para a construção do subtexto, dos estados emocionais e das intenções teatrais. Para Stanislavski (1997) o subtexto é como uma teia de variados padrões e movimentos interiores dentro de uma peça e de um papel. Pavis (2005) esclarece o subtexto como um instrumento psicológico que informa sobre o estado interior da personagem, possibilitando uma distância significativa entre o que é dito no texto e o que é mostrado na cena.

Nesse sentido, o que se procura é a ideia de um texto que não é falado em cena, mas é falado no pensamento enquanto se está em cena, ligado ao corpo, ao movimento e à passagem para uma forma dançada. É possível observar também que o subtexto é usado nas obras coreográficas, mas também nas aulas desde o seu princípio, como nos aquecimentos. A tabela 1 abaixo sintetiza dois exemplos.

Tabela 1 - Exercícios de aquecimento ligados ao subtexto.

Exercício	Procedimento	Subtexto
1	esfregar a pele	estou muito suja!
2	ombros para frente e para trás	uma coisa boa para fazer com os ombros

No espetáculo criado em 2007, *Miroirs de l'âme: petite esthétique de l'être et du paraître*, que tem como tema poético a aparência e a essência do ser humano, há uma parte em que é possível ver claramente os elementos tratados acima, na sua forma mais acabada, transformados em valor artístico. O subtexto é o pudor, a motivação, a intenção teatral e o trabalho com as emoções ligadas ao tema se dão de forma ritmada, com nuances e dinâmicas. Em cena cinco bailarinos dançam uma coreografia em uníssono, no entanto, embora em uníssono, é possível perceber em cada um dos intérpretes diferentes histórias, particularidades, cores e personagens. Não é teatro, é dança, mas histórias sobre pudores estão sendo contadas com o corpo.

Interessa compreender: como se transforma o movimento tendo em vista as informações do subtexto? Como transpor tais subtextos para o corpo como um todo e não somente para a face? Observa-se no trabalho de *À fleur de peau*, assim como em Stanislavski (1997), a busca da transformação nos modos de exercitar a identificação de subtextos em uma expressão de arte.

2. Música e Movimento: a pesquisa pode se orientar de dois modos, o movimento fazendo música ou a música fazendo o movimento. No primeiro a música é a própria movimentação, na qual se transpõem elementos da música como ritmo, acentuação, pausas, andamentos, duração. Desse modo, o movimento faz a música no corpo e, portanto, não há música externa a ser seguida e sim algo interno que é exteriorizado em movimento dançado. No segundo, a música é o ponto principal da criação. Assim, escutar bem a música, criar marcações em cima dela (que podem coincidir ou não com as marcações musicais do compositor) são determinantes.

3. O erro em cena: trabalhar com o erro significa forjá-lo, ou, se ele acontece por acaso nos ensaios ou durante os workshops ou aulas, em tal ponto da coreografia ou da sequência de movimento que está sendo trabalhada, o erro pode vir a ser matéria de criação ou fonte de inspiração. O importante é notar que o trabalho com o erro se constitui como um forte elemento para a entrada dramatúrgica. Ao colocar o erro em cena, aproxima-se do que há de mais humano, ou seja, é revelador de fragilidades e realiza, de forma imediata, uma aproximação com o público.

4. O preenchimento de imagens, construção de poesia: o preenchimento de imagens é um artifício que pode ser utilizado em vários contextos. Como exercício, o intérprete deve caminhar pelo espaço, pausar e fazer uma pose ou completar a pose das outras pessoas. Está implícito também a necessidade de se fazer escolhas, de trabalhar a duração, bem como noções de espaço e de tempo, e construção de sentidos que vão sendo tecidos e desfeitos em tempo real.

Os quatro elementos acima enumerados, por sua vez, encontram-se imbricados entre si e aparecem desde o início da aula, pois trata-se de uma metodologia polivalente que envolve o corpo como um todo, sendo criada e recriada conforme o público, as faixas etárias, os contextos e projetos. Convém notar que todos esses elementos, e muitos outros advém do teatro. Dessa forma, qual seria a especificidade desse trabalho? Para tentar responder a esta pergunta, entramos na prática artística criativa, que nos desloca do lugar de etnógrafas-observadoras para o de praticantes (Cazemajou, 2011).

CRIAÇÕES A PARTIR DO ESTUDO

Como já mencionamos, na Residência Artística junto à Cia *À fleur de peau*, o processo de observação/reflexão do trabalho foi orientado por perguntas geradoras, entre as quais: como a prática de Namura e Bugdahn pode ser aplicada em outros espaços de criação artística? O que nós, enquanto artistas residentes, somos capazes de criar a partir do contato com a Cia nesta experiência? (Carneiro, 2008; Santos, 2008). As perguntas imprimiram um olhar para os processos de criação de obras (Salles, 2006), com o intuito de “praticar a pesquisa” em nossos lugares de prática artística. A partir do estudo do material pedagógico e artístico de *À fleur de peau* foram desenvolvidos experimentos cênicos coreográficos, realizados como ‘resposta’ à pesquisa de campo: o formato solo, um dueto, o quarteto, um vídeo arte, por exemplo.

Um dos experimentos chamou-se *Complexo de Bram Van Velde*⁸ (Carneiro et al, 2008). Foi um processo de criação coletiva envolvendo quatro bailarinos em cena e levado à cabo no espaço do curso de Composição Coreográfica em grupo, na Escola de Angel Vianna (Freire, 2005; Tavares, 2009), onde encontramos peculiar efervescência criativa. Podemos contar esta história agora porque eu, Marília, estava neste quarteto, junto de Isabela Palmeira, Mariana Carneiro e Maurício Andrade, na orientação de Paulo Caldas, professor da Escola. O trabalho foi apresentado em julho de 2008 no *Teatro Angel Vianna*, no *Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro*, em novembro de 2008 no *Teatro Nelson Rodrigues*, no *Festival Panorama* e em julho de 2009, no *Teatro Noel Rosa*, na *Mostra Conexões Dançantes*. Na página a seguir, o *release* de *Bram Van Velde*.

Complexo de Bram Van Velde

Experimento cênico ciclado



Foto: Marina Faissal⁹. Mostra Conexões Dançantes, Rio, julho 2009.

⁸ Para ver fotos e vídeo, acesse www.complexodebramvanvelde.wordpress.com.

⁹ Marina Faissal é fotógrafa bacharel em Dança pela Faculdade Angel Vianna/RJ.

Revista "O Teatro Transcende" do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 18, Nº 1, p. 03 - 18, 2013

Bram Van Velde foi um pintor.

Nasceu na Holanda em 1895 e morreu na França em 1981.

Samuel Beckett, seu grande amigo dos tempos de Paris, dizia que a criação de Van Velde se dava por não conseguir criar. Ele não podia pintar e por isto só lhe restava pintar. Sua obra surge da impossibilidade de realizá-la. O amplo tema que vai como pano de fundo da criação é “o não lugar”.

Pergunta-se: onde estamos e o que podemos fazer para chegar a outro lugar?

Num contexto de investigação sobre processos de criação, a partir de propostas de jogos de criação feitas por cada um dos bailarinos e em especial pelos jogos e dos

elementos cênicos aprendidos do material pedagógico e

artístico de *À fleur de peau*, ganhou-se um extrato de movimentação gestual com o qual foi possível compor situações e cenas. Trata-se também de um processo no

qual intencionalmente escolheram-se elementos com o intuito de testar seu funcionamento na performance. É uma intenção dos artistas transitar por formas

de compor coreograficamente na dança.

É certo que o processo de criação de *Bram Van Velde* é constituído de proposições, ideias, conceitos, métodos etc. trazidos por cada um dos quatro bailarinos e, embora de grande interesse, não se trata aqui de fazer a arqueologia do processo criativo (Lara, 2010). Neste texto, nos deteremos aos aspectos em que o processo de *Bram Van Velde* tangencia a experiência da residência artística junto de *À fleur de peau*, objeto de nossa reflexão. Façamos então, uma breve aproximação ao processo e à coreografia, elencando os procedimentos adotados conforme avançávamos na análise dos dados coletados na residência artística.

PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO

1. Definição de um tema que surge da vida dos bailarinos envolvidos na criação. Para trazer as sensações do tema para o corpo utilizar um questionário. Trazer para a cena (em sua estrutura e em sua interpretação) os subtextos que vinham da discussão sobre o tema.

2. Criação das sequências de movimento e partilha de vocabulário: cada um dos bailarinos se apresenta, em roda, duas rodadas. Na primeira a apresentação inclui a palavra falada e na segunda são apenas gestos. Esta sequência se repete em *looping* e cada um deve escolher alguns gestos de que goste, dos outros bailarinos na roda, que também realizam o *looping* de suas sequências. Deste exercício extraímos quatro sequências finais de movimento, cada uma com o nome de um dos bailarinos. Com este gestual foram compostas as situações e as cenas do experimento coreográfico. O gestual é simples e é único. Dar nomes foi importante no sentido da criação de vocabulário em comum. Dedicamos bastante tempo na realização destas células, com a máxima precisão possível em uníssono.

3. Escolher das situações para serem montadas em cena: o erro; a casualidade; o texto dito em cena; o subtexto; o preenchimento de imagens; a comunicação entre os bailarinos; o conjunto que dança em uníssono; a não unidade nos diferentes corpos; a valorização das diferenças como forma de dar cor ao que se enxerga no palco; a simplicidade; a marcação do olhar, e o casamento com a música.

4. Registrar em vídeos o processo de ganho de complexidade da criação da coreografia. Os vídeos serviram para limpar as sequências e proporcionar um plano geral para a afinação das marcas, da compreensão de detalhes e entendimentos comuns entre os bailarinos. O vídeo ajudou a criar vocabulário comum.

5. A música é a urdidura que mantém a criação. Sendo um elemento fundamental na obra de *À fleur de peau*, a música parece muitas vezes constituir-se como mais um bailarino em cena. Em *Bram Van Velde*, a música integrou o quarteto constituindo-se como o quinto bailarino e a base para seguir no processo de criação coletiva. O elemento 'casamento com a música' foi explorado como chave para a composição. A música (STERNISHA, 2007) em si também foi escolhida a partir da relação com as obras de *À fleur de peau*

6. Aspectos ligados à interpretação: foram trabalhados elementos de relação com o público e entre os bailarinos, especialmente o olhar. Há marcas na coreografia para que as ações aconteçam. A composição foi imbricada desde o princípio com a interpretação. Não há um momento sequer em que a coreografia não diga ao intérprete o que fazer sobre relações a estabelecer com os outros bailarinos e com o público.

7. Montagem de uma cena que passa pela pausa do movimento para a expressão da palavra falada. Utilizar o nome próprio do bailarino a quem se dirige, com quem se fala, se conversa, relacionando o significado do que é dito com o movimento que é realizado depois, em resposta ao que foi dito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento da coreografia *Complexo de Bram Van Velde* permite uma reflexão acerca da funcionalidade dos procedimentos criados pela Cia. Procedimentos que colocam a técnica como ponto de partida para uma permanente investigação do movimento em etapas progressivas, nas quais os exercícios vão se complexificando até chegar a uma forma. *Complexo de Bram Van Velde* seguiu uma releitura corporal partindo dos elementos de composição desenvolvidos por Namura e Bugdahn e trouxe como pano de fundo o humor, que é uma característica marcante da Cia. O trabalho criado a partir do estudo de *À fleur de peau* revela também a autonomia do bailarino como criador, enfim um modo de se servir do corpo transdisciplinar. Curioso notar que a forma coreográfica final desenvolvida na criação coletiva alcançou relativo sucesso, haja visto os *feedbacks* do público e de especialistas da área e pelo convite para representar a Escola de Angel Vianna na Mostra Universitária do Festival Panorama 2008, um prestigiado festival de dança contemporânea do país.

Sobre *À fleur de peau*, de modo geral, o que permanece é um trabalho no qual a coreografia, como forma final, mesmo que não seja para ser apresentada a um público, é o veículo para expressar significações concretas, pois procura-se uma aproximação com o espectador. O que se vê é a simplicidade dos movimentos, deixando a impressão de que qualquer pessoa poderia executar a coreografia. Contudo, quando se experimenta a linguagem da Cia ou se olha mais de perto, é possível ver que a virtuosidade encontra-se noutros lugares, como por exemplo, ao lidar com tantas linguagens juntas ou na própria originalidade dos movimentos que surgem a partir da valorização do intérprete, ou

seja, a partir de suas especificidades, segundo Denise, da compreensão do bailarino como um ser humano.

O trabalho da Cia pode ser aplicado para vários contextos e para várias faixas etárias, como pudemos observar participando há anos de workshops com a Cia no Brasil, bem como na residência artística, no trabalho feito com as crianças do ensino formal, com os jovens do *Conservatório de Teatro* em Corbeil-Essonne e o *Conservatório de Dança* em Chilly-Mazarin. Denise Namura e Michael Bugdahn trabalham também ministrando cursos e apresentando suas obras em hospitais psiquiátricos, no programa governamental francês chamado *Cultura no Hospital*. A própria cafeteria do hospital torna-se um palco para apresentações de peças. Nesse contexto a Cia desenvolveu um mecanismo de apresentação próprio: apresentar o título e dançar pequenas histórias. No trabalho com os pacientes, realizado no hospital, Michael e Denise, não se colocam no lugar de terapeutas, mas sim de artistas.

A residência artística nos fez abordar Paris a partir da Dança e dessa forma, o que é viver/residir/experimentar a cidade de uma maneira artística? Não nos retiramos para o campo e nem realizamos uma imersão no sentido de desconectar de tudo ou fugir para as bordas (Schwarz, 2013), característica comum das residências artísticas, espaço de valor ascendente entre artistas.

Não fomos a Paris para criar em tempo real, como acontece em muitas residências, mas para observar e pesquisar, recolher informações, para posteriormente criar. Também houve um intuito pedagógico de passar adiante, em nossos lugares de origem, esse material coletado, houve também uma preocupação de documentar todo o processo em filmes, fotos e notas de campo além de um registro escrito da experiência da residência artística sob o ponto de vista do residente, o qual foi oferecido à Cia.

Como desdobramento do projeto, além das criações de solos, duetos e do quarteto, foram dadas também, no mesmo ano da residência, aulas e workshops gratuitos na *Universidade Anhembi-Morumbi* (São Paulo), no *Projeto Educacional Todos na Dança* e na *Galeria Olido* (São Paulo), e foi produzido o workshop *A forma da emoção* com a própria Denise Namura, com dez horas de duração, na Angel Vianna.

A experiência da residência na cidade, no formato que desenvolvemos, ultrapassou a ideia do necessário isolamento ou da imersão do artista para poder criar. E portanto, revelou-se também algo que ultrapassou a questão de se estar imerso em um só espaço, apontando reflexões para outras formas de se viver uma residência artística, “cada vez mais comum na rotina de trabalho e formação dos artistas em espaços diversos” (SCHWARZ, 2013).

Dessa forma, na cidade de Paris e em suas *banlieues*, vivemos os seus transportes públicos, suas estações, os seus “não lugares”, suas escolas, seus conservatórios, seus teatros, visitamos museus, pesquisamos os mapas da Internacional Situacionista (2003; Débord, 1997; Chollet, 2004), transitando por lugares do saber estabelecido, da prática artística e do cotidiano.

Não fomos a Paris para criar como acontece em muitas residências, mas para observar e pesquisar, recolher informações. E assim o que caracteriza uma pesquisa em dança? Com relação ao estudo de *À fleur de peau* a criação coreográfica *Complexo de Bram van Velde* pode ser pensada como ‘resposta’, como síntese do aprendizado. São trabalhos que se colocam em relação, tanto à obra da Cia quanto à experiência da residência artística, na qual os estudos desembocam em novas obras, que foram e ainda serão.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARNEIRO, Marília C.G. **Residência artística junto à companhia *À fleur de peau*, de Denise Namura Michael Bugdahn**. Relatório Ministério da Cultura, Rio de Janeiro, Brasil, 2008.

CARNEIRO, Marília; PALMEIRA, Isabela; CARNEIRO, Mariana; ANDRADE, Maurício **Complexo de Bram Van Velde**, obra coreográfica, Rio de Janeiro, Brasil, 2008. Disponível em www.complexodebramvanvelde.wordpress.com, acesso em 22mai2013.

CAZEMAJOU, Anne. **Shifting positions: from the dancer's posture to the researcher's posture**. In: DAVIDA, Dena (Ed). *Fields in motion: Ethnography in the worlds of dance*. Canadá: Wlu Press, 2011. p. 19-28.

CHOLLET, Laurent. **Les situationnistes, l'utopie incarnée**. Gallimard: France, 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do Espetáculo**, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto etnografia para a pesquisa na prática artística**. Tradução de Helena Maria Mello. *Revista Cena*, n.7, 2009, p. 1-12.

FREIRE, Ana Vitória. **Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea**. Ed Dublin: 2005.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA, Jacques, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva, escritos situacionistas sobre a cidade**, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

LARA, Luciana. **Arqueologia de um processo criativo – um livro coreográfico**. Brasília : Anti Status Quo Companhia de Dança, 2010.

NAVAS, C.; DIAS, L. **Dança moderna**. Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1992, p.81-164.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2005, p. 368.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo, SP: Horizonte, 2006.

SANTOS, Maíra. **Residência artística junto à companhia *À fleur de peau*, de Denise Namura e Michael Bugdahn**. Relatório Ministério da Cultura. São Paulo, Brasil, 2008.

SCHWARZ, Dally Velloso Lemos. **Residências artísticas como experiências relacionais**. *idança*, 2013. Disponível em: <http://idanca.net/ensaio-sobre-residencias-artisticas-como-experiencias-relacionais/>. Acessado em 21mai2013.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997, p. 175-176.

STERNISHA, Gregor. **Walking**. Compositor. Eslovênia: 2007. Faixa da trilha musical do espetáculo *Miroirs de l'âme, petite esthétique de l'être et du paraître*. Cie. *À fleur de peau*.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva Tavares. **Escola Angel Vianna – Uma escola em movimento**. Revista *Percevejo on line*, vol. 1, n. 02, 2009. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/593/585>, acessado em 21mai2013.