

Buraquinhos por Onde Passar o Movimento: entrevista sobre técnicas, criação e ensino de dança com Diana Gilardenghi

Space Where the Movements Can Pass Through: interview with Diana Gilardenghi on dance techniques, on dance creation and on dance teaching

Giorgio Zimann Gislon

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis/SC, Brasil

E-mail: giorgiogislon@gmail.com

Resumo

Nesta entrevista, Diana Gilardenghi discorre sobre as várias técnicas de dança que praticou durante seus anos de formação, conta o modo como atualmente combina essas técnicas nas suas aulas de dança contemporânea, narra suas experiências como professora de dança no ensino remoto durante a pandemia de Covid-19 e comenta o processo de criação do trabalho virtual *Ocupação Mágica* (2020).

Abstract

In this interview, Diana Gilardenghi speaks about the various dance techniques she practiced during her formative years, tells how she currently combines these techniques in her contemporary dance classes, narrates her experiences as a dance teacher in remote education during the Covid 19 pandemic and comments on the creation process of the work *Ocupação Mágica* (2020).

Palavras-chave

Criação em Dança. Dança Contemporânea. Ensino Remoto de Dança. Técnicas de Dança. Performance Virtual.

Keywords

Contemporary Dance. Dance Creation. Dance Remote Teaching. Dance Techniques. Virtual Performance.

Diana Gilardenghi é professora, bailarina e coreógrafa de dança contemporânea, radicada em Florianópolis desde 1992. Possui formação em dança iniciada na Argentina, com cursos básicos feitos em Lincoln, cidade onde nasceu em 1957 e passou a infância, e continuada com a formação, entre outros cursos, no Taller de Danza Contemporânea do Teatro San Martín de Buenos Aires. Nesses quase 30 anos de atividade em Santa Catarina, Diana – tanto com os grupos em que participou, como *Ronda e Triz Cia de Dança*, como individualmente – ganhou vários prêmios e apresentou-se em diversos locais do Brasil e do exterior, além de participar como jurada de festivais e carnavais, e de ser professora de dança em diferentes espaços da cidade. Por sua obstinação com a dança, muitas vezes é chamada de Pina Bausch argentina.

Nos últimos anos, destaca-se o trabalho de Diana com o coletivo *Mapas e Hipertextos* e, especialmente, no projeto *Corpo, Tempo e Movimento*¹. Ela participa desde o início desse projeto em 2014, do qual fazem parte também Milene Duenha, Paloma Bianchi e Sandra Meyer. O projeto foi contemplado pelos editais Elisabete Anderle de 2014 e de 2017, sendo realizado a partir de 2016. Na sua primeira fase, consistiu na pesquisa, criação e realização em Florianópolis de seis ações em dança. Na segunda fase, ofereceu apresentações, residências e oficinas em outras cidades de Santa Catarina. Algumas das ações também foram realizadas em Belo Horizonte, Curitiba e São Paulo. Paralelamente, Diana seguiu com suas aulas de dança contemporânea, compostas a partir da utilização de princípios de movimento de diferentes matrizes da dança moderna, pós-moderna, bem como de práticas somáticas.

A partir da proximidade com Diana, por ter sido seu companheiro de grupo no *Mapas e Hipertextos*² e por, há mais de quatro anos, ser seu aluno de dança contemporânea, fiz essa entrevista primeiro como atividade da disciplina de Técnicas de Dança II do curso de graduação em Teatro da UDESC. A atividade foi proposta pela professora Dra. Bianca Scliar como forma de estudar as técnicas de dança por meio da escuta das experiências de artistas e professores de dança da região de Florianópolis.

A entrevista foi realizada com o objetivo de entender como as técnicas de dança com as quais Diana teve contato durante sua formação e durante o período de mais de 40 anos de sua prática profissional reverberam na sua produção atual como artista e como professora de dança contemporânea. O meio da entrevista foi uma videochamada feita em março de 2021 e posteriormente transcrita. Além disso, em decorrência de a entrevista ser realizada durante o período da pandemia de Covid-19, além de tratar da trajetória de Diana e do uso das técnicas de dança no ensino e na criação artística presencial, trata também do ensino remoto de dança e da criação virtual em dança. Especialmente, do trabalho *Ocupação Mágica*³ (2020), desenvolvido junto com Paloma Bianchi e Hedra Rockenbach.

G.Z.G.: Com quais técnicas de danças modernas e pós-modernas que você praticou ao longo da sua formação você ainda tem afinidade?

D.G.: Mais do que afinidade, o que eu percebo é que o corpo guarda marcas. O corpo guarda os primeiros

² Durante o período de 2016 a 2018, participaram do Coletivo Mapas e Hipertextos também: Cassiana Lopes, Diana Piazza, Everton Lampe, Inês Saber, Luana Leite, Milene Duenha, Paloma Bianchi, Raquel Purper e Thainá Gasparotto. Mais informações sobre a produção do coletivo podem ser encontradas em: <https://mapasehipertextos.wordpress.com/>. Acesso em: 25 set. 2021.

³ *Ocupação Mágica* foi premiada pelo edital, decorrente da Lei Aldir Blanc, SC Cultura em sua Casa. As três apresentações virtuais de *Ocupação Mágica* estão disponíveis em vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=1qbacGP66SM>, <https://www.youtube.com/watch?v=tkCjEoM3-RE> e <https://www.youtube.com/watch?v=ed0wb9rlxvg>. Acesso em: 25 set. 2021.

¹ Informações detalhadas sobre as ações do projeto *Corpo, Tempo e Movimento* podem ser consultadas em: <https://corpotempoemovimento.wixsite.com/corpotempoemovimento?fbclid=IwAR0A8lr63TM7q2JI9P4eDIFqGuq6xuitDiHiPaE8nuEfr77emtlk6XokxTj4>. Acesso em: 25 set. 2021.

amores, que ficam muito impressos. Assim, se eu tenho ou não afinidade com a técnica Graham não é tanto a questão, é uma técnica que eu fiz por muito tempo, por muitos anos. É um tipo de movimentação, de estrutura de aula, uma estrutura de aula muito clara, que eu ainda tenho presente nas minhas aulas. Uma estrutura que começa no chão, que depois levanta, depois faz diagonais e assim evolui para outras movimentações. Essa estrutura de aula eu ainda guardo. Eu mantenho, porque me ajuda a montar uma aula e me ajuda na progressão. Como estrutura, eu sinto que a técnica Graham é a que mais mantenho, porque foi talvez a técnica que mais fiz aulas.

Depois, fiz aulas de outras técnicas que também guardei, que não necessariamente começam deitado ou sentado no chão, mas que também se assemelham nessa progressão, que é uma progressão que também existe na dança clássica. Se começa a aula com um aquecimento, se trabalha elementos no seu próprio espaço, na *kinesfera*, no espaço pessoal, depois vai se integrando ao ambiente, vai te conectando com outros corpos, isso vai num crescente até que termina, por exemplo, na dança clássica, em variações com grandes saltos e piruetas. Essa estrutura de aula continua sendo usada na dança moderna, essa estrutura do balé clássico, e também em outras danças pós-modernas. Se mantém esse tipo de evolução durante uma aula técnica.

Depois outra coisa que está muito presente no meu corpo que eu aos poucos fui trazendo de outras técnicas é o início do movimento ser de fora para dentro. Ou seja, das extremidades para o centro. O movimento pode surgir nas mãos, pode surgir nos pés, pode surgir da cabeça, enquanto que na técnica Graham surge no centro do corpo. Na técnica Graham é muito claro que o movimento surge do abdômen, da bacia, do centro do corpo.

G.Z.G.: Qual técnica específica levou a essa possibilidade dos movimentos a partir das extremidades do corpo?

D.G.: Uma delas foi a técnica Limón, do mexicano

José Limón. Por sorte temos um latino-americano com uma técnica conhecida. Mas claro que Limón também fez aulas com europeus e norte-americanos. Nessa época, Doris Humphrey já trabalhava com o conceito de queda e recuperação. Vai para o chão e volta. Utilizava movimentos que não necessariamente partem do centro, partem já de outros lugares do corpo também. Estou falando de muito tempo atrás, do começo do século XX.

Na técnica Limón, também se trabalha com os conceitos de suspensão e sucessão. Isso já vem de muito tempo atrás. Imagina que Limón nasceu em 1908 e a Doris Humphrey é ainda anterior, de 1895. A partir da técnica Limón também incorporei em minhas aulas os balanços, cai e recupera, ir para o chão, tem outra dinâmica, outra continuidade, outra sucessão dos movimentos, outra ligação. Já a técnica Graham parte do centro e trabalha com o princípio que ficou muito conhecido de *contraction-release*. Contraí e solta, contraí e expande.

G.Z.G.: Esse é um princípio que você mantém em suas aulas? Com contração e distensão no solo?

D.G.: Mais ou menos. Porque as maneiras de contrair e distender depois foram se transformando nas técnicas pós-modernas a partir de outro uso do peso. Na técnica Graham se mantém um vetor para cima, usa muito o chão, mas com o corpo sustentado. É um uso do chão com o corpo sustentado e espiralado, desce e sobe com um tônus muscular mais elevado, sustentado. Uma força muscular diferente do que agora se utiliza com as técnicas pós-modernas, como na técnica Release, que utiliza um peso mais entregue para o chão, utilizando a gravidade de outro jeito. Há movimentos que foram se transformando, que podem ter uma estrutura parecida, porque a forma é parecida, mas o uso do peso é diferente.

A coreógrafa e bailarina Trisha Brown é uma das que traz com mais ênfase esse uso do peso com equilíbrio e desequilíbrio, trabalha com desequilíbrio dinâmico. Com o deslocamento do eixo gravitacional do corpo, a volta e saída do eixo, em equilíbrio e dese-

quilíbrio constante. O corpo sempre está lidando com a espacialidade e com resistência e entrega para a força da gravidade. Se entrega e volta a se sustentar. Com uma instabilidade constante, que por momentos tenta recuperar uma falsa estabilidade, porque está sempre em movimento. Uma forma mais fluida, mais borrada, enquanto que a técnica Graham, para dar um contraponto, utiliza formas sólidas, formas compactas, mais fortes, mais dramáticas.

G.Z.G.: Pensando nas suas aulas, poderíamos dizer que você utiliza a estrutura de continuação da técnica Graham com elementos de outras matrizes?

D.G.: Sim, em Buenos Aires eu fazia as aulas de técnica Graham com Cristina Barnils. Eu me identificava, eu amava o jeito dela passar, dela lidar com a técnica nas aulas. O fascínio da gente se entregar ou querer fazer tal tipo de técnica tem muito a ver com o jeito de o outro te instigar. Como a Cristina instigava o movimento, e ela falava que a aula de Graham dela não era uma aula ortodoxa. Porque a técnica Graham é associada com uma forma muito mais compacta, dura, dura entre aspas, poderia se dizer que é forte. Cristina já dava suas aulas de uma forma um pouco mais suave e misturava alguns outros exercícios de outras técnicas.

A técnica Graham tem toda uma estrutura de aula que vai evoluindo, vai se tornando mais complexa. Por isso que são anos de estudo, é necessário cursar: iniciante, intermediário, avançado. É uma técnica completa, que realmente te forma. Mas, ao mesmo tempo que forma, para mim o que acontecia é que havia movimentos que no meu corpo eram muito incômodos. Porque, por exemplo, as quartas posições buscam realmente que os ísquios estejam no chão, trabalha uma quarta posição no chão e em sequência coloca a perna para trás levantando o tronco. Nesse sentido, se assemelha muito ao balé clássico naquela posição do *arabesque*, em que se está de pé com a perna para trás. Força bastante. Havia pessoas que tinham dor no joelho, então, tem essas dores dos bailarinos que

treinam técnicas que são muito puxadas.

Com as danças pós-modernas, começa a ter uma mudança, surgem técnicas que buscam na educação somática maneiras de se mover e entender o movimento sem machucar o corpo. Por exemplo, o método Feldenkrais, que é da mesma época, também foi estudado e incorporado em certa medida pelas danças pós-modernas na Europa e nos Estados Unidos por volta dos anos 1960, 1970, no Brasil e na Argentina chegam um pouco depois. Método Feldenkrais, técnica Alexander, Ideokinesis, Eutonía, aqui técnica Klauss Vianna. Klauss Vianna foi um dos coreógrafos, mestre que trouxe essa preocupação e cuidado a partir das técnicas somáticas para o Brasil, assim como também o bailarino e terapeuta do movimento Ivaldo Bertazzo.

Na Argentina, eu lembro que a minha professora, Cristina, fazia aulas com a professora Fedora Aberastury, aulas que todos falavam que eram também aulas de uma técnica somática. Mas naquele momento eu não me interessei por isso, mesmo que tenha me aproximado de técnicas somáticas, naquele momento não percebi a importância delas. Entendia que era outro caminho de conhecimento do corpo, na época eu queria dançar, não queria fazer aulas de técnicas somáticas. Para mim, naquele momento, a dança era entrar e transformar espaço, coordenação, musicalidade, pular, era girar, era fazer movimentos difíceis e amplos.

G.Z.G.: Quando você começou a dar aulas de dança?

D.G.: Quando eu morava em Buenos Aires, eu já dava aulas e fazia também outras aulas. Fiz por muito tempo aula de dança expressionista alemã, com uma professora que se chamava Renate Schottelius. Assim, ao mesmo tempo eu fazia aulas de técnica Graham, de dança expressionista alemã, de balé clássico, depois mais para frente fiz aulas com Teresa Duggan, que estudou nos Estados Unidos, e trouxe uma proposta mais solta, mais fluida e articulada.

Essas abordagens e saberes foram se entre-

laçando e aos poucos originam mudanças no meu rumo. Eu buscava também fluidez e conexões nos movimentos, movimentos mais contínuos, mais leves. Assim, aos poucos fui incorporando elementos a partir da base que eu já tinha. Porém, quando quero inserir nas aulas outro movimento com outros princípios, não é simples, porque preciso fazer uma reestruturação e encontrar sentido na relação entre o que já existe e a forma como é feita essa inserção.

G.Z.G.: Essa inserção de outros movimentos na estrutura de aula da técnica Graham vem mais da sua experiência corporal experimentando outros movimentos ou da relação com os alunos com corpos múltiplos?

D.G.: A técnica Graham e o balé clássico não são para todos os corpos. Isso pensando no balé clássico que busca atingir um nível profissional, agora claro existe um tipo de aulas de balé que se adapta também a outros corpos, que trabalha desde um lugar menos virtuoso, outros modos de se relacionar com a técnica, tem outro olhar. A técnica Graham, como ela é, é uma técnica difícil, complexa, mas muito rica. Na técnica Limón, técnica Cunningham, técnica Release e nas chamadas técnicas somáticas que foram incorporadas, a dança pode ser trabalhada desde uma abordagem focando na atenção, na intenção, na percepção e observação do como se faz, uma descoberta pessoal da movimentação e das próprias sensações, ampliando escuta e cuidado com o corpo.

Eu procuro fazer uma seleção de possibilidades dentro do material e caminhos já trabalhados e mais incorporados, assim como tento introduzir outros princípios e elementos para acrescentar nas aulas. Nem sempre consigo sustentar uma pesquisa e dar continuidade, assim como evoluir progressivamente; no entanto, o outro, os alunos, me devolvem muito. Porque é possível ler a necessidade no corpo deles. Nisso está o que é interessante em uma aula, essa troca, esse diálogo de corpos, é uma troca constante. Por isso eu admiro a minha professora, Cristina, porque ela, tendo essa

técnica construída, aprendida, ela, entretanto, conseguia se renovar, se refazer. E eram os mesmos elementos, mas desde outro lugar. Eram aparentemente os mesmos movimentos, mas com pequenas alterações. Me impressionava como ela conseguia elaborar e levar isso para as aulas. E ela dizia que a aula é algo em transformação constante, mesmo que contenha os mesmos princípios. Um pequeno desvio já ressignifica o movimento no corpo. Aquilo que eu fazia semana passada agora encontrei outro lugar, outro caminho, outro entendimento. De modo que o corpo funciona de outro jeito. Isso eu admirava na Cristina, ela conseguia encontrar outros buraquinhos por onde passar o movimento. E te tocava, estava contigo o tempo todo. Te acompanhava. Sentia que ela estava ali, junto.

Assim, dependendo do grupo, da turma, pode ter pessoas mais iniciantes junto a outras que por ter mais tempo de trabalho juntos eu consigo pedir, sugerir mais. Assim, se faz possível e enriquecedor considerar e ouvir o momento de cada um. Por isso não persiste tanto essa coisa dos níveis, nível iniciante, intermediário, avançado. Agora tudo isso está muito mais diluído porque já não importa tanto o preciosismo, o certo e errado. E também porque, numa aula, se pode dar espaço para que alguém com mais experiência faça movimentos mais desafiadores e ter uma proposta que ao mesmo tempo quem está iniciando perceba até onde pode ir, assim se pode ter uma forma não tão homogênea de conduzir a aula respeitando os limites de cada um.

G.Z.G.: Como as técnicas de treinamento se relacionam com os trabalhos que você fez para serem apresentados ou realizados artisticamente? Como essa relação foi mudando durante sua trajetória na dança?

D.G.: Ao longo da trajetória foi mudando sem dúvida. No início, os trabalhos feitos para serem apresentados estavam muito mais atrelados às técnicas, o trabalho partia das técnicas praticadas nas próprias aulas e mais para frente os processos de criação foram

derivando para outros assuntos, outras motivações, trabalhando com algum conceito, com alguma ideia, com alguma imagem ou procedimentos compositivos. Ou seja, outros dispositivos de criação para chegar a um trabalho de dança. No início estava bem conectado com as próprias técnicas das aulas.

Na época que eu morava em Buenos Aires fazia trabalhos que eram coreografados. Eu dançava e eu era coreografada pelos diretores e diretoras. Ou seja, eram movimentos sequenciais organizados de modo coreográfico. Muitos trabalhos com essa estrutura. Depois fiz trabalhos com Teresa Duggan que havia estudado com uma discípula da Trisha Brown, Teresa já deixava que o bailarino trouxesse seu material, partia de uma proposta, e nós buscávamos em nós as possibilidades de desenvolver essa proposta, os bailarinos como coautores. Também e paralelamente participava de outro grupo em que a gente trabalhava nesse sentido, Platercaster, que era de dança-teatro e era muito bom, eu gostava bastante.

Quando me mudei para cá em 1992, eu coreografava e ministrava aulas de dança contemporânea, alguns trabalhos curtos que podiam ser de cinco minutos ou mais em que eu criava a partitura para outro dançar. Aos poucos fui me afastando desse tipo de trabalho e fui participando de trabalhos mais colaborativos, dando ênfase para que o corpo do outro, para que os corpos dos bailarinos encontrassem os próprios movimentos, para que a criação fosse mais autoral, para que os corpos pudessem explorar sua própria linguagem. De modo geral, o processo foi esse.

G.Z.G.: Esses processos criativos têm relação com práticas de performance? Ou como pensar em termos técnicos esses outros modos de criar?

D.G.: Performance eu não estudei muito. Se eu me relaciono com a performance é através da prática com as pessoas com quem trabalhei no projeto *Corpo, Tempo e Movimento* e no coletivo *Mapas e Hipertextos*. Entretanto, quando estava em Buenos

Aires também fiz aulas de composição e improvisação. Aula de improvisação, composição e dinâmica do movimento com Ana Itelman, que foi uma grande mestra, muito importante na Argentina. Em 1975, ela havia voltado dos Estados Unidos, e tinha sido professora e diretora do departamento de dança do Bard College em Nova York, trabalhou com Merce Cunningham, Hanya Holm e Alwin Nikolais, já numa viagem anterior conheceu a Martha Graham, estudou teatro com Lee Strasberg, estudou pintura, enfim, era estudiosa, uma pesquisadora incansável. Ela criou e desenvolveu um método próprio de pesquisa e criação, no entanto, eu me pergunto: por que no decorrer fui achando tantas conexões e familiaridades com seu método? Será que Ana Itelman estudou Laban e *Viewpoints*? Ou talvez tomou contato de uma forma indireta? Porque essas informações circulam, são conceitos, sistemas e metodologias muito presentes na dança.

Eu lembro sempre de uma pergunta para Alejandro Ahmed, coreógrafo do Grupo Cena 11: “Você usa contato improvisação?” E ele respondeu: “Não, eu não uso”. Mas se poderia ver similaridades, há elementos comuns... Assim, as coisas se contaminam de tal forma que, quando você conhece algum artista, pode ou não saber o histórico da pessoa, por onde passou. E, às vezes, a pessoa não sabe, ou sabendo pode não transmitir esse conhecimento. Quando você pergunta: “Aquele movimento vem da Graham? Vem de onde? Parece com Pilates?”, claro sim, às vezes eu sei de onde vem e outras não sei com exatidão. Quando falamos que a dança se utiliza dos princípios da ioga, claro que utiliza exercícios e conceitos da ioga porque a dança se conectou com a ioga muito tempo atrás, no início do século XX. Tem ioga na dança, pois passa por lugares e posições que utilizam alguns princípios. Está tudo assim misturadíssimo e conectado.

Naquela época em Buenos Aires passava muita gente, e fazíamos muitos cursos, de diversas técnicas. Tinha professores que vinham de fora e davam, digamos, três meses de cursos e *workshops*, e as pessoas pegavam isso com vontade, chupavam e

transformavam. Tudo ia se transformando.

G.Z.G.: Como você alterou suas aulas por causa das restrições da pandemia?

D.G.: No primeiro mês, eu não sabia se queria dar aulas on-line. A gente também não sabia quanto tempo iríamos estar nesse processo todo, nesse momento de pandemia, que está levando tempo demais. No início, não encontrava muito sentido em dar aulas on-line, a vida e o mundo estavam se transformando tanto que eu não sabia que tipo de aulas dar e nem o porquê. Aos poucos, fui sentindo a necessidade de me movimentar e pensei que realmente era preciso continuar, nos mover, temos que nos juntar, temos que seguir. Mas a realidade continua sendo tão forte que tem dias que tenho que fazer esforço. Um esforço enorme para me conectar com a dança, me conectar com o movimento. Está difícil. Quando você me falou dessa entrevista, eu pensei que eu estou realmente em crise com as aulas. Eu já estava um pouquinho em crise antes, mas de outra forma. Digo que estou em crise, porque não me parece nada simples dar uma aula nesse novo formato à distância.

Ano passado (2020), apesar de ter sido o primeiro ano de pandemia, consegui recriar as aulas um pouquinho, porque me detive mais na pesquisa. Senti que era o momento de pesquisar mais do que fazer uma aula convencional de movimento guiado, direcionado. Por isso que surgiram as propostas do trabalho *Duplas Superfícies*⁴ e de solos individuais com o espaço da casa. Logo no início quando o nosso grupo se conectou, que foi a partir de vocês, a partir do estímulo de vocês, comecei com aulas por áudio, só depois fui dar aulas via Zoom. A primeira proposta foi de aulas por áudio, porque nesse contexto estar

olhando para o outro é muito diferente do presencial, é um esforço muito maior, a espacialidade é outra. Comecei a estruturar uma aula guiada pela voz, com o material que já tinha, mas guiado pela voz. Cada um podia se mover no seu próprio espaço a partir de comandos que eu dava. Foram quatro áudios e depois alguns dos alunos me falaram que queriam encontros on-line, que queriam ver uns aos outros. A gente se encontrou on-line e foi lindo, porque foi a forma que a gente teve de estar junto durante a pandemia, de poder seguir juntos, se ouvir, se ver.

A partir desses encontros, pensei em dar um início de aula, como a gente já fazia no presencial, no chão, em que começamos sentados ou deitados, mais quietinhos no lugar. Um aquecimento, alongamento, trabalho articular, um trabalho de preparação, de sensibilização para partir para o espaço. Seguir para uma exploração do próprio espaço. Eu me preocupei com o início da aula, que era de uma hora, às vezes 50 minutos, pois achei o momento propício para destinar o restante do tempo a uma proposta investigativa que considerasse o uso da câmera, enquadramento, jogos de primeiro plano, variação entre planos-detelhe e planos gerais, enfim, aspectos mais específicos de um outro espaço, um espaço virtual, desconhecido, o qual nunca tínhamos investigado.

Esse início de aula on-line é bem similar ao que já fazíamos no presencial, mas de uma forma mais restrita, sem utilizar sequências com muita duração, nem movimentos de mais difícil compreensão, seja pela troca de frentes ou por uma maior complexidade. Movimentos que eu conseguia levar, guiar pela voz, com pouco deslocamento espacial, de forma que não exigisse muito, que não precisasse estar olhando para a tela. E, depois, partíamos para um segundo momento de pesquisa espacial, dos espaços da casa. Primeiro veio a questão das superfícies, usando as superfícies de apoio dos espaços de cada um. Depois veio a arquitetura espacial, que foram duas propostas: arquitetura do espaço e superfícies. Foram dois trabalhos que a gente conseguiu desenvolver. Eu sempre fazia alguma proposta de investi-

4 Esse trabalho foi proposto por Diana, teve a gravação e finalização feita por Hedra Rockenbach, e foi dançado por Giorgio Gislon, Josefina Hernandez Daels, Iam Campigotto, Lilian Yamaguchi, Lucila Vilela, Lucy Montardo, Marisa Solá, Paloma Bianchi, Sandra Meyer, Thaís Roloff e Vera Torres. Está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ShZb88MRlvc&t=113s>. Acesso em: 25 set. 2021.

gação que durava de meia hora a 50 minutos. Esse ano não estou conseguindo propor investigações, talvez porque cansei um pouco, encontros remotos pedem outro tipo de relação, uma interação mediada pela tela, tenho certo cansaço, e também quero entender o que pede o momento, o que é possível hoje para mim, para os meus alunos, nessas circunstâncias tão difíceis que vivemos. No momento estou buscando o que me motiva para esse ano, o que trazer para uma nova proposta criativa.

G.Z.G.: Quais as diferenças no uso das técnicas nas aulas on-line?

D.G.: O que acontece é que esse ano estou levando mais tempo para elaborar uma aula com alguma novidade, com outros elementos. Como eu também estou precisando me movimentar e estou querendo estudar, o que tenho encontrado on-line são várias aulas do método Feldenkrais. Eu conhecia o método, mas nunca tinha feito com continuidade. Usava e uso algumas técnicas somáticas, porque a dança pós-moderna traz consigo elementos somáticos que se entrelaçam com a dança desde muito tempo. Mas, por vezes, não sabia identificar bem o que vinha de qual método, se era exatamente da técnica Alexander, do método Feldenkrais, ou da *BMC (Body-Mind Centering)*. Eu conhecia alguns princípios, mas não posso dizer que uso técnicas somáticas. Eu brinco com os alunos quando dou um movimento dizendo: “Esse aqui é do Feldenkrais”, mas na verdade eu não sigo, não passo para os alunos exatamente como se faz no método Feldenkrais, eu mudo. Eu pego algum princípio que considero que para mim foi interessante e vou levando para outro lugar, outra relação, tento combinar, modificar o tempo, o andamento, utilizo como ponto de partida. Me permito mudar e redirecionar.

G.Z.G.: Durante a pandemia você criou Ocupação Mágica (2020), junto com Paloma Bianchi e Hedra Rockembach. Como surgiu o trabalho?

D.G.: A proposta de nos juntarmos para investigar veio da Paloma e da Hedra. A Hedra já tinha uma concepção do que era possível fazer com essas ferramentas audiovisuais que ela domina e com a experiência do que tínhamos feito nas aulas de dança num processo que ficou com o nome de *Duplas Superfícies*.

A partir disso, a Hedra veio com essa outra proposta. Uma proposta de fixar o espaço. É diferente do que foi feito em *Duplas Superfícies*, em que os espaços se movimentavam por uso de recursos audiovisuais, porque o espaço é fixo. A ideia de encontrar um terceiro lugar para estarmos juntas, Paloma e eu, vem da ideia da busca de um novo espaço formado pela sobreposição entre a casa da Paloma e a minha. A gente pesquisou, buscou em que situações usar essa sobreposição, que a Hedra já tinha como ideia. Fomos buscando ângulos e nos enviamos fotos para entender e selecionar os lugares, os espaços possíveis das nossas casas. A Hedra fez uma seleção do que era interessante, por exemplo: “Aqui a porta da Paloma se mistura com a porta do banheiro da Diana e aqui se abre um espaço”. Esse olhar da Hedra de ver que isso poderia render alguma coisa interessante, dessa mistura conseguimos criar um terceiro lugar. A gente foi buscando também o que queríamos. Queríamos estar juntas, respirar juntas, nos tocar e estávamos impossibilitadas de fazer isso por causa do distanciamento requerido pela pandemia. Assim, criamos uma possibilidade de brincar que eu estou na casa dela e que ela está na minha casa e não saber quem está onde. Esse não real, que é real. Se adaptar a essas outras realidades produzidas à distância. Foi buscar os lugares e afinar o tempo, para haver sincronia entre nós duas e criar esse terceiro lugar. Brincar com a questão da luz, as luzes que se acendiam e se apagavam, a planta da Paloma que caía na minha casa, assim eu precisava saber onde caía no meu espaço a planta dela. Eu sabia onde caía, eu marcava no chão. Aqui estou embaixo da planta dela, aqui estou na mesa dela. Agora ela sentou no meu sofá, porque o sofá que aparecia era o meu sobreposto no espaço dela. Assim, o desafio

era buscar espaços comuns sem ser comuns. Um comum criado, uma criação de um comum.

A partir disso criamos a movimentação. Achamos que um movimentar cotidiano era melhor do que buscar mais complexidade de movimento. Um estar que conversava com nosso momento de espera, de estar, de olhar para fora e para dentro. Uma espera, basicamente uma espera. Um estado lacônico, suspenso.

Recebido: 08/12/2021

Aceito: 04/02/2022

Aprovado para publicação: 25/02/2022

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.