trajetórias

CIA.
MARIANA
MUNIZ DE
DANÇA E
TEATRO

20 ANOS

trajetórias

Cia. Mariana Muniz
de Dança e Teatro

20 anos

Agradecimentos

FECHAMOS O CORPO / COMO QUEM FECHA UM LIVRO / POR JÁ SABÊ-LO DE COR
FECHANDO O CORPO / COMO QUEM FECHA UM LIVRO / EM LÍNGUA DESCONHECIDA /
E DESCONHECIDO O CORPO / DESCONHECEMOS TUDO.

(LEMINSKI, PAULO. TODA POESIA. SÃO PAULO: COMPANHIA DAS LETRAS, 2013)

Em grupo, solos ou duetos, a Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro desenvolve uma trajetória de pesquisa comprometida com o hibridismo de linguagens e a exploração dos limites entre as dimensões coreográficas, dramatúrgicas, visuais e performáticas da cena. Em processo contínuo de produção e montagem, experimenta as múltiplas qualidades de trânsito entre dança e poesia e as conexões expressivas das relações entre palavra e movimento.

Nesta ocasião especial, de comemoração de vinte anos de percurso, a Cia. Mariana Muniz agradece a todos os envolvidos nos 18 trabalhos coreográficos selecionados para esta publicação: elencos, equipes de criação e produtores.

Nossos agradecimentos aos oito Editais de Fomento à Dança da cidade de São Paulo ganhos desde o ano de 2007 e, em especial, ao 29º Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, por meio do qual estamos realizando esta publicação; aos editais do ProAC (Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo) para produção e montagem de espetáculos e para circulação de espetáculos, e aos editais do Banco do Brasil e do Itaú Cultural.

Aos professores responsáveis por nossos encontros pedagógicos: Karen Müller, Carlos Avelino de Arruda Camargo, Alexandre de Freitas Guimarães, Frederico Santiago, Acácio Vallim, Valéria Cano Bravi, Toninho Macedo, Carlos Martins, Lívio Tragtenberg, Luis Arrieta e Cláudio Gimenez.

Muito obrigada Helena Katz, Cássia Navas e Valmir Santos pelos artigos que compõem esta publicação. Aos estudiosos Cássia Navas, Carlos Avelino de Arruda Sampaio, Nirvana Marinho e Valmir Santos, que têm seus ensaios no corpo de documentação e reflexão sobre a minha trajetória individual, indissociável de meu trabalho na companhia, disponíveis na plataforma MUD (Museu da Dança). O Museu da Dança é o espaço digital responsável por todo o acervo

documental de nossa trajetória artística. Também fazem parte desse acervo os depoimentos de Ana Terra – organizadora deste livro junto com Talita Bretas –, Helena Katz, Raul Rachou, Clara Carvalho, Celso Nascimento e Cláudio Gimenez. Nessa mesma plataforma estão disponíveis os encontros com Angel Vianna e Maria Lúcia Lee, mediados por Talita Bretas e Valmir Santos, respectivamente.

Todo reconhecimento aos músicos autores das trilhas sonoras de Parangolés, Nucleares e Penetráveis, que compõem a Trilogia Hélio Oiticica – Ricardo Severo (também compositor em Poéticas e Gestos), Celso Nascimento, Loop B, Divanir Gatamorta, Guilherme Vaz (in memoriam), Gregory Slivar e todos os músicos que nos cederam os seus direitos autorais em outras obras. Aos iluminadores Ricardo Bueno, Guilherme Bonfanti, Celso Marques, Aline Santini, Kleber Montanheiro e Hernandes de Oliveira.

Agradecimentos especiais a Tânia Marcondes, nossa figurinista em todos os trabalhos de grupo e também no solo 2 Mundos, e aos designers gráficos Paula Viana, Giovanna Foditsch, Fábio Borges e Lídia Ganhito.

Estamos em plena pandemia de Covid-19 e continuamos produzindo, graças à cumplicidade de uma equipe de artistas e produtores de excelência que são os nossos parceiros do MUD (Museu da Dança), na pessoa de Talita Bretas (que me faz voltar ao passado para me manter presente e refletir sobre meus processos de criação) e da MoviCena Produções – Rafael Petri e Jota Rafaelli, parceiros inseparáveis desde 2014.

E, por fim, agradecimentos muito especiais à Maria Lúcia Lee, ao Espaço Ghut, nosso reduto de pesquisas aonde quer que o tempo tenha nos levado nesses vinte anos, e à Barong Edições.

MARIANA MUNIZ E CLÁUDIO GIMENEZ

Sumário

APRESENTAÇÃO 11

TEMPOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA 15

LINHA DO TEMPO 45

TRABALHOS ARTÍSTICOS 45

ENSAIOS CRÍTICOS 96

FICHAS TÉCNICAS 76

SOBRE AUTORES E COLABORADORES 99

Apresentação

Trajetórias Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro – 20 anos vem ao mundo para comemorar duas décadas de pesquisa, criação e produção cênica da companhia. Além desta publicação, a atualização de uma exposição virtual, alocada no site www.museudadanca.com.br/marianamuniz, oficinas abertas e gratuitas para compartilhamento da metodologia de artistas-educadores convidados e a criação e o compartilhamento do videoespetáculo Caminantes compõem o conjunto de ações comemorativas previstas no projeto Percursos/20 anos, contemplado pela 29ª Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo.

A manutenção de uma companhia de dança por um período tão extenso é algo a ser celebrado em nosso país. A carência e a instabilidade das políticas públicas para a dança são um constante desafio à sobrevivência de artistas e seus coletivos, sobretudo após quase dois anos de crise sanitária em um cenário nacional necropolítico e devastador para a ciência, a educação, a cultura e as artes.

Cabe então sublinhar, mais do que nunca, a importância do Programa Municipal de Fomento à Dança para a continuidade da Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro e para tantas outras companhias, grupos e núcleos fomentados por esse programa instituído em 2005 pela Lei 14.071 graças a uma vigorosa luta dos profissionais da área.

A publicação deste livro vem do desejo de que a produção artística continuada da Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro possa resistir mais ainda no tempo, circulando por diferentes espaços e públicos – estudantes, artistas, pesquisadores e amantes das artes da cena – por meio das imagens e dos textos nele reunidos. Desejando-se uma ampla circulação, a partir da versão impressa será realizada uma adaptação desta publicação para plataforma on-line, em formato de e-book oferecido gratuitamente no site da companhia e em outras plataformas virtuais.

A partir dessa vocação, coube a nós, organizadoras, estar em escuta e diálogo com a coreógrafa e intérprete Mariana Muniz e com o arquiteto e fotógrafo Cláudio Gimenez –

responsáveis pela companhia –, com a artista gráfica Lídia Ganhito e com o produtor Rafael Petri para, de modo colaborativo, compor **Trajetórias**.

Abre essa composição "Tempos de Criação". Em uma narrativa autobiográfica, além de falar sobre sua formação e experiências artísticas prévias, Mariana Muniz situa a origem da companhia e visita de modo reflexivo seus processos de criação, compartilhando suas inquietações e mergulhos poéticos, estéticos, artísticos e pedagógicos.

Na sequência, desdobra-se do interior da brochura uma "Linha do Tempo" composta por 18 trabalhos artísticos da companhia produzidos no período de 2000 a 2021. Principiando essa linha cronológica, pulsam algumas palavras-chave que remetem às obras e a seus processos de criação. Para o reconhecimento de todas e todos aqueles que colaboraram na sustentação do repertório da Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro, na parte final desta publicação encontra-se a ficha técnica com o detalhamento sobre a equipe, premiações, data e local da estreia de cada um dos espetáculos produzidos.

Dantea (2000), Túfuns (2001), Mover-se (2002), Rimas no Corpo (2004), Parangolés (2008), Speranza! Dona Esperança (2009), Nucleares (2009), Po-Éticas (2010), Penetráveis (2010), 2 Mundos (2011), In-Corpo-R-Ações (2013), Gestos (2013), Umanoel (2013), Transversos (2014), D'existir (2015), Fados e Outros Afins (2017), A Um Passo da Aurora (2019) e Caminantes (2021) se fazem presentes por meio das fotos de Cláudio Gimenez, cuidadosamente selecionadas por ele e Mariana Muniz.

Vale dizer que, para esses artistas, as fotos que compõem esta publicação são instantes de inspiração captados por um olhar que nos mostra, nos ensina a ver e sentir a fugacidade dos movimentos. São memórias impressas que interferem na tessitura coreográfica, revelam e oferecem recursos para novos olhares sobre o fazer artístico, construído na confluência dos espaços dos estúdios, das ruas e dos parques da cidade de São Paulo. Perpassadas por afetos e pelos encontros com equipes de criação comprometidas com a dinâmica relação entre ideias e a materialidade cênica, as fotografias desta publicação são um recorte, em forma de imagens, da dimensão viva e eterna de movimentos multidimensionais e plurissensoriais da Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro.

Além desse precioso acervo imagético, a apresentação de cada espetáculo vem acompanhada por um release sobre a obra e, na orelha inicial que contém o título dos

espetáculos, está a concepção da arte gráfica utilizada nos materiais visuais que viabilizaram sua difusão junto às diferentes mídias impressas e digitais.

A fim de situar a contribuição artística da Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro para as artes da cena no país, a composição de Trajetórias foi imensamente enriquecida por três ensaios críticos produzidos por importantes especialistas – Cássia Navas e Helena Katz da dança e Valmir Santos do teatro – que acompanham sua trajetória desde o início. Os ensaios encontram-se dispostos em uma ordem, de certa forma, cronológica, considerando-se a acentuação de uma obra ou um período da artista Mariana Muniz por cada um dos autores.

Em "Dobra da dança: ontem – hoje – amanhã", Cássia Navas percorre momentos da formação e da investigação artística de Mariana Muniz, destacando-a dentro de um conjunto de artistas que se colocam com intensidade em estados fronteiriços entre as artes e entre seus modos de criação. Como exemplo desse posicionamento, Paidiá, obra que estreou em 1989, é apontada como um "ponto de inflexão" na carreira da artista, alterando sua maneira "de fazer e de perceber dança".

Valmir Santos se orienta para outras dimensões fundantes da companhia. "Em cena, todo organismo se orienta" apresenta Mariana Muniz em suas experiências teatrais com diferentes diretores, evidenciando seus vínculos com o texto, com a palavra de modo encarnado, em um corpo dançante. E, entremeando essas relações, é possível saber sobre a importância de seus estudos dedicados às "práticas da arte e da medicina orientais".

No ensaio "Movimento e palavra: um fluxo de contações", Helena Katz entrança presente-passado-futuro. Nos modos de ser e criar (em) fluxos "dança-teatro-dança-teatro", notabiliza-se "o compromisso de comunicar, contar, fazer, imaginar" da artista Mariana Muniz e sua companhia.

Trajetórias vem embrulhado por uma capa-pôster. Nela está reproduzida uma foto do espetáculo Parangolés em que se destacam a gestualidade, a teatralidade e a plasticidade de um corpo em dança, que por isso foi escolhida como imagem emblemática da Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro.

MUD – Museu da Dança busca revisitar e compartilhar com o público, através de acervos representativos, alguns momentos significativos da carreira da artista cênica Mariana Muniz.

Na exposição, estão disponíveis vídeos, fotos, materiais gráficos, documentos, textos e palestras.

Navegue pela exposição acessando este QRCode

MARIANA MUNIZ

TEMPOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA

ORIGENS E INFLUÊNCIAS

Quando em finais dos anos 1960, ainda aluna da Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, conheci Klauss Vianna[1] (1928–1992), abriu-se para mim um mundo de possibilidades poéticas e criativas através da dança. Numa simples conversa com esse artista, quando sua consciência crítica sobre o fazer artístico discorreu sobre o sentido de trabalhar com o movimento corporal e a poesia de João Cabral de Melo Neto (1920–1999), minha concepção de dança começou a passar por um processo de revisão e reestruturação.

O contato com a dança moderna – primeiramente com Lourdes Bastos[2] (1927) – e suas potencialidades criativas amplificou minha linguagem corporal, e essa expansão também aconteceu ao finalizar o curso da Escola de Danças Clássicas, quando frequentei as aulas de Expressão Corporal e Dança Clássica – de um ponto de vista absolutamente renovador –, ministradas por Klauss Vianna e Angel Vianna[3] (1928). Centrado no estudo do corpo

---

1 Nasceu em Belo Horizonte/MG, Brasil, onde teve aulas de balé clássico no período de 1944 a 1948 com Carlos Leite (1914–1995), com quem se formou. Fez curso com Maria Olenewa (1896–1965) em 1949, em São Paulo, e cursos de Anatomia Aplicada ao Movimento e Iniciação Musical na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi pioneiro no estudo do movimento e na conceituação de um trabalho corporal capaz de exprimir o universo interior de dançarinos, atores e pessoas em busca de crescimento.

2 Nasceu no Rio de Janeiro/RJ, Brasil. Formou-se na Escola de Educação Física da Universidade do Brasil e na americana Connecticut College School of Dance, tendo como professores José Limón e Martha Graham. Fez parte do corpo docente na Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, de 1963 até 1990, como professora e coordenadora da disciplina prática Dança Moderna.

3 Nasceu em Belo Horizonte/MG, Brasil, onde iniciou seus estudos de balé clássico em 1948, no Ballet de Minas Gerais, com o professor Carlos Leite (1914–1995). Nessa época, conheceu Klauss Vianna (1928–1992), que mais tarde veio a se tornar seu parceiro na vida e na arte. Em 1956, inaugurou com Klauss sua primeira escola de dança em Belo Horizonte. Fundaram em 1959 o Ballet Klauss Vianna, em que foram pioneiros na ruptura com a estética clássica, assumindo uma linguagem contemporânea. Em 1964, o casal mudou-se para o Rio de Janeiro, cidade em que Angel permanece até hoje. Em 2001, fundou a Faculdade Angel Vianna no Rio de Janeiro.

enquanto fonte principal do saber, imprescindível a uma prática criativa de qualidade, o trabalho desenvolvido pelo casal Vianna me permitiu os primeiros exercícios de criação coreográfica.

Até então, havia dançado muitas coreografias dos mais diferentes estilos de dança: balé clássico (ponta e meia-ponta), neoclássico, dança moderna, dança flamenca e jazz. Minha formação envolvia diversas correntes e não tinha uma referência corporal constitutiva única. Meu corpo, a partir dessa formação em múltiplos estilos de dança, se fazia híbrido para a criação no sentido em que nos fala Laurence Louppe (2001, p. 31): "A hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica como da elaboração de sua própria formação".

Se houve uma técnica em que me senti envolvida numa construção subjetiva, foi a dança clássica, exercitada ao extremo no meu corpo, que até hoje mostra sua influência no desenho de certos movimentos por uma qualidade de alinhamento corporal e uma maneira particular de olhar a trajetória de um gesto ou movimento dançado.

Mas foram os anos de trabalho com consciência corporal e experiências criativas com o grupo Teatro do Movimento, dirigido por Klauss e Angel, e também minha participação no Grupo Coringa, dirigido pela dançarina e coreógrafa uruguaia Graciela Figueroa[4] (1944), que deixaram as marcas mais visíveis e reconhecíveis nos meus processos de investigação e criação coreográficas.

Reconheço essas impressões na maneira como, pela primeira vez, me determinei a criar uma coreografia para concorrer ao I Concurso Nacional de Dança Contemporânea de Salvador em 1979, organizado por Dulce Aquino[5] (1944). Chamava-se Inocência e dizia respeito às possibilidades de articulação de uma fluência liberada de movimentos a partir de um repertório constituído pela repetição de gestos espontâneos, afinados com os meus aprendizados daquele momento. O universo das sensações corporais se revelava numa

---

4 Nasceu em Montevidéu, Uruguai. É coreógrafa, bailarina e professora de dança e fez sua formação na Juilliard School. Em 1975 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde fundou o Grupo Coringa. Em 1990, retornou para Montevidéu, onde permanece até hoje.

5 Nasceu em Ibicuí/BA, Brasil. Formou-se em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia e depois em Dançarina Profissional e se especializou em Rítmica. É doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente é professora adjunta da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

intensidade tal que nunca havia vivenciado; experimentava o prazer de movimentar-me pelo simples desejo de obter uma sensação de "presença" em meu corpo, tão treinado, diria mesmo adestrado, em técnicas extremamente codificadas. Foi a partir desse momento, de descobertas tão importantes, que Inocência foi concebido e exibido numa Mostra Paralela desse concurso. Devo dizer que, pelo excesso de repetições de movimentos, o trabalho havia sido recusado na Mostra Oficial do evento.

Num segundo momento, não me recordo se no ano seguinte à apresentação de Inocência, resolvi dedicar-me à construção de uma nova coreografia. Dessa vez, mais consciente das ferramentas necessárias à leitura de minha própria diversidade de códigos, escolhi uma música de Mahler, das "Canções de um Caminhante Errante", como inspiração para a criação. Caminhante e errante eram termos que bem traduziam a minha situação naquele momento. Embora não soubesse alemão e as palavras da canção me fossem estranhas do ponto de vista da sonoridade, pensei que isso não seria empecilho para que a comunicação de meus estados interiores fosse acompanhada pelo público. Havia, então, muita sinceridade ou, pelo menos, uma busca honesta por estar de acordo com a minha subjetividade e sua comunicação através de uma composição coreográfica.

Olhando para essa etapa, vejo o quanto estava sob a influência de uma visão expressionista, constitutiva da minha construção artística. Apesar de uma investigação dos modos de relação com o movimento a partir da impressão sonora, o ponto de vista preponderante era o da subjetividade.

Acredito que a apresentação desse segundo solo é um marco em meu processo criativo na dança contemporânea.

PROCESSOS EM MOVIMENTO

No final dos anos 1970, abria-se a possibilidade de um espaço para investigações e questionamentos referentes ao sentido das coisas, colocados desde a perspectiva dos saberes sobre o corpo. Em paralelo com as criações inovadoras de Graciela Figueroa, meu envolvimento com esses questionamentos resultou na premiação como melhor dançarina no III Concurso Nacional de Dança Contemporânea de Salvador (1979).

Com essa coreografia abria-se o espaço para colaboração, num processo que envolvia pesquisa, experimentação e exploração de movimentos, além de discussões sobre os conteúdos dos trabalhos apresentados pelos integrantes do grupo. Sintonizada com a ideia de criar coreografias a partir de uma prática que era exercida em sala de aula – quatro anos de aulas e apresentações com o Grupo Coringa constituíram o exercício dessa realidade –, os trabalhos subsequentes, coreografias eventuais para grupos e solos, atestaram, para mim, a eficiência desse procedimento.

Naquele momento, o corpo era o meio, o lugar, através do qual a comunicação de uma inquietação, uma questão, poderia ser expressa. Mas, apesar da diversidade de técnicas com que estava em contato, não havia espaço para pensar e atuar a partir da experimentação em cena, a partir da improvisação.

Ainda com o Grupo Coringa, a palavra surgiu em meu trabalho como fonte de inspiração e elemento constituinte da cena. Éramos atores e bailarinos e, em muitos dos trabalhos, atuávamos como bailarinos e também como atores.

Foi depois de uma viagem a Nova York, logo após minha despedida do grupo, quando fiz aulas com Merce Cunningham[6] (1919–2009), que a minha relação com o movimento e o processo de construção coreográfica sofreram um abalo.

O aspecto técnico, o treinamento exaustivo de sequências de movimentos em tempos que não deixavam espaço para a percepção de como se poderia executá-los de uma forma mais econômica ou mesmo mais ajustada às capacidades das articulações do corpo, promoveu uma revolução em meu interior. Aquele treinamento era profundamente coerente com o processo criativo do mestre Cunningham, não apenas criador de espetáculos, mas também criador de corpos. Apesar de meu fascínio pela disposição que essa técnica gerava em meu estado interno – me sentia capaz, hábil e disposta a me propor e vencer desafios corporais sempre maiores –, eu retornei ao Rio de Janeiro.

Assim que voltei dessa viagem, devido às circunstâncias de um contato muito feliz com o pianista Jacob Herzog, eu construí, junto com ele, um dueto de piano e dança em que

---

6 Nasceu em Centralia, Washington, nos EUA. Coreógrafo, professor e responsável pela Merce Cunningham Dance Company, criou mais de 200 coreografias. Em sua trajetória podemos destacar sua grande parceria com o músico John Cage e o artista plástico Robert Rauschenberg, que resultou em um impacto na vanguarda artística durante mais de 50 anos, mudando os rumos da dança moderna.

executamos duas coreografias com músicas de Stravinsky e Ravel. Ao trabalho com música ao vivo, e ao desafio do estudo das partituras para a composição coreográfica, devo a afinação de minha escuta sonora e corporal, e também a experimentação do espaço da cena de uma maneira nova, pela presença do piano no palco.

Exatamente nesse período, Klauss Vianna se aproximou de mim e fez um convite que me pareceu irrecusável: participar do Grupo Experimental do Balé da Cidade de São Paulo (1982) – um espaço aberto para pesquisa e criação coreográficas. Sob a direção de Emilie Chamie[7] (1927–2000) e supervisão coreográfica de Lia Robatto[8] (1940), em parceria com José Possi Neto[9] (1947), participei da elaboração de dois trabalhos: Bolero e Dama das Camélias.

A DANÇA, O TEATRO E A CULTURA ORIENTAL

Os anos 1980, em São Paulo, redimensionaram a minha relação com a dança e a construção da cena. Refiro-me particularmente à influência do teatro. Atuar sob a direção de Antônio Abujamra[10] (1932–2015) no espetáculo Uma caixa de outras coisas, além de coreografar e atuar em muitos trabalhos para diretores conhecidos pelo seu envolvimento com a dança –

---

7 Nasceu em Beirute, Líbano. Foi uma artista gráfica considerada precursora do design gráfico brasileiro e a primeira mulher a seguir a carreira de comunicação visual. Estudou no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp, de 1950 a 1953), onde foi aluna de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi. O espetáculo de dança Bolero, de sua autoria, foi premiado pela APCA em 1983. Em 2000, antes de seu falecimento, publicou o livro sobre sua obra Rigor e Paixão: poética visual de uma arte gráfica.

8 Nasceu em São Paulo/SP, Brasil. Formada pela Escola Municipal de Bailado de São Paulo, Robatto estudou também com Alina Biernarka e Maria Duschenes (1922–2014). Em 1957 mudou-se para Salvador/BA para trabalhar como assistente de Yanka Rudzka (1916–2008) no primeiro curso de Dança em nível superior do Brasil pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde também atuou como professora até 1982. Integrante do Conselho Estadual de Cultura da Bahia desde 2000, recebeu pela UFBA a medalha Edgar Santos (2006) e o título de Cidadã de Salvador pela Câmara Municipal (2009) por sua contribuição para a dança.

9 Nasceu em São Paulo/SP, Brasil. É um renomado diretor de teatro, iluminador, coreógrafo e figurinista, tendo feito mais de 100 espetáculos, muitos desses de dança. Possi é irmão da cantora Zizi Possi e a dirige em todos os seus espetáculos ao vivo.

10 Nasceu em Ourinhos/SP, Brasil. Foi ator, diretor e apresentador. Na década de 80, dedicou-se a recuperar o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Ficou muito conhecido como apresentador do programa Provocações, da TV Cultura.

Márcio Aurélio[11] (1948) (Pássaro do Poente, 1987), Naum Alves de Souza[12] (1942–2016) (Nijinsky, 1987) e Ulysses Cruz[13] (1952) (Corpo de Baile, 1988) –deixou marcas profundas na minha maneira de pensar e realizar a criação cênica.

Tem razão António Pinto Ribeiro (1993, p. 9) quando diz que, nos anos 1980, "sobre o corpo edificou-se a imagem de uma década". E que onde "antes se dizia que acabava o teatro e começava a dança, ou vice-versa, veio o corpo num processo de alargamento horizontal confundir os gêneros [...]" (p. 13).

Nessa época, Pina Bausch[14] (1940–2009) inaugurava na cena contemporânea um novo sentido, perturbador e instigador, que escapava das categorias e estéticas anteriores. Como afirma Rocha (2000, p. 148), o "corpo bauschiano carrega o da modernidade, revolvendo-lhe as entranhas. E, ao fazê-lo, força o cênico a repensar sua natureza, seus limites, seus objetos".

Ora, Antônio Abujamra estivera na Alemanha e se encantara com os novos procedimentos de Pina Bausch. Trouxe em sua bagagem toda uma ideia de experimentação cênica pelo viés da corporalidade que, sem dúvida, muito me influenciou.

Em 1989, Paidiá, meu primeiro solo em território paulistano, apresentado no SESC Anchieta, inaugura uma nova fase no que diz respeito ao trabalho de concepção e elaboração cênicas.

Antes da minha experiência com a palavra nas criações do Grupo Coringa, do contato com o teatro e da criação do solo Paidiá, já estavam comigo os ensinamentos de Klauss Vianna de

---

11 Nasceu em Piraju/SP, Brasil. Cursou Biblioteconomia, mas nunca exerceu a profissão. Na mesma época, em 1970, começou a frequentar os palcos nacionais, tendo como primeiro professor Eugênio Kusnet (1898–1975). Desde então, tornou-se diretor, cenógrafo, figurinista e prestigiado encenador.

12 Nasceu em Pirajuí/SP, Brasil. Naum foi um profissional das artes completo. Em sua trajetória atuou como diretor, cenógrafo, figurinista, artista plástico, dramaturgo e professor. Teve grande destaque em teatro, televisão, cinema, ópera e dança, e conquistou importantes prêmios.

13 Nasceu em São Paulo/SP, Brasil. É um diretor e encenador renomado que teve sua ascensão nos anos 80, com destaque para suas adaptações de obras literárias para a cena.

14 Bailarina e coreógrafa alemã, recebeu sua formação em dança sob a supervisão de Kurt Jooss (1901–1979) na Folkwang School, em Essen, onde se graduou em 1958 aos 19 anos. Em seguida conseguiu uma bolsa de estudos na Juilliard School, em Nova York. Lá teve a oportunidade de vivenciar um intenso movimento de dança moderna, trabalhando com coreógrafos como José Limón (1908–1972), Antony Tudor (1908–1987), Alfredo Corvino (1916–2005), entre outros. No ano de 1962, retornou à Alemanha, ingressando como solista no Folkwang Ballet, e em 1969 sucedeu Kurt Jooss (1901–1979) na direção artística da companhia. Em 1973 foi convidada a ser diretora artística do Wuppertal Opera Ballet, a partir do qual nasceu a companhia renomeada Tanztheater Wuppertal, que sob sua direção atingiu reconhecimento internacional.

que as cordas vocais são como todos os músculos do corpo e devem ser trabalhadas. Essa consciência exerceu profunda influência sobre mim. Lembro-me do dia em que Klauss se aproximou de mim numa aula de dança clássica, na barra, e me disse: “Só falta falar”.

Meu envolvimento com a palavra tornou-se uma fonte de inquietações que exigia uma resolução. As questões relativas às possíveis implicações de um relacionamento cênico da palavra com o movimento me direcionaram para a elaboração de um modo de construção do qual não tinha conhecimento até o momento. Uma espécie de síntese de minhas experiências teatrais, em contato com as potencialidades de abstração do movimento dançado, resultou num trabalho híbrido, uma mistura de dança e teatro; por Paidiá recebi o prêmio na categoria de autora-intérprete pela APCA (1989).

Sobre Paidiá, a crítica de dança Helena Katz (1994) afirma que foi inaugural; nele a dança abdicou de sua missão de entender o mundo para movê-lo. “Em ondas de claridade e escuridão, Mariana nos faz percorrer suas pontes com o teatro nô, butoh, em analogias recuperáveis apenas enquanto vestígios”.

Em Paidiá, me encontro com textos de Mário de Andrade e Paulo Leminski. Mas são os textos de um grande reformador do teatro, Jerzy Grotowski (1933–1999), que por sua vez se inspirou nas ideias de um outro grande pensador do sentido do fazer teatral, Antonin Artaud, que até hoje me acompanham e me fazem recordar de ideias fundamentais para a criação cênica.

> Parece incrível que, na obra de Artaud, raramente se faça menção direta à dança. Mesmo assim, as relações podem tornar-se evidentes de duas maneiras: primeiro, ao se observar o caminho que a dança, ou mais precisamente o corpo, atravessa no século XX; segundo, levando-se em consideração o caráter decisivo do contato de Artaud com a arte balinesa, que não conhecia distinção naquilo que o Ocidente conhece separadamente como dança e como teatro (ROCHA, 2000, p. 155).

A ideia de uma dança superior, na qual os dançarinos também seriam atores, exerceu influência sobre Grotowski, que nomeou o que hoje conhecemos como “treinamento” para o ator. Também é de Grotowski a primeira pesquisa sistemática de espaços cênicos variáveis para cada espetáculo e a teorização de um “teatro pobre” tendo como base apenas o trabalho do ator, prescindindo de aparatos e abstrações tecnológicas. O que me fascina em seu

trabalho teórico é a ideia do "performer" como o fazedor de pontes, o criador e instaurador de um trabalho cênico em que as diferenças estéticas não importam, pois ele é capaz de se colocar além dessas classificações. O artista que, em movimento de busca constante, desenvolve a capacidade de observar o mundo e a si mesmo, e faz do seu corpo, habilmente treinado e permeável às necessidades de seu tema, um laboratório de investigações para a construção da cena.

É de Grotowski (2010) a ideia de que a voz é um prolongamento dos impulsos do corpo, de que podemos retomar o sentido de fluxo ditado pelo nosso próprio corpo, enraizado em sua totalidade como "corpo-memória".

> Pensa-se que a memória seja algo independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não tem memória, ele é memória. O que devem fazer é desbloquear o "corpo-memória" (GROTOWSKI, 2010, p. 173).

Talvez o meu trabalho de dança mais diretamente relacionado com a dramaturgia teatral e em conexão com a questão da memória seja D'Existir (2015). Nessa obra, em uma viagem imaginária pelo tempo-espaço de Beckett, experimento dar corpo e voz à sensação de perda do meu pai. Sou impulsionada por pensamentos, gestos e movimentos, e me vejo ocupada em vivenciar de que forma o tempo e a velhice forjam meu corpo de vivências e experiências. Em D'Existir sou uma velha artista andarilha, às voltas com uma série de ações que apontam para a finitude de um corpo. A ideia inicial era revisitar o solo de teatro-dança Speranza! Dona Esperança (2009), em que fui dirigida por José Possi Neto. Nesse solo, a personagem Dona Esperança – criada pelo diretor para Ruth Rachou – realiza séries de ações repetitivas e vai sendo dirigida, pouco a pouco, para sua aniquilação, mergulhando seu corpo na fenda de um colchão.

É bom ressaltar que já havia tido contato com as ideias de Grotowski, pois elas estavam presentes nos ensinamentos do mestre Klauss Vianna, que, do ponto de vista do treinamento do bailarino e ator, priorizava o desenvolvimento do senso de observação das sensações e memórias inscritas no corpo. Klauss instigava a exploração criativa e expressiva das sensações que vivem na nossa memória muscular e cinestésica. Trabalhando com ele, a improvisação era a ferramenta básica de investigação de novas possibilidades de vivenciar

materiais inscritos em nossos corpos, e de descoberta de movimentos, os quais não fazíamos ideia de que estivessem gravados em nossa memória muscular.

A improvisação como procedimento para a composição coreográfica e a noção de unidade corpo/mente – princípios norteadores do trabalho de Klauss Vianna para a formação de um intérprete também criador – estão presentes em toda a minha trajetória de artista da dança. E, até os dias de hoje, o acaso e a sistematização de movimentos a priori convivem na cena de todos os meus trabalhos, participando da composição do tecido coreográfico.

Do tempo da elaboração do solo Paidiá vem meu envolvimento, por questões de saúde, com as técnicas de terapia corporal de origem chinesa; uma influência que também se exerce até hoje na minha maneira de conceber e estruturar um trabalho de criação coreográfica. Está especialmente visível na maneira como penso e sinto a fluência dos movimentos e a quantidade de esforço para a sua execução, e também no meu repertório gestual.

Os chineses acreditam, por força de 3 mil anos de observação e prática, que aquilo que nasce, seja o bebê, seja uma ideia, já existe em germe no corpo, esperando apenas um pequeno movimento, um empurrão, uma motivação para que a criação se complete. Ora, essa maneira de olhar para o gesto criativo facilita muitíssimo a atuação do criador naqueles momentos em que ele tem a impressão de que não deveria ter começado, em que a crise o coloca diante da dúvida entre continuar ou desistir.

O pensamento chinês, eminentemente prático e carregado de imagens de natureza mítica, está impregnado pela ideia de que a prática é o fundamento da teoria e de que o motor de nossos movimentos se encontra dentro da bacia e se chama chi ou qi. Essas são ideias cruciais que me mantêm inquieta e me impulsionam nas buscas pelo território da criação cênica. Como professora e estudante de técnicas orientais – Lian Gong em 18 Terapias e Tai Ji Quan –, aluna da especialista em exercícios chineses Maria Lúcia Lee[15] (1949), cujos treinamentos apontam na direção de uma interação e integração entre corpo e mente, percebo que meus trabalhos cênicos refletem a utilização desses procedimentos, que ainda hoje, em 2021, fazem parte do meu cotidiano.

---

15 Nasceu em Taiwan e veio para o Brasil aos dois anos de idade. Formou-se no Instituto de Física da Universidade de São Paulo (USP) em 1972. Desde 1982 dedica-se ao trabalho de pesquisa e ensino das artes corporais chinesas e sua filosofia. Introduziu no Brasil diversos métodos de exercícios terapêuticos da Medicina Tradicional Chinesa e foi docente do curso de Dança do Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

A ideia do “vazio” como um estado corporal que nos possibilita a entrada num espaço interno propício ao movimento criativo e ao reconhecimento do potencial do inconsciente para fornecer material, via sonhos e memórias, tornou-se mais consciente a partir do contato com a cultura oriental. Aprendi, quando da leitura do Tratado do Yin Jin Jing – transformação e restauração dos músculos e tendões, a ideia de que o caminho deve ser treinar o que tem forma (músculos, tendões e ossos) para serem os colaboradores daqueles sem forma (qi); cultivar o que não tem forma para assistir o que tem forma. Não apenas em Paidiá (1989), mas também em Dantea (1993), Túfuns (2000), Mover-se (2001), Rimas no Corpo (2004) e Fados e Outros Afins (2017), verifico o quanto imagens e ideias de cunho oriental impregnam esses trabalhos.

SÍNTESES NO CORPO-VOZ-PALAVRA E POESIA

Desde os anos 1990, quando conheci meu atual companheiro de vida e trabalho, Cláudio Gimenez Filho, a minha relação com a criação cênica passou a ser intermediada pelo seu olhar estético de arquiteto e fotógrafo. A elaboração de Dantea (1993), solo inspirado na poetisa portuguesa Florbela Espanca, teve forte influência de Cláudio Gimenez, tanto na dramaturgia como na construção espacial. Após meses de estudo dos poemas, entre leituras das obras completas e a seleção dos textos em poesia e prosa, comecei o trabalho de dar corpo a um material que, aparentemente, não sugeria a implicação do corpo em movimentos dançantes. Dança e literatura, corpo e palavra; mais uma vez, estava buscando uma nova forma de organização e investigação das tensões relevantes para a construção de uma síntese entre os meus conhecimentos do fazer teatral e a diversidade de linguagens gravadas no meu corpo-memória.

Segundo Helena Katz (2000), em crítica do Estado de São Paulo em 28 de março de 2000:

> Assim como Paidiá não era sobre a Dama do Paço, mas se estruturava por meio dela, Dantea também não é sobre Florbela Espanca, mas pela sua poesia… Mariana apenas usa os temas para tratar daquilo que parece conduzi-la em tudo que faz: uma inquietação sobre as misteriosas ligações entre o sagrado e o profano… não produz espetáculos e, sim, rituais.

Não sei até que ponto o que foi dito nessa crítica é uma realidade na estrutura de Túfuns – solo criado para integrar a programação do Rumos Itaú Cultural Dança/2000, criado em parceria com Cláudio Gimenez.

A poesia do poeta maranhense Ferreira Gullar serviu de base para uma pesquisa sobre as possibilidades de entrelaçamento cênico das linguagens da dança e da poesia. Nessa proposta, a reflexão sobre o sentido do fazer artístico se colocou, ganhou um espaço que eu não antevira quando de meus primeiros pensamentos sobre o sentido da montagem. Interessou-me, num primeiro instante, o fato de haver no pensamento do poeta um lugar especial para o corpo. Para Ferreira, o corpo é o lugar dos trânsitos criativos e também onde nascem e morrem todos os dramas, os atos e gestos de consciência. "VIDA, a minha, a tua, eu poderia dizê-la em duas ou três palavras ou mesmo num corpo..." (FERREIRA, 1976, p. 55).

Mover-se, Rimas no Corpo e Fados e Outros Afins seguem na esteira dos procedimentos investigativos desses dois trabalhos. Em Rimas, que partiu da ideia de dançar em silêncio, ouso fazer movimentos influenciados por um trabalho de seis meses de aulas de Euritmia – disciplina criada por Rudolf Steiner e sua esposa. Trata-se da aprendizagem dos movimentos que realizamos com a laringe ao falarmos. Na Euritmia, "movimentos que são os da fala se relacionam com ela, mas não a imitam... Portanto, a fala enquanto tal – a palavra, a linguagem – é tornada visível por meio dos movimentos humanos, e isso significa algo novo" (WENNERSCHOU, 1997, p. 14).

Para mim foi algo realmente novo e enriquecedor do ponto de vista da criação coreográfica pensar a palavra de acordo com os movimentos da euritmia e improvisar, a partir das direções que o corpo delineia no espaço, até encontrar os estados corporais que mais próximos estivessem de impressões colhidas, numa pesquisa de campo na qual estive absorvida durante muitos meses.

Na esteira desses trabalhos, realizados com pesquisa de linguagem, em que a relação das palavras com os movimentos tem especial influência no processo de criação, destaco também o solo 2 Mundos (2011), sobre o mundo dos surdos, e o trabalho Gestos (2013), sobre o mesmo tema, realizado junto com o coletivo Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro, de cujo nascimento falarei no próximo momento. Ressalto que, para as duas criações, foi imprescindível o aprendizado da Libras (Língua Brasileira de Sinais).

A CRIAÇÃO DE UMA COMPANHIA

No ano 2000, criamos oficialmente a Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro ao entrarmos para a Cooperativa Paulista de Teatro e, com essa denominação, realizamos todos os trabalhos que compõem este livro.

Em 2007, fomos contemplados pela segunda edição do Programa Municipal de Fomento à Dança da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, instituído pela lei 14.071/2005 com o objetivo de estimular a produção em dança contemporânea. Naquele momento, foram lançadas as bases de um processo de trabalho coletivo que, com poucas mudanças em seu elenco, do qual também fiz parte, era composto por Bárbara Faustino, Danielli Mendes, Talita Souza, Thais Ushirobira e Ronaldo Silva. Nesse período vieram ainda se juntar à equipe, em diferentes momentos, os bailarinos Alice Vasconcelos, Amanda Correa, Gilberto Rodrigues, Lau Vicente, Maurício Brugnolo, Rubens Caribé, Tatiana Saltini e Viviane Fontes.

Nosso primeiro encontro se deu sob a inspiração de uma visita à Bienal de São Paulo em 2006, quando tive um forte impacto emocional diante da obra do artista plástico carioca Hélio Oiticica (1937–1980). Resolvi que faria um trabalho cênico inspirado por suas ideias de relação entre corpo e poesia, arte e vida. Mobilizada por suas ideias e obras, realizei junto com a companhia, formada principalmente por ex-alunos do curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi, o que denominei "Trilogia HO" – Parangolés (2008), Nucleares (2009) e Penetráveis (2010). Para cada um dos três projetos fiz proposições que me levaram na direção de entendimentos muito diversos dos conteúdos implicados em cada um dos processos vivenciados. Os estudos do samba, da poesia e da dança no espaço urbano me levaram a um redimensionamento das relações do espaço no corpo, e do corpo no espaço. A vontade de fazer experimentos com os códigos de dança incorporados por cada um dos integrantes da companhia em direção a algo que não sabíamos no que resultaria se ancorou, entre outros, em ideias e pensamentos de Hélio Oiticica (1972 apud FAVARETTO, 2000, p. 14): "a palavra experimental é apropriada não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido".

Parangolés foi o primeiro dos trabalhos cênicos inspirados na obra de Hélio Oiticica e o que mais me aproximou do ambiente urbano, fato que caracterizou o perfil da companhia. Nas palavras de Hélio (OITICICA, 1979 apud FAVARETTO, 2000, p. 107):

> O Parangolé não era, assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente, as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total "In(cor-po)ração". É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo "In-corpo-ração".

Ler os textos e entrevistas de Hélio Oiticica, os livros de Celso Favaretto e do próprio Hélio, as cartas a Lygia Clark e o livro Estética da Ginga, de Paola Berenstein Jacques, assistir aos vídeos produzidos por Hélio e Neville de Almeida, e visitar o Centro de Documentação Hélio Oiticica no Rio de Janeiro, quando experimentamos os parangolés originais do artista, alimentaram o desejo coletivo de avançar nas pesquisas de relação das obras do artista com a dança.

Segundo Favaretto (2000, p. 114) em A Invenção de Hélio Oiticica, livro que serviu de referência nas questões de reflexão crítica e estética da obra de Hélio Oiticica:

> Nos Parangolés, a dança realiza o que está implícito na "ideia": nos atos de carregar o estandarte, abrigar-se na tenda, envolver-se nas capas e desdobrá-las, a dança é o desenvolvimento requerido pelos Parangolés [...] A dança é a fantasia desse movimento: integra ritmo, corpo e estrutura; enfatiza gestos, dilui arquiteturas, estende espaço, solta cor; o Parangolé é a descoberta do corpo e da dança: "dionisíaco", manifesta a "força mítica" que é a imagem do estado de invenção.

Com Nucleares inspirada pela obra Núcleos, e Penetráveis por Penetrável, obras de Hélio Oiticica, tivemos a oportunidade de mergulhar mais profundamente tanto em nosso convívio com as ideias do artista carioca como nas descobertas das transformações corporais e emocionais resultantes das apresentações em parques, ruas e praças da cidade de São Paulo.

O que mais me interessou na criação dessas obras cênicas foi a discussão e a experimentação, com o suporte de disciplinas como eutonia, arte contemporânea, dramaturgia e voz. Fui impulsionada pela liberdade de investigação, que estava na própria

gênese da obra de Hélio Oiticica. Admirei e forjei em mim uma coragem de invenção da qual Hélio pareceu se alimentar em toda a sua trajetória artística. Em suas palavras: “Para mim, foi uma abolição cada vez maior de estruturas de significados, até eu chegar ao que considero a invenção pura. Penetráveis, Núcleos, Bólides e Parangolés foram o caminho para a descoberta do que eu chamo de ‘estado de invenção’” (OITICICA, 1979). A energia advinda da coragem de me perder, de muitas vezes me sentir sem direção precisa no espaço, de duvidar do que foi combinado anteriormente e agir sem culpa, sem temer não ter conseguido realizar algo que fazia parte do roteiro que havíamos estabelecido. Os questionamentos foram os alicerces de um processo de criação que pressupôs, na história da dança, um mergulho profundo nos códigos impressos em nossa malha corporal.

> De que maneira nos afeta a realidade dos anos 70 hoje? Quais suas ressonâncias na arte e, em especial, na dança contemporânea?
>
> Que corpo é este que estamos forjando para a comunicação e vivência de ideias de outra época?
>
> O que pode significar um projeto ou um programa Hélio Oiticica na atualidade?
>
> Como o samba e outros movimentos relacionados com a nossa identidade cultural podem ser trabalhados para a construção de um sentido que sirva à comunicação de estados interiores dos artistas envolvidos pelo processo de criação?
>
> Por que realizar, ou não, passos ou sequências de movimentos sem justificativas no plano de nossas referências temáticas?

Essas foram algumas das questões que surgiram do trabalho de teorização e prática em nosso processo, e que me nortearam na direção da Trilogia HO.

Vale ressaltar que, durante os processos de criação de cada uma das obras, os trabalhos de preparação (aquecimento), oficinas de dança e outros estudos necessários para adentrar os temas foram realizados tanto no estúdio como no ambiente das ruas. Durante esses processos de criação, bem como em todas as minhas imersões criativas, desenvolvi o hábito de anotar e descrever as minhas descobertas de movimentos e de utilização do espaço cênico. Faço desenhos e comentários sobre eles os quais me ajudam a ter clareza sobre o sentido e a direção dos trabalhos.

O ESPAÇO URBANO

Entre as motivações para o desenvolvimento de projetos artísticos em dança no espaço urbano da cidade de São Paulo estava um desejo antigo de sentir o contato direto do meu corpo, em estado cênico, no movimento relacional com céu, árvores, trânsito, pessoas, prédios, tempos, olhares e texturas próprias desse ambiente. Mas foi somente a partir do contato com a obra de Hélio Oiticica que se deu o envolvimento mais integral com esse lugar urbano. Então, poderia dizer que aconteceu uma migração do espaço cênico do teatro, com ou sem suas convenções habituais, para o espaço público da cidade. Hélio Oiticica (1978) se dizia um homem que descobriu tudo nas ruas porque gostava de caminhar, ver e sentir as ruas e o que as pessoas criavam no convívio com as calçadas, os ambientes mutantes e as favelas:

> Eu sempre tive uma relação intensa com as ruas do Rio. A minha relação era assim: conhecer gentes de rua, principalmente turmas da Central do Brasil. Eu estou nas ruas há uns 25 anos. Eu sou uma pessoa que pertence às ruas... Aí a rua, para mim, era o alimento também que contrapunha toda a coisa mais abstrata – eu tinha uma tendência muito perigosa a me encerrar muito nas ideias, o que acontece com todos os artistas, a meu ver.

Oiticica fez essa afirmação em entrevista a Jary Cardoso intitulada “Um Mito Vadio”, pouco antes da realização de um *happening* num estacionamento da Rua Augusta em 1978.

Com essa forte motivação estética, alimentados pela força do pensamento e do trabalho inovador do recriador do conceito de parangolé – que de gíria carioca se transformou em objeto de arte, assumindo a forma de capas, faixas ou bandeiras que ganhavam vida através do movimento e da dança compartilhada com os espectadores –, nós partimos para as experimentações geradoras da Trilogia HO.

A respeito dos parangolés, Hélio também afirmava:

> As imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis – são o oposto do ícone estático e característico das artes ditas plásticas; em verdade, a dança, o ritmo são o próprio ato plástico na sua crudeza essencial – está aí apontada a descoberta da imanência... A experiência da dança (o samba) deu-me portanto a exata ideia do que seja criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. (OITICICA, 1965 apud JACQUES, 2003, p. 22)

Com Nucleares, inspirados na obra Núcleos (1960) de Hélio Oiticica – espécies de tábuas pintadas em tons quentes e penduradas no teto das salas de exposição, dispostas de forma labiríntica –, nós investimos no trabalho com as dinâmicas de movimento, relacionando as cores com os elementos do movimento e suas dinâmicas, de acordo com Rudolf Laban (1879–1958). Percorremos praças, parques e ruas numa vertiginosa viagem de apresentações públicas.

> A experiência dos Núcleos, diz Oiticica, abre "todas as portas para a liberdade da cor e para sua perfeita integração estrutural no espaço e no tempo" [...] Os núcleos são estruturas de placas de madeira que pendem soltas, geralmente pintadas em cores quentes – laranja, amarelo e vermelho. As placas prendem-se a um teto ripado, em posições marcadas e numeradas, como em uma planta. Construção arquitetônica, de diversos níveis, obedecem à ortogonalidade. Labirínticos, são cavidades ambíguas, cabines, "em que você entra dentro e puxa as portas, e com cor em todos os lados [...] permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (elemento). [...] A visão estática da obra, de um ponto só, não a revelará em totalidade; É uma visão cíclica. (FAVARETTO, 2000, p. 64)

Na criação de Penetráveis, fiquei muito mobilizada com as possibilidades de criar ambientes dançantes com placas de madeira no espaço urbano. Parecia que os núcleos criados com esses materiais haviam se transformado em espaços habitacionais, dançantes.

> A experiência dos Penetráveis desenvolve-se em toda trajetória de Oiticica – a tal ponto que a sua é uma "Arte penetrável" –, estende a experiência dos Núcleos pela ampliação do sensorial: ver, sentir, pisar, roçar a cor; "organificar" o espaço; corporificar a cor. Nas cabines e labirintos, faculta ao participante o exercício pletórico do jogo. (FAVARETTO, 2000, p. 66)

Também realizamos um último trabalho cênico que sintetizava todas as obras da trilogia sobre temas oiticiquianos, denominado "In-Corpo-r-Ações" (como Hélio grafava essa palavra).

Durante toda a nossa trajetória, com o suporte das ideias e obras de Hélio Oiticica, realizamos versões para serem apresentadas em palcos no molde italiano, mas buscando utilizá-los, quando possível, de forma não convencional.

A relação com o público em distâncias variáveis, a sensação de proximidade advinda dos experimentos de intimidade, de toque, de transferências de calor, alteraram a nossa percepção durante as apresentações dos trabalhos. Tivemos uma grande variação de temperatura na recepção das obras, de acordo com os locais e o olhar do público presente.

Em nossas apresentações nos Centros Educacionais Unificados (CEUs) fizemos contato com públicos de diferentes faixas etárias. Abríamos para o diálogo, promovendo bate-papos ao final de cada uma das apresentações, quando a troca de impressões entre nós, artistas, e o público era intensa, envolvendo crianças, adolescentes, adultos e idosos, e, ainda, professores envolvidos na gestão dos equipamentos públicos. Muitas descobertas sobre a potência de nossa comunicação foram feitas nesses bate-papos após as apresentações.

Fomos fortemente afetados pelo entorno arquitetônico de praças, parques, escolas, saguões, calçadas, ruas ou becos da Avenida Paulista. As ressonâncias das comunicações artísticas nos espaços urbanos deixaram marcas sensíveis em minha maneira de sentir o olhar do outro em minha tessitura corporal, dentro e fora da cena. Ficou a impressão de que uma das resultantes desse movimento de imersão no espaço urbano é a sensação de renovação, como uma modificação na intensidade da relação do espaço interno do corpo com o corpo magnético, o espaço que envolve nosso corpo.

Uma das descobertas mais revigorantes foi a de que o meu, o nosso corpo, torna-se parangolé, torna-se manto forjado e tecido por sistemas e células especializadas, num dentro-fora permeável e ajustável à comunicação, quando em estado cênico. Quando dilatados pelo confronto e pela recepção dos olhares da rua, na rua, transmitimos um conhecimento que é próprio do corpo, em sua natureza adaptativa, forte e viva.

EQUIPE E SUAS RELAÇÕES

Durante a criação da Trilogia HO, que durou cinco anos, considero uma sorte ter podido contar quase sempre com a mesma equipe de artistas e colaboradores. Essa circunstância nos proporcionou a continuidade das investigações e nos facilitou o mergulho no mundo oiticiquiano, do qual saímos revigorados e prontos para novas ações, tanto no ambiente urbano como na cena teatral.

Com um elenco jovem, disposto a correr os riscos das experimentações, ousando fazer apresentações em lugares desconhecidos e, muitas vezes, inóspitos, havia a potência de transformar os ambientes com o trabalho em cena e os bate-papos com o público. Sofri muito quando necessitei fazer mudanças no elenco, pois o que havia sido construído estava

ancorado nas habilidades técnicas e perceptivas de cada um dos integrantes no momento de sua criação. Então, fazer substituições se tornou uma tarefa muito árdua.

Como fazer vibrar no corpo de quem está entrando num jogo em andamento a memória, a energia do trabalho que envolve acaso e sequências coreográficas, articuladas entre corpos que se conhecem e são cúmplices desde as primeiras faíscas criativas? Essa questão surgiu quando estive envolvida com a realização das substituições necessárias, que demandaram enorme esforço e dedicação para se concretizarem.

PROCESSOS DE CRIAÇÃO, MÉTODOS, PROCEDIMENTOS

Cada um dos trabalhos da Trilogia HO foi concebido tanto no estúdio – onde fazíamos as aulas de dança contemporânea, eutonia, voz e teoria da arte – como no ambiente urbano. Entre todas as disciplinas que fizeram parte de nossos procedimentos para a criação de um vocabulário e sintaxes próprios, a eutonia merece destaque, pois fez e faz parte de minha preparação corporal até a atualidade. A companhia foi criada durante meus últimos dois anos de formação no IV Curso de Formação profissional do Núcleo Berta Vishnivetz. A eutonia é um trabalho de educação somática, uma criação de Gerda Alexander (1908–1994). A partir da sua experiência pessoal, Gerda criou um trabalho que tem como objetivo principal o desenvolvimento de uma tonicidade equilibrada, em constante adaptação ao estado ou à atividade que realizamos. Numa trajetória marcada por percepções muito sutis sobre si mesma, em movimento e em contato com os outros, Gerda ampliou o conceito de tônus ao envolver não apenas o corpo, mas também a vida mental, afetiva e social.

A prática constante da eutonia nos permitiu manter um equilíbrio dinâmico entre nossa atenção cognitiva e nossa atenção sensorial, abrindo espaço para as experimentações criativas.

Fizemos muitas investigações cênicas nas ruas e praças do entorno do estúdio, no bairro do Paraíso, bem como no centro da cidade e nos parques, especialmente no Parque Ibirapuera. Habitualmente, fazíamos os aquecimentos no estúdio, antes da saída para os espaços abertos das ruas e praças, embora às vezes tenhamos experimentado aquecimentos nos

próprios espaços abertos, transformados em campos de estudos que nos serviam para posteriores apreciações e discussões acerca das vivências de cada um.

Em cada obra aconteceu uma escolha de materiais de suporte para a criação cênica, em concordância com as ideias e temáticas das obras selecionadas de Hélio Oiticica. Assim, em Parangolés utilizamos bambus de um metro e meio, que surgiram por influência dos trabalhos de preparação cênica com a eutonia, como material auxiliar; em Nucleares, grandes faixas de chita compuseram o material básico de criação e exploração de movimentos, e tábuas de madeira e tijolos forjaram nossa imersão no universo coreográfico de Penetráveis. Esses materiais nos exigiram um modo particular de acionamento psíquico e físico e uma forma particular de interação e movimentação. Fizemos investigações para criar as conexões coreográficas a partir de experimentações relacionais, em sala de aula e nas ruas, bem como nos locais de apresentação.

O registro das sensações e percepções resultantes das imersões nos trabalhos com a dança contemporânea, a eutonia e a voz foram fundamentais para a escolha dos materiais a serem incorporados nas movimentações e nas explorações coreográficas. O continuado processo de leituras dos textos sobre o Hélio, durante os cinco anos em que estivemos imersos nesse mundo oiticiquiano, também forneceram um precioso material para nossas discussões e foram fundamentais para descobrir e inventar modos de seguir criando juntos, sentindo o prazer da criação nos encontros, tanto na cena como na vida. Todos os estudos e registros nos tornavam permeáveis e dilatados para fazer contato com os diferentes públicos que encontramos. Quando saíamos a campo com as apresentações, sentíamos como a atenção dos espectadores nos transformava, assim como nossos movimentos os tocavam não apenas pela beleza, mas também por uma sorte de transmissão alquímica de energia e qualidade de esforços.

REFERÊNCIAS ESTÉTICAS E ARTÍSTICAS EM DIÁLOGO

A principal referência estética e artística durante grande parte de nossa história como coletivo foi o artista plástico carioca Hélio Oiticica. Ele nos colocou em contato direto com as artes plásticas nos anos 60 e 70 no Brasil, e também com um pensamento que se voltava para a discussão das relações entre arte e vida, e entre espectadores e artistas. Nossas

leituras versaram, principalmente, sobre as relações entre Hélio Oiticica e o Brasil nos anos 60 e 70 do ponto de vista artístico e político. Também as cartas trocadas entre Hélio e Lygia Clark nos ofereceram rico material para exploração cênica.

Dialogamos com a música ao vivo na criação das duas primeiras obras – Parangolés e Nucleares –, mas sucumbimos, nessa empreitada, pelo desencontro de agendas com os músicos. Ao final, optei por gravações, embora as músicas dos trabalhos tenham sido especialmente compostas para eles pelos músicos Ricardo Severo (o mais constante colaborador), Celso Nascimento e Loop B.

O arquiteto Cláudio Gimenez exerceu influência nas escolhas de materiais para reflexão e trabalho prático. Nossas conversas sobre arquitetura sensibilizaram meu olhar para a leitura das construções espaciais e estruturais na cidade de São Paulo e levantaram questões como: que ideia de abrigo se oculta nas construções gigantescas desta cidade? Por que os espaços criados por Niemeyer são tão fascinantes? Como podemos dançar esses espaços e de que modo eles afetam nosso corpo em movimento, o senso de orientação rítmica e espacial?

Paola Berenstein Jacques, professora da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA), ajudou-nos no entendimento da conexão da arquitetura das favelas do Rio com o gingado do samba. O professor Acácio Vallim Júnior[16] (1948), então coordenador do curso de Teatro da Universidade Anhembi Morumbi, nos colocou em contato com a historiadora Maria Theresa Vargas (1929), e nos forneceu a maior parte dos materiais referentes à trajetória de Hélio Oiticica, além de indicar a leitura do livro Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica (JACQUES, 2003).

IMPACTOS NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

Na minha trajetória artística, o contato da dança com os espaços urbanos aguçou a percepção e atenção para os movimentos da cidade, no trânsito dos corpos, das corporalidades, das tensões psicofísicas que se deslocam conosco onde quer que estejamos e aonde quer que caminhemos; para o modo como vivemos e convivemos com o caos das

16 Nasceu em São Paulo/SP, Brasil. Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (1972) e em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1974), e Licenciatura em Educação Artística pelo Instituto Musical de São Paulo (1980). Foi professor e coordenador do curso de Teatro na Universidade Anhembi Morumbi.

construções, erguidas de uma hora para outra sem aviso prévio, desafiando a memória do que estava antes nesses mesmos lugares; para a forma como digerimos o medo que nos assalta a cada esquina com os “noias” desvairados e inconscientes de seus corpos, como, aliás, a maioria das pessoas em nosso ambiente urbano, vivendo em espaços à deriva e tão perto de nós que nos atordoam no seu domínio do desequilíbrio.

Sinto minha trajetória em fluxo liberado, fluência desatada, em sintonia com os marginais, nas calçadas, nas ruas, nos viadutos e onde quer que eles, por vezes, me aterrorizem e desafiem, com ou sem máscaras. Eles me inspiram até hoje, pois, em plena pandemia, continuam a nos alertar para uma realidade política e social, para um genocídio em curso, para o qual recusamos um olhar atento, comprometido com mudanças sociais efetivas e afetivas. A velocidade acelerada das nossas ações, a competição, a ideia de contemporaneidade que apenas diz respeito ao consumir, sem humanidade, sem tempo, sem espaço e sem energia suficientes, nos desenraízam sensorialmente, nos colocando numa situação de crise permanente. E, por isso, o trabalho com arte se torna imprescindível.

AÇÕES ARTÍSTICAS, PEDAGÓGICAS E CULTURAIS

Na trajetória artística da companhia, no momento em que estávamos inspirados por Hélio Oiticica, como também nos trabalhos com outras temáticas – em grupo, solos ou duos – contemplados por editais de incentivo cultural, sempre ofereci uma contrapartida de ações pedagógicas. Comecei a dar aulas de dança moderna aos 17 anos como parte do corpo docente de minha escola de formação em dança no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O viés pedagógico sempre esteve presente nas minhas escolhas das contrapartidas para elaboração das obras coreográficas. As oficinas têm o intuito de amplificar o entendimento do que estamos tratando, do tema ou campo temático do qual nos aproximamos, bem como de oferecer ferramentas para o desenvolvimento de modos de abordar e interpretar os temas. O trabalho pedagógico também ajuda no desenvolvimento do potencial de cada aluno para se tornar um artista criador e colabora na formação de público.

Oferecemos oficinas abertas ao público que se relacionam com os temas que abordaremos na criação e com o trabalho de preparação. Durante nossa trajetória enquanto coletivo, realizamos vivências de eutonia, voz, história da arte e dança contemporânea. Mais recentemente, quando realizamos A um Passo da Aurora (2019) em parceria com a artista

Regina Vaz[17] (1953), o projeto contou com um programa educativo e ações direcionadas à formação de público e mediação do conteúdo do projeto. Realizamos oficinas continuadas de estudo de movimento sob minha condução, eutonia com Cláudio Gimenez, e workshops livres de criação musical para partituras gráficas ministrados por Lívio Tragtenberg – maestro de renome no cenário cultural brasileiro e internacional, e regente de duas obras de Guilherme Vaz (1948–2018), cuja obra musical era o tema de nossas investigações coreográficas.

Já em Fados e Outros Afins (2017), além das oficinas de eutonia, dança e história do fado, constituímos um grupo de estagiários, em setores diversos das artes cênicas, que acompanharam todo o processo de criação e geraram materiais de trabalho e relações de convívio que são vivas até hoje.

ARTICULAÇÕES E CONTINUIDADES

O gosto pela pesquisa de linguagem, a curiosidade, a vontade de saber mais sobre como dar voz e movimento aos processos e percepções internas são os dispositivos ativadores de meus trabalhos de criação cênica na dança e no teatro.

Desde o tempo em que fui docente dos cursos de Teatro e de Dança da Universidade Anhembi Morumbi, venho desenvolvendo trabalhos de orientação coreográfica que me impulsionam a refletir sobre a importância de saber pensar e falar sobre os procedimentos criativos envolvidos numa montagem cênica.

A questão da qualidade do que se comunica através da cena, além do compromisso com a ideia que impulsiona a criação, tem sido fundamental como motivação para a minha continuidade como diretora e criadora-intérprete.

> Todos os impulsos humanos direcionados para o que chamamos, de modo impreciso e canhestro, de "qualidade" provêm de uma fonte cuja verdadeira natureza é totalmente desconhecida, mas que somos perfeitamente capazes de reconhecer quando se manifesta em nós ou nos outros. Ela não se comunica por sons ou ruídos, mas através do silêncio. (BROOK, 1999, p. 49)

---

17 Nasceu em Araguari/MG, Brasil. É bailarina e coreógrafa. Viveu em Brasília e no Rio de Janeiro, onde foi assistente e professora do grupo de dança de Suzana Braga em meados da década de 1970. Com Klauss e Angel Vianna, trabalhou como professora e integrante do grupo Teatro do Movimento. Hoje, Regina Vaz é também professora de pilates.

Peter Brook tem sido uma referência importante, tanto que meus alunos em processo de criação o têm como leitura obrigatória. Suas ideias sobre o sentido do desenvolvimento da sensibilidade como preparação para a comunicação cênica tornam-se essenciais à medida que o processo evolui, e influenciam inclusive a escolha dos procedimentos coreográficos. Isso aconteceu quando trabalhei com a intérprete-criadora Cláudia Palma, naquele momento integrante da Cia. 2 do Balé da Cidade de São Paulo, em outubro de 2004, e acontece novamente agora, em 2021, vivendo a pandemia da Covid-19 em pleno processo de criação e apresentação (em vídeo) de novo trabalho cênico. Caminantes, feito em parceria com Luis Arrieta[18] (1951), ex-diretor do Balé da Cidade, sob a direção de Ulysses Cruz, ativa meu olhar e sensibilidades para escolhas de movimentos coreográficos que farão parte de uma composição em vídeo.

Atualmente, além das criações cênicas e da prática da eutonia, dou aulas de estudos de movimento. Estou imersa nos estudos de *body mind movement*, sob a direção do professor e artista Mark Taylor, investigando outros modos de pensar e sentir a mente viajando pelo meu corpo.

Acompanho meus processos de transformação, e vejo-me inquieta e profundamente curiosa a respeito dos intercâmbios entre corpo e mente e seus diversificados reflexos cênicos na contemporaneidade. Sigo indagando sobre como a minha anatomia corporificada pode ser um caminho para criação cênica, atenta aos trâmites culturais e suas ressonâncias na minha pele, em músculos, ossos, nervos, órgãos e fáscias. Vivendo os papéis de bailarina, atriz, coreógrafa, diretora e performer, eu dou continuidade às minhas pesquisas sobre o movimento humano.

No meu corpo, se mantém viva e pulsante a ideia de pensar e exercitar o movimento dançado pelo viés das sensações e percepções, bem como da observação das ações cotidianas. A criação e o exercício da dança e do teatro, em relação íntima com a pesquisa de movimentos pessoais, é uma ideia que até hoje norteia meu trabalho artístico e tem ressonâncias na

---

18 Nasceu em Buenos Aires, Argentina. Bailarino, coreógrafo, professor e pesquisador com mais de 150 criações. Iniciou-se na dança em Buenos Aires e desenvolveu seus estudos e carreira principalmente no Brasil. Diretor, codiretor, maître e coreógrafo de importantes companhias do país, também atua na América Latina, nos Estados Unidos e na Europa em montagens e turnês. Foi reconhecido com inúmeros prêmios e menções honrosas pelo seu trabalho na área.

minha preparação e nas práticas coreográfica e teatral, mesmo neste momento diferenciado da pandemia em 2021.

PERCURSOS 20 ANOS

Desde o momento em que nos denominamos Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro e adentramos os caminhos dos trabalhos coletivos, que incluíram, além dos palcos, as ruas da cidade de São Paulo, nosso compromisso com o trabalho de investigação cênica e o envolvimento com as experimentações serviram de referência para o exercício de múltiplas qualidades de trânsito entre a palavra e o movimento, a dança e as artes plásticas. Dando continuidade a essa trajetória de exercícios de múltiplas formas de ser e estar na cena, em relação com a nossa realidade contemporânea, surgiu o projeto "Percursos 20 anos".

"Percursos 20 anos" tem apoio do 29º edital de Fomento à Dança da cidade de São Paulo e propõe esta publicação, a realização de oficinas de eutonia, estudos de movimento e composição, e a obra cênica Caminantes. O projeto visa à comemoração de vinte anos de ações artísticas e pedagógicas da Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro. Surge durante a crise sanitária provocada pela pandemia de Covid-19 e é fruto das minhas inquietações criativas e do convite do bailarino Luis Arrieta para que fizéssemos alguma coisa juntos.

Caminantes se configura como trabalho cênico e apresenta o encontro desta criadora e intérprete com os artistas Luis Arrieta e Ulysses Cruz. Nasce para a comunicação com o público de forma virtual. Será apresentado em vídeo, gravado nas dependências do Jardim Botânico.

Com essa obra, homenageamos a professora Maria Lúcia Lee, ex-docente de Artes Corporais Orientais do curso de graduação em Dança da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Lúcia Lee foi minha professora de Tai Ji Quan e exercícios terapêuticos chineses durante muitos anos e com ela até hoje, em 2021, mantenho contato e acompanho, como aluna, aulas via Zoom.

Caminantes é uma verdadeira fricção criativa entre os artistas envolvidos sob a direção de Ulysses Cruz – eu o penso e sinto como um disparador e agregador de modos distintos de elaboração e desenho do movimento, no corpo e na cena. Nessa obra, que consideramos

como uma “viagem cênica”, Luis Arrieta e eu fazemos um passeio por coreografias antigas e atuais, redimensionadas pelo olhar teatral de Ulysses Cruz.

Dou continuidade a minha trajetória artística com o desejo de manter viva a criação de obras em que a estética, ou os resultados estéticos, sejam resultantes de buscas de formas de comunicação do que vivencio no corpo enquanto pessoa e artista, construtora de uma identidade cultural. Permaneço em contato com a força interior que é gerada pela constância na troca de informações com o meu meio social e político, e sinto a minha identidade como um organismo vivo, imerso em redes de relações e transformações.

REFERÊNCIAS

BROOK, Peter. A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

FAVARETTO, Celso Fernando. A Invenção de Hélio Oiticica. 2. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. (Texto & Arte, 6).

GROTOWSKI, Jerzy. Exercices. Action Culturelle du Sud Est, n. 6, 1969.

GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. Tradução: Berenice Raulino. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Ed. Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2010.

GULLAR, Ferreira. Antologia Poética. Rio de Janeiro: Editora Fontana e Summus Editorial, 1976.

JACQUES, Paola Berenstein. Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KATZ, Helena. ‘Dantea’ confirma presença marcante de Mariana Muniz. O Estado de São Paulo, mar. 2000. Disponível em: https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71219157526.jpg. Acesso em: 12 dez. 2021.

KATZ, Helena. O Brasil descobre a Dança descobre o Brasil. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.

LOUPPE, Laurence. Corpos Híbridos. In: PEREIRA, R.; SOTER,S. (Orgs.) Lições de Dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2001.

OITICICA, Hélio. [Entrevista cedida a] Jary Cardoso. Um mito vadio. Folhetim, 05 nov. 1978.

RIBEIRO, Antonio Pinto. Dança temporariamente contemporânea. Lisboa: Vega, 1993.

ROCHA, Thereza. O corpo na cena de Pina Bausch. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). Lições de Dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2001.

WENNERSCHOU, Lasse. O que é Euritmia curativa? Um caminho consciente para as forças vitais; três cartas. São Paulo: Antroposófica, 1997.

2000-2021

LINHA DO TEMPO

CORPO-VOZ-PALAVRA

GESTO

DANÇA-TEATRO

IMPROVISAÇÃO

ESPAÇO URBANO

HÉLIO OITICICA

PROCESSOS

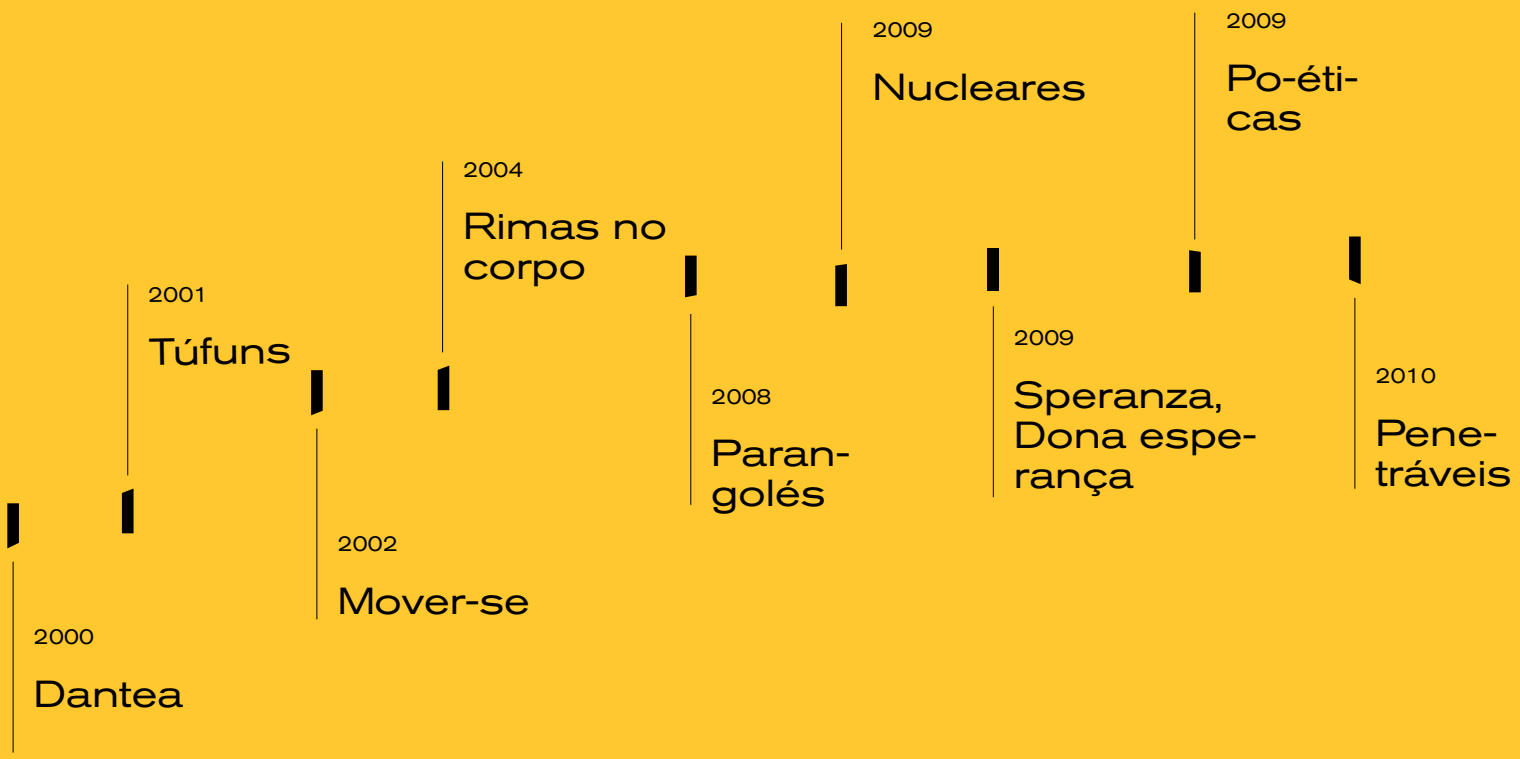
CRIAÇÃO

EUTONIA

DURAÇÃO

ORIENTE-OCIDENTE

COLETIVO


2000
Dantea
2001
Túfuns
2002
Mover-se
2004
Rimas no corpo
2008
Parangolés
2009
Nucleares
2009
Speranza, Dona esperança
2009
Po-éticas
2010
Penetráveis

2011
2 mundos

2013
Gestos

2013
In-corpo-r-ações

2014
Trans-versos

2014
Umanoel

2015
D’existir

2017
Fados e outros afins

2019
A um passo da aurora

2021
Cami-nantes

Dantea

2000

Dantea

É um espetáculo que reúne teatro e dança e tem como foco principal a poetisa portuguesa Florbela Espanca (1894-1930).

Alguns sonetos e trechos do “Diário do Último Ano” servem de alicerce para a elaboração do texto do espetáculo, que propõe um mergulho no lado luminoso dessa poetisa, cuja vida, embora trágica, encantou a todos os que entraram em contato com a sua obra.

NAS FOTOS
MARIANA MUNIZ

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

TUFTÚNS

2001

Tufúns

Trata-se de uma composição cênica a partir de material poético, ideias e impressões de sensações do poeta Ferreira Gullar (1930-2016), na sua tentativa de encontrar uma linguagem o mais próximo possível da experiência sensorial do mundo. A palavra Túfuns faz parte do poema em prosa O Inferno que integra o livro A Luta Corporal, publicado em 1954, onde o autor leva ao extremo a sua declaração de impasse no trabalho com a linguagem: minha linguagem é a representação / duma discórdia / entre o que quero e a resistência do corpo.

NAS FOTOS
MARIANA MUNIZ

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

MOVER-SE

2002

Mover-se

Mover-se dança uma realidade que nasce do corpo em contato com a memória dançante dos intérpretes.

Cria-se a partir da relação com a imobilidade de um tronco de madeira, dialogando com os vários corpos em que a dança pode transformar um corpo.

NAS FOTOS
MARIANA MUNIZ

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

RIMAS NO CORPO

2004

Rimas no corpo

Trabalha com a poética do movimento urbano através da dança e da poesia de Arnaldo Antunes. As ações corporais e vocais se entrelaçam, numa construção cênica que se caracteriza por uma estrutura feita de inserções, colagens e interrupções, relacionadas com as sonoridades poéticas.

Faz referência a agressividade da cidade em contraponto com a delicadeza de uma flor.

NAS FOTOS
MARIANA MUNIZ

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

PARANGOLÉS

2008

Parangolés

O espetáculo é resultado do cruzamento do conceito parangolé, da obra do artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980) com a dança contemporânea. Dá continuidade à pesquisa que a Cia. desenvolve, desde 2000, sobre as relações entre palavra e movimento, poesia e dança contemporânea, e aprofunda o contato com mais um objeto de pesquisa – o samba.

NAS FOTOS
BARBARA FAUSTINO, DANIELLI MENDES, GILBERTO RODRIGUES, MARIANA MUNIZ, RONALDO SILVA, THALITA SOUZA E THAIS USHIROBIRA

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

Speranza!
dona Esperança

2009

Speranza, Dona Esperança!

Speranza, Dona Esperança! é uma releitura da personagem Dona Esperança, criação de Ruth Rachou e José Possi Neto, para o espetáculo Sonho de Valsa, de 1979. Trata-se de uma dona de casa, uma criada talvez, presa no seu limitado e pobre mundo doméstico e solitário. Sonhando, ela se descobre dona de uma subjetividade passível de uma grande transformação interior.

NA FOTO
MARIANA MUNIZ

DESENHO
MAUREEN MIRANDA

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

NUCLEARTES NA RUA

2009

Nucleares

Ancorados pela ideia de “Experimentar o experimental”, a Cia. continua sua trajetória de pesquisa cênica, comprometida com o hibridismo de linguagens na arte, propondo-se aprofundar a exploração dos limites entre questões cênicas, coreográficas, dramatúrgicas, visuais e performáticas.

Em Nucleares e Parangolés, mais do que a criação de um produto cênico – com referência no trabalho do artista plástico brasileiro, Hélio Oiticica (1937-1980) –, o que interessa é a discussão sobre as diferentes “tonalidades”, as corporeidades que podem surgir de uma liberdade de investigação que está na própria gênese da obra do artista carioca.

NAS FOTOS
AMANDA CORREA, BÁRBARA FAUSTINO, DANIELLI MENDES, GILBERTO RODRIGUES E VIVIANE FONTES

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

PO-
ÉTICAS

2010

Po-éticas

É uma releitura e resgate dos procedimentos criativos e poéticos dos trabalhos solos de Mariana Muniz: Dantea, Túfuns e Rimas no Corpo.

Trata-se de um mergulho nos temas e principais elementos impulsionadores destes trabalhos.

NAS FOTOS
BÁRBARA FAUSTINO, DANIELLI MENDES, LAU VICENTE E THALITA SOUZA

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

PENE+RAVEIS

2010

Penetráveis

Em Penetráveis, a dança acontece sob a ótica das obras de mesmo nome do artista Hélio Oiticica (1937-1980), partindo de uma pesquisa intrinsecamente construtivista, voltada para a autonomia da forma e para sua integração em uma nova totalidade, criando novas condições de experiência do real e de modos de estar no mundo.

NAS FOTOS
AMANDA CORREA, BÁRBARA FAUSTINO, DANIELLI MENDES, GILBERTO RODRIGUES, LAU VICENTE, MARIANA MUNIZ, THALITA SOUZA E VIVIANE FONTES

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

2011

2 mundos

2 Mundos é inspirado no universo da cultura surda e dá continuidade a pesquisa da Cia. sobre as intersecções entre dança e teatro, movimento e palavra, poesia e dança, numa exploração radical da comunicação através do corpo/voz.

Relacionando a gramática da Libras (Língua Brasileira de Sinais) em dança com a gramática do corpo, o trabalho explora a potência expressiva do gesto, para públicos surdos e ouvintes.

NAS FOTOS
MARIANA MUNIZ

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

IN-CORPO-R-AÇÕES

2013

In-corpo-r-ações

In-corpo-r-ações segue pelos caminhos trilhados pelo artista plástico brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980).

O trabalho acontece a partir da trilogia realizada pela Cia: Parangolés (2008), Nucleares (2009) e Penetráveis (2010). A pesquisa aponta para novas regiões do fazer artístico e se mantém conectada à ideia de “experimentar o experimental”, discutindo e relendo os códigos de dança e a relação com as dinâmicas e atitudes corporais estabelecidas.

NAS FOTOS
BÁRBARA FAUSTINO E GILBERTO RODRIGUES

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

GESTOS

2013

Gestos

GESTOS é resultante da imersão no estudo de Libras (Língua Brasileira de Sinais).

Trata-se da projeção no espaço dos códigos verbais e não verbais, seja por meio dos gestos, seja por meio da oralidade, tendo como fio condutor as estruturas coreográficas que dimensionam e articulam esses mesmos códigos.

O trabalho se dirige a dois públicos distintos: o dos surdos e o dos ouvintes, sem exclusão daqueles que livremente transitam entre essas duas línguas.

NAS FOTOS
AMANDA CORREA, BÁRBARA FAUSTINO, DANIELLI MENDES, GILBERTO RODRIGUES, MARIANA MUNIZ, RUBENS CARIBÉ, TATIANA SALTINI E VIVIANE FONTES

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

Unamorel

2013

Umanoel

Trabalho cênico inspirado na poesia de Manoel de Barros (1916-2014), onde as palavras e os movimentos configuram ideias e formas, num diálogo de invenções mútuas entre as vozes do poeta e dos artistas.

"Retrato do artista quando coisa" é o livro do poeta que serve de base para UMANOEL, numa leitura poética e teatral.

NAS FOTOS
MARIANA MUNIZ E RUBENS CARIBÉ

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

TRANS VERSOS

2014

TransVersos

Em TransVersos, a Cia. pesquisa maneiras de construir a cena e diminuir a distância entre os artistas e o público.

O trabalho investiga as dimensões narrativas e dramáticas dos espaços pessoais, teatrais e urbanos. Discute cineticamente as relações das pessoas com estes espaços, por meio do movimento dançado.

NAS FOTOS
BÁRBARA FAUSTINO, DANIELLI MENDES, MAURÍCIO BRUGNOLO E TATIANA SALTINI

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

D'EXISTIR

2015

D’Existir

D’Existir é baseado em pesquisas sobre o tema da morte, com referência poética no texto “Mal Visto Mal Dito” de Samuel Beckett (1906-1989).

A artista em seus questionamentos sobre o ato de vivenciar o sentido de seus movimentos em dança e teatro, faz uma viagem imaginária pelo tempo, impulsionada pelos gestos e movimentos de um corpo que se questiona e se revê em sua trajetória cênica.

NAS FOTOS
MARIANA MUNIZ

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

FADOS E OUTROS AFINS

2017

Fados e outros afins

Um mergulho nas águas, paisagens e palavras luso-brasileiras e um convite à escuta dos fados portugueses e cantores brasileiros. Com Fados e Outros Afins a bailarina e atriz Mariana Muniz, sob a direção de Maria Thaís, faz uma imersão em suas origens de brasileira e nordestina, numa dramaturgia concebida a partir de seu corpo, como uma viagem poética de Lisboa a Recife.

NAS FOTOS
MARIANA MUNIZ

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

a um passo da AURORA

2019

A um passo da Aurora

Obra em dança contemporânea inspirada nos trabalhos e partituras gráficas do músico e maestro Guilherme Vaz (1948-2018). Um mergulho nas paisagens sonoras do multiartista; um convite à escuta dos maracás, do silêncio e do imaginário simbólico dos povos indígenas do Brasil.

NAS FOTOS
MARIANA MUNIZ E REGINA VAZ

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

Fiançailles

2021

Caminantes

CAMINANTES é um vídeo espetáculo, realizado no Jardim Botânico da cidade de São Paulo, onde Mariana Muniz e Luis Arrieta, pela primeira vez juntos em cena, e sob a direção de Ulysses Cruz, mergulham em suas memórias de criadores e intérpretes, alimentados pelo diálogo entre os saberes em dança e teatro. É também um trabalho que homenageia a professora de Artes Corporais Orientais, Maria Lúcia Lee, tradutora e comentarista do livro “Dao De Jing” de Lao-Tsé.

NAS FOTOS
LUIS ARRIETA E MARIANA MUNIZ

FOTOS
CLÁUDIO GIMENEZ

ENSAIOS CRÍTICOS

CÁSSIA NAVAS

DOBRA DA DANÇA: ONTEM – HOJE – AMANHÃ

A arte fala por si. Então a que servem os textos sobre ela? Responder a esta questão é um dos desafios da arte e de suas linguagens. Grandes artistas escrevem sobre o que fazem, refletindo sem cessar sobre o que colocam em cena, a pensar em próximas obras, palcos, aulas. Estabelecem sobre sua arte um contínuo de pensamentos, que podem nos chegar grafados em palavras e noutras formas de linguagem, tornando espessas suas longas trajetórias.

As múltiplas vozes sobre a arte da dança constituem um campo que subjaz antes, durante e depois – ao ato cênico, a estabelecer contextos em diálogo ininterrupto. E, mesmo que nada se diga sobre ela, linhas comunicativas sempre se estabelecerão, sobretudo por ser a dança linguagem cujo silêncio não quer dizer ausência de voz.

Neste texto, se discorre sobre dança e se aborda a modernidade, no bojo da qual se pressupõem artistas se colocando, com intensidade, em estados de fronteira entre as artes e entre seus modos de elaboração.

Em certos momentos, estes estados, ao trazer condições mais agudas para o seu acontecimento, promovem assombros. Em outros, as mudanças ali estão, comunicando seus conteúdos, porém, sem tanto alarde. Aqui se está no reino das formas mais delicadas ou sutis da expressão, a nos rodear como névoa de simbologias diacrônicas, num repente nos aparecendo na sincronia da cena.

Quando em 1989, Mariana Muniz estreia Paidiá, a sensação produzida por sua recepção ondeava entre estes polos: duplamente vivemos o impacto de algo singular e, residualmente, estivemos imersos em névoa saturada de simbologia, a passear entre obra e plateia.

O espetáculo também se apresentava como névoa, à semelhança duma “nebulosa em rotação”, metáfora a apontar para um tipo de nuvem formada de poeira em suspensão, gás e matéria interestelar.

A nebulosa de Paidiá era estrutural à obra, tendo como eixo o corpo da intérprete, circulando conteúdos de sua formação como bailarina, coreógrafa, atriz e professora em dança. A este girar ainda se acrescentavam partículas de sua vivência em danças populares dum Pernambuco natal, nas quais a transdisciplinaridade, como coisa dada, já se fazia presente.

Em 1989, Muniz vinha dum aprofundamento de sua pesquisa, iniciada quando mais intensamente colocou "os pés no chão', tirando as sapatilhas de ponta trabalhadas na hoje Escola de Dança Maria Olenewa do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde possivelmente também apurou seu gosto por contar histórias.

A ruptura rumo ao chão, símbolo da dança moderna, aconteceu no grupo Teatro do Movimento, dos mestres-pesquisadores Klauss e Angel Vianna, que lhe proveram "aulas como laboratórios" e "laboratórios como cena" (1976-78). Acontecera também por sua atuação na "criação em fluxo contínuo" (1979-82), que a coreógrafa uruguaia Graciela Figueiroa, a partir de sua experiência norte e sul americana, arriscadamente concretizara no coruscante grupo Coringa, experimental e carioca da gema, lugar multinacional de arte.

De certa maneira, a experiência do Rio de Janeiro fez as naves de Muniz aportarem em São Paulo, onde integraria o ainda pioneiro grupo experimental de dança do Balé da Cidade de São Paulo, invenção de Klauss Vianna, quando diretor (1982-1983) desta companhia. Além de Mariana Muniz, composto por Ciça Teivellis, Daniela Stasi, Denilto Gomes, Dolores Fernandes, Eduardo Costilhes, Fernando Lee, Ismael Ivo, João Maurício, José Carlos Nunes, Luiz Vasconcelos, Mara Borba, Marina Helou, Mazé Crescenti, Ricardo Viviani, Silvia Bittencourt, Susana Yamauchi e Vivian Buckup, o "experimental" organizava poéticas já apresentadas na dança singular de cada um.

Terminado este grupo interno a uma companhia pública municipal Mariana lança-se na cena independente da cidade, pois, afinal, nesta época ninguém era chamado de contemporâneo.

Desde então, seu palco acontece de forma ampliada, a atuação intensificando-se em dança e teatro, em trajetória única composta de duas estradas que correm em paralelo, a verticalizar sabedorias. Nos espetáculos estas estradas cruzam-se, abrindo encruzilhadas, horizontalizando-se o ato da cena, como parada num caminhar que se torna única construção.

Paidiá é apresentado por Mariana, ao sair da experiência luminosa de coreografar e interpretar no Corpo de Baile (Ulysses Cruz, Companhia Boi Voador, 1988).

A peça, baseada em obra de Guimarães Rosa era um alumbramento. Os atores dançavam sobre bobinas de madeira de vários tamanhos, sobre um palco nu de vestimenta cênica. Em cima de espécies de carretilhas equilibravam corpo e palavra. E neste andar que rolava, lá estava o sertão, os intérpretes, por sobre metafóricas pedras girando, literalmente, em trajetórias sem fim.

Do iluminado Corpo de Baile, um salto para Paidiá, que é luz e sombra, revelando-nos direito e avesso de uma arte da cena, conjugando-se de si para si.

Ainda hoje, pode ser considerado como um ponto de inflexão, uma dobra que altera uma maneira de fazer e de perceber dança, estabelecendo-se como uma mudança na direção duma trajetória em dança e teatro.

Paidiá, em grego, significando brincadeira e jogo, era mais que isso. Seus contornos alargavam-se para um paideia em cena, por sua proposta de atingir sensibilidades de uma maneira ampla, a partir da constelação de elementos múltiplos da performance, em busca de uma ética encarada como o embate diário da sala e estúdio de criação que se estrutura em poética.

Construído em palco quase desértico, neste solo, Mariana contracena com elementos que operam como fragmentos dramatúrgicos encarnados em objetos: pipa, calunga, capa de chuva, candelabro, tutu de balé.

Estes objetos, como “quase corpo” expandido de Muniz, dialogam com trilha sonora, construída de trechos que também são companheiros de jornada, justapondo-se Cazuza, Egberto Gismonti, Francisco Mignone, Gioachino Antonio Rossini, Naná Vasconcelos e Richard Wagner.

Longe de estar só em cena, Mariana se faz acompanhar destes fragmentos visuais e sonoros, também construídos por aqueles que, sem dançar, com ela compuseram o espetáculo, como Ilo Krugli (que fez a boneca calunga) ou Cacá Soares (colaborador na trilha sonora).

Em Paidiá, a constelação de tantos elementos poderia gerar interdisciplinaridades, que, em alguns casos, costumam pender para uma justaposição de unidades cênicas. Entretanto, o que ali se tem é uma cena intradisciplinar, na qual teatro e dança resultam em suspensão, sem uma força centrípeta, que dramaturgicamente produza uma fácil identificação. O que

temos é uma “identidade suspensa”, a rodar elementos das artes do espetáculo em torno de um eixo: o corpo da intérprete.

Estrategicamente, nas dramaturgias dessa dança e desse teatro de Paidiá, a causa que antecede o desejo de estar em cena parece ser a pulsão de “contar histórias”.

Contar histórias. Um norte a se estabelecer como pulsão na obra de Mariana até os dias de hoje. Através de seu instinto de artista, cultivado ao longo de anos, elas se apresentarão/representarão/expressarão para além da palavra que se enuncia no palco, ainda que, certas vezes, essa possa estar em cena em forma tradicional.

O que caracteriza Paidiá como obra de inflexão na carreira de Muniz, é que nela, como num manifesto, apresentam-se elementos que viriam a compor as coreografias de Mariana: conteúdos de uma paideia, que mediante o jogo - paidiá - rodam em torno de uma intérprete em tempo de descoberta

À frente dela uma plateia com uma dupla sensação sobre o que se lhe apresentava: de uma vez, uma obra inequivocamente nova, posto que estranha e bela, e um espetáculo que, em forma de nebulosa de lenta decifração, pairava no ar.

Desta feita, Paidiá apresentava-se como hipótese ancorada na época de sua realização, ao encarnar um diálogo entre a tradição e o erudito, a fragmentação de narrativas e a multiplicidade em cena, mas também como uma hipótese de poética a se estruturar até hoje em/e por Mariana.

Nessa aparente ambiguidade cênica - uma bailarina que é atriz e uma atriz que é bailarina - Mariana também é uma coreógrafa que é diretora, e uma diretora que é coreógrafa, em desafio de trabalhar com artistas pelos quais o teatro se faz à maneira da dança, como em Pina Bausch e Klauss Vianna.

Para além de uma poética ancorada em compartimentações, isso nos traz uma dança para além da dança e um teatro para além do teatro, em ondulações entre jovens plateias e jovens artistas, onde quer que estes estejam.

VALMIR SANTOS

Em cena, todo organismo se orienta[1]

Numa conferência pronunciada em 1923, relativa às constituições do andar, do falar e do pensar, o filósofo e educador austríaco Rudolf Steiner (1861-1925) demonstrou como tais faculdades se correlacionam na primeira infância, desenhando o adulto que virá. "A maneira como a criança aprende a andar, a orientar-se no espaço, como aprende a converter os primeiros e indeterminados movimentos dos braços em gestos consequentes, relacionados com o mundo exterior, tudo isso se transporta através da misteriosa organização interna do homem para a organização da cabeça, manifestando-se na fala", observa Steiner, idealizador da Pedagogia Waldorf. Pois abrir uma vereda cênica na cartografia da arte de Mariana Muniz é lidar com esse corpo-mente nas suas alteridades ética, estética e espiritual.

O princípio postural é refletido no andar enraizado da artista, na margem de reinvenção gestual, na palavra educada pela pedra. Seu principal instrumento de trabalho, o corpo, irradia consciência feito raio X que lê as articulações do esqueleto. Tal percepção dota a bailarina e atriz de um estado de prontidão permanente. Presença candente quando sobre o tablado ou o asfalto, em cena ou dentre as miudezas cotidianas.

Não é por acaso que na memória deste jornalista, a partir do final da década de 1980, o corpus poético-performativo de Muniz não pode vir dissociado das práticas da arte e da medicina orientais. Essa sobreposição incide sobre o imaginário criativo, a dimensão simbólica e o cultivo de energia. Ela chegou a trabalhar como instrutora do exercício chinês Lian Gong em 18 Terapias, difundido no Brasil pela física Maria Lúcia Lee, esta nascida na Ilha de Taiwan, na República da China, tendo aportado no litoral paulista com parte da família quando contava apenas dois anos de idade. Lee foi uma das introdutoras dessa prática no país e idealizadora do tabloide Vida em Harmonia, publicação na qual colaborei com edição e reportagens no biênio 1998-1999. A artista da cena, por sua vez, continua nutrindo com a mestra importante interlocução para o entendimento global do ofício.

---

1 Versão atualizada do texto publicado originalmente em 2014, sob o mesmo título, a convite da Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro.

Nossa lembrança mais remota em relação ao trabalho de Muniz se deu no ano de 1990, por meio do biólogo Jaime Kuk, igualmente de ascendência chinesa, professor de Tai Chi Chuan e à época assistente do diretor peruano Lino Rojas (1942-2005) na gênese amadora do Grupo Pombas Urbanas, em São Miguel Paulista, zona leste da cidade. Participei dos primeiros anos de formação do coletivo hoje sediado no distrito de Cidade Tiradentes. Kuk nos ensinava a lidar com a concentração, a ter consciência desse recolhimento. Desfrutávamos a infinita paciência e a depuração das sensibilidades física e mental – as vias do cérebro e do coração, vitais. Na ocasião, o instrutor também treinava atores do Grupo Tapa, quando sediado no Teatro Aliança Francesa, na região central.

O convívio com Kuk nos fez conhecer a mulher e criadora que encontrava equilíbrio basal nas técnicas orientais somadas à dança e ao teatro; de fato, uma entrega de corpo e alma. Dança teatral, teatro dançado, os caminhos de Muniz nunca foram estanques, num recorrente duplo deslizar de fronteiras. Rara combinação da capacidade de autonomia a lembrar, em certa medida, experiências hibridas de colegas como Renée Gumiel (1913-2006), Ileana Kwasinski (1941-1995), Marilena Ansaldi (1934-2021), Denise Stoklos, Maura Baiocchi, Carmen Luz, Ana Kfouri e Emilie Sugai, para rememorar algumas criadoras afins.

Este artigo, no entanto, deseja perpassar algumas das realizações profissionais da intérprete circunscritas à teatralidade e vindas à luz na cidade de São Paulo a partir do encontro com a materialidade da cena. Nesta, como sabemos, as raias da dramaturgia, da atuação e da encenação são observadas em chave expandida. Do mesmo modo, o binômio dança-teatro já não cabe em suas categorias-mãe, digamos assim.

Inescapável principiar pontuando diretores com os quais Mariana Muniz teve a oportunidade de trabalhar, contemplando diálogos intergeracionais com formações e estilos os mais distintos, margeando produções convencionais ou inclinadas ao chamado teatro de pesquisa, sendo esta uma linha dominante. Citamos Gianni Ratto (1916-2005), Antônio Abujamra (1932-2015), Ilo Krugli (1930-2019), Naum Alves de Souza (1942-2016), Jorge Takla, Roberto Lage, Marcio Aurelio, Ulysses Cruz, Eduardo Tolentino de Araujo, Gabriel Villela, Samir Yazbek, Sérgio Ferrara, Cláudio Gimenez, Domingos Nunez e Elias Andreato. Para contrariar a tônica de gênero, as atrizes Denise Weinberg e Clara Carvalho e a encenadora Maria Thais também a dirigiram e são aqui mencionadas com louvor, como se verá adiante.

Apesar da forte inclinação dos pares das artes cênicas a trilhar projetos solos e, literalmente, a isolar-se, Muniz o faz sem perder a vitalidade do campo relacional decisivo na carreira. Trata-se de uma artista porosa em todos os sentidos. Acepção confirmada nas parcerias em estudos e práticas ancestrais e plenas de contemporaneidade fundidas às origens pernambucanas (sua Caruaru natal); o entusiasmo em constituir uma companhia disposta a abrigar jovens sob seu guarda-chuva (ou seria a sombrinha do frevo?), variação do seu ímpeto gregário; o gosto pelo desafio de tatear suportes e linguagens; o mergulho processual a cada nova criação; e o temperamento artístico/pessoal para abordar tópicos e estéticas por vezes diametralmente opostos ao universo (ou seria "multiverso"?) essencial da dança que a inquieta desde os sete anos.

Levando-se em conta o impulso revigorador do teatro de grupo na década de 2000, com a relevância do caráter experimental, resulta sintomático que ela tenha colaborado com coletivos que ajudaram a potencializar essa noção perspectiva entre nós. Como o Espaço Off (no espetáculo Blas-fêmeas, vários autores, direção de Roberto Lage, atuando em 1987); o Grupo de Arte Ponkã (Pássaro do poente, de Carlos Alberto Soffredini, direção de Marcio Aurelio, assinando a coreografia em 1987); e o Grupo Boi Voador (Corpo de baile, a partir da obra de Guimarães Rosa, direção de Ulysses Cruz, atuando em 1988).

Ou podemos meditar ainda sobre os rumos da bailarina e atriz caso tivesse levado adiante os treinamentos, ensaios e aprendizados junto ao Centro de Pesquisa Teatral, o CPT dirigido por Antunes Filho, que a convidou após assistir a Lago 21 (1988), montagem de Jorge Takla em que dividia o palco com Walderez de Barros e Elias Andreato na interpretação de trechos da tragédia Hamlet, de Shakespeare, e do drama A gaivota, de Tchékhov. Àquela altura, Antunes estava mobilizado por Nelson Rodrigues (1912-1980), lendo-o sob as lentes arquetípicas e não pornográficas, como mostrou em Paraíso zona norte (1989), e pelo recurso do "fonemol", como chamou a língua inventada e improvisada como elemento da cena, enquanto fala dos personagens, conforme assumiu pela primeira vez em Nova velha estória (1991). Fortes dores na coluna levaram Muniz a se afastar do CPT por algumas semanas, no que é possível inferir somatização, dada a intensa carga de novas informações e procedimentos inerentes ao trabalho de ator.

Mas deixemos as ilações de lado. O fato é que estamos diante de uma intérprete-criadora de assunção sertaneja. Uma mulher de palavra. Que equaliza o sopro vital e o corpo físico,

alargando o horizonte da mediação dramatúrgica. Veemência é um substantivo que lhe assenta bem, dentro ou fora de cena: assimilando circularidades, pisando terceiras margens, presumindo instâncias do invisível. “Quando nada acontece é porque algo está se passando, mas não conseguimos ver”, elabora.

E os sonhos, sonhos são.

Final de 1991, na esteira da primeira e única peça em que atuei como amador no Pombas Urbanas, Os tronconenses, texto e direção de Rojas. Foi quando justamente inaugurei a condição de espectador do “teatro-em-dança-em-teatro” de Mariana Muniz – na ciranda da licença gramatical – e, quem sabe, descobrindo ali o lugar e a condição do futuro crítico.

Naquela temporada no Teatro Sesc Anchieta a atuante viu de dentro como o mineiro Gabriel Villela sentia-se em casa com o barroquismo do Século de Ouro Espanhol ao dirigir A vida é sonho, de Pedro Calderón de La Barca (1600-1681). Muniz surgiu como o carcereiro Clotaldo, servo dileto do Rei (interpretado por Ileana Kwasinski), cajado em punho, equilibrando-se na sapatilha de ponta. Em vez do peso da masmorra, o personagem estava empenhado em fazer com que o príncipe Segismundo (por Regina Duarte), recém-despertado após meses adormecido por uma poção, se livrasse da clausura para imaginar outro mundo possível. As honrarias da monarquia tampouco não teriam passado de um estado onírico, tenta convencê-lo. Afinal, “Somos dessa matéria de que os sonhos são feitos”[2], já dizia o bardo inglês.

Em 1994, Muniz ateve-se a outro herdeiro, O príncipe feliz, do irlandês Oscar Wilde (1854-1900), adaptado como Minueto de fim de século pelo dramaturgo, diretor e ator Ilo Krugli, mestre condutor do Grupo Ventoforte. Ela vivia o papel de Andorinha, anjo da guarda do monarca tornado estátua logo após morrer, habitante de uma praça no centro da cidade. Na Sala dos Pés, um dos espaços do terreno arborizado na ainda hoje sede desse agrupamento, no bairro paulistano do Itaim Bibi, a memória fotografa a atriz em figurinos esvoaçantes, pés desnudos, manejando cabos de vassoura, bonecos, varais, véus, rodopiando ao som da cantoria e da música percussiva ao vivo. Uma artista à vontade com a premissa artesanal das linguagens cênicas.

---

2 Fala de Próspero em A tempestade, de Shakespeare, na tradução de Geraldo Carneiro (Relume Dumará, 1991).

Na sequência da linha de tempo, vieram dois Shakespeare sob a lavra do diretor Ulysses Cruz: Péricles, príncipe de Tiro (1995), produção do Teatro Popular do Sesi em que contracenava com Cleyde Yáconis e Cláudia Mello, entre outros colegas, em meio a citações às artes marciais, ao circo e à ópera de filiação oriental, e Hamlet (1997), na qual apareceu na pele da Rainha Gertrudes, mãe do personagem-título interpretado por Marco Ricca.

Em 1999, Muniz deixou-se capturar pela poesia portuguesa na voz e nas imagens polissêmicas de dois expoentes contemporâneos, Fernando Pessoa (1888-1935) e Florbela Espanca (1894-1930). Esses escritores inspiraram o espetáculo O fingidor, por meio de Pessoa, e o solo Dantea, via Florbela. No primeiro, que estreou em agosto, fez o papel da empregada de um vetusto crítico literário, Amália, sensível à presença do personagem de Pessoa (atuação de Helio Cícero) disfarçado de datilógrafo, função exercida naquela casa como ganha-pão, às voltas com os seus heterônomos, conforme a costura do dramaturgo Samir Yazbek. No segundo espetáculo, que entrou em cartaz em dezembro, investiu na veia autoral e recorreu a sonetos e trechos do Diário do último ano para sublinhar aspectos luminosos da vida e da obra de Florbela, a despeito das tragédias que pontuaram sua trajetória. Na simbiose teatralidade-coreografia, tem nexo a dedução da crítica Helena Katz em sua experiência na recepção a Dantea: "Mariana Muniz não produz espetáculos e, sim, rituais"[3].

A tarefa permanente de tornar orgânica a relação entre movimento corporal e texto foi observada em nova evocação de um poeta, dessa vez o maranhense Ferreira Gullar (1930-2016). Em Túfuns (2001), ela procurou traduzir em gestualidade o equivalente à desconstrução das palavras lapidadas pelo autor. O verbo ora surgia em *off*, ora na boca da intérprete, sob direção de Cláudio Gimenez. O título é cria do poeta "sem significado". A expressão "túfuns" deriva do poema O inferno, no livro A luta corporal. Já em Muitas vezes, também destacado em cena, os versos ecoam mais deslocamentos: "Meu poema/ é um tumulto: a fala/ que nele fala/ outras vozes/ arrasta em alarido". A linguagem pousa assim no cume calmo ou intenso do olho da cena em suas dissonâncias.

---

3 A crítica *'Dantea' confirma presença marcante de Mariana Muniz,* por Helena Katz, foi publicada no Caderno 2, de O Estado de S. Paulo, em 29 de março de 2000, p. D7.

As palavras estão em seu lugar, a voz soa, mas o sentido não passa: eis o desafio do artista cênico. Na concepção do teórico polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), nome dos mais influentes da segunda metade do século XX, a quem Muniz aprendeu a admirar, é necessário que o corpo busque fazer sentido, projete energia-sentido, dê a ver por meio dessa vibração. A sonoridade conecta, norteia o ritual, o que só se alcança com muita disciplina e espontaneidade. Como afirma o diretor e crítico Ludwik Flaszen, um dos interlocutores no lendário Teatro Laboratório, companhia e espaço em atividade no interior do país do leste europeu durante a década de 1960, o ator grotowskiano não é exatamente um intérprete. O seu organismo opera "como um vaso onde se transformam as energias e onde a fisiologia se torna espiritual e o espírito fisiológico"[4].

Como notamos em A vida é sonho ou em O fingidor, o território dramático jamais constituiu um não-lugar para a atriz, à vontade com as unidades temporais e espaciais do texto, bem como com as estruturas abertas, as fissuras formais latentes em trabalhos radicalmente conceituais.

Na peça O fantástico reparador de feridas (2009), o irlandês Brian Friel retrata seres errantes numa sociedade dilacerada. Muniz interpretou um dos quatro monólogos expostos por três personagens de uma trupe mambembe que percorre cidadezinhas do interior da Escócia, do País de Gales e da Irlanda, com o objetivo de organizar sessões de cura à custa da fé alheia. Grace é a mulher entre dois homens, um empresário e um bruxo que diz apelar a forças sobrenaturais. Ela é advogada e filha de juiz aristocrata. Sua narrativa acusa, defende e busca comprovações para seu estado mental.

Durante participação na 20ª edição do Porto Alegre em Cena - Festival Internacional de Artes Cênicas, em 2011, mediamos um encontro reflexivo e aberto ao público com Muniz, o diretor Domingos Nunez e o ator Walter Breda, intérprete de Frank, o sujeito à frente do misto de culto religioso e representação teatral. Em que pesem as mazelas sociais e o alcoolismo que tornavam mais agudos os conflitos no âmbito dessa trupe fictícia, os papeis (Fernando Paz e

---

4 Conforme relato da pesquisadora e diretora Celina Sodré acerca do colóquio '2009 Année Grotowski', realizado em Paris em outubro daquele ano e publicado na revista eletrônica Questão de Crítica sob o título G*rotowski était un mystique!*, ou *Grotowski era um místico!*, em 26 de fevereiro de 2010.

Rubens Caribé revezaram temporadas como o empresário dessa triangulação) exigiam dos atores um poder de emanação da palavra, base para o convencimento hipnótico da audiência no rastro das três versões de uma mesma história.

Em 2015, os processos criativos desaguaram em duas frentes. Seja em A máquina Tchékhov, sob o vórtice da escrita da alteridade na pena do romeno Matéi Visniec e direção incondicional da dupla Denise Weinberg e Clara Carvalho, seja em D'existir, uma surpreendente auscultação física da prosa do irlandês Samuel Beckett (1906-1989), contando com a supervisão de Eduardo Tolentino de Araujo (este, Weinberg e Carvalho são, como sabemos, umbilicais na história dos 42 anos do Grupo Tapa), ambas as criações reafirmam a convicção da bailarina e atriz no tocante às liminaridades nas artes do corpo.

Havia o zelo pela qualidade da palavra e do corpo livre no coletivo de atores que saudava os personagens e os pensamentos do médico e dramaturgo russo, guiados pelas mãos visionárias e provocativas de Visniec. E havia o desempenho crucial da criadora em sua plenitude existencial e artística ao materializar as ruminações metafísicas da narradora, a velha solitária de um dos textos tardios de Beckett, Mal visto mal dito (1981), em que o pano de fundo crepuscular contrasta a força-motriz performativa na travessia e no atravessamento corporal e oral, posto que a palavra seja fagulha movedora da língua e da linguagem nos mundos em que o autor convida o público a habitar. Artistas e espectadores eram ali estimulados a trabalhar como Sísifo – a construção de repertório para toda a vida.

Um par de anos depois, uma ponte transatlântica foi poeticamente erguida entre Recife, capital do Estado onde nasceu no interior, e Lisboa, capital do país que colonizou o Brasil – e para cá trouxe parte de sua cultura, malgrado o genocídio dos povos indígenas e a exploração dos recursos naturais, para ficar em duas máculas indeléveis. No terreiro das fricções, Fados e outros afins, de 2017, promoveu encontro de almas sertanejas, no sentido do que é próprio da gente do sertão, do Brasil profundo: o da diretora, pesquisadora e pedagoga Maria Thais, natural de Piritiba, região centro-norte da Bahia, com Mariana Muniz, como se disse, originária de Caruaru, no agreste pernambucano.

Para além do rastreamento biográfico, porém, Muniz e Thais equilibram-se firmemente diante do espírito sentimental nato do gênero musical abraçado. Assumem ancestralidades, se fortalecem para enfrentar o risco da emoção de lidar e deixam sobrevir no solo um estado fluído na expressividade, no desenho da espacialidade e na concatenação da dramaturgia

que assume eiras e beiras em sua concepção coletiva, tendo o corpo como epicentro e entretecida por Murilo de Paula e Carlos Avelino de Arruda Camargo. Dá-se a ver que peleja põe beleza, posto que nada está exatamente pacificado. Que o digam suas condições de migrantes nordestinas empenhadas em perseverar no universo artístico-cultural desde a capital paulista onde residem.

As memórias pessoais de Muniz e da parceria de cena, a também bailarina e coreógrafa Regina Vaz, com quem contracenou por uma década no Grupo Coringa (1977-1985), já constituem, por si, um sedimento singular. No entanto, A um passo da aurora, obra de 2019, é dos trabalhos mais ousados da Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro, se considerarmos as proposições formais e temáticas. A começar pela disposição das intérpretes-criadoras em atirar-se de peito aberto, contando com o alento da maturação dos respectivos processos individuais e artísticos, além do legado do músico e maestro Guilherme Vaz (1948-2018), de quem Regina é irmã.

Isso significou debruçar-se sobre uma pletora de referenciais desse trabalhador multidisciplinar das artes, notabilizado pela inquietude e pelas partituras gráficas. Mineiro de Araguari, Vaz viveu com sertanejos do centro-oeste do país e com indígenas do norte, experiência que impregnou sua prática e pensamento de profunda brasilidade. Soma-se isso a feitos extraordinários, como o pioneirismo na arte conceitual, cocriador da Unidade Experimental do MAM-RJ, e a introdução da música concreta no cinema nacional, e já é possível aferir a intensidade dos 70 anos que viveu.

A um passo da aurora emana desse manancial uma radicalidade em suas escolhas. Manda para o beleléu qualquer resquício representacional e compõe uma atmosfera típica das instalações em artes visuais. As noções de teatro e dança são ainda mais diluídas, como se uma terceira plataforma projetasse uma narrativa de natureza mais imagética, de pendor mais intuitivo que cartesiano, da qual os corpos são pilares, mas não necessariamente eixos.

O impacto da visualidade e da sensorialidade fazem dessa vivência – pois talvez seja disso que se trate – um conjunto de dados e sentimentos atravessados pelas ideias igualmente fronteiriças de Vaz. As bailarinas são de uma rigorosidade e generosidade infinitas para esculpir um pensamento difuso, que antecipa artisticamente uma contraposição ao antropoceno, como é chamada a época geológica marcada pelos efeitos da ação humana

sobre o planeta, desde pelo menos a Revolução Industrial. Como se a voz de Vaz já conclamasse às urgências que pautam as incertezas climáticas.

Justo no marco das duas décadas da companhia, em 2020, o mundo foi estremecido pela Covid-19. A crise sanitária obrigou parte da humanidade ao distanciamento social. As sessões presenciais de teatro, dança e ópera na cidade de São Paulo só começaram a ser retomadas de maneira mais consistente a partir de outubro de 2021, quando o país contava mais 600 mil mortos e o planeta, mais de 4,5 milhões de vítimas do novo coronavírus. Nesse cenário de rupturas de toda ordem, em todos os planos da vida de cada cidadão, Mariana Muniz, como muitos pares em artes cênicas, se permitiu contracenar com o público sob a mediação de câmeras e telas em transmissões pela internet.

Foi o caso do drama que a levou à Rússia do século XIX para atuar como a dona de casa Sófia Andrêievna (1844-1919), companheira do escritor Lev Tolstói (1828-1910) por 48 anos. Em Sônia - Um ato por Tolstói, cuja gravação estreou em abril de 2021, o dramaturgo paulista Thiago Sogayar Bechara reconstitui, com fontes históricas, como os diários dela e possivelmente alguma margem de ficção, a perspectiva da viúva, mãe de 13 filhos e interlocutora decisiva na vida e na obra do autor de Anna Karenina, apesar do romancista e intelectual apartá-la da reverência pública, como se vê no monólogo interpretado por Muniz e dirigido por Elias Andreato.

Em crítica escrita a partir desse trabalho, anotamos: "A atriz e bailarina extrai forças das restrições impostas pela pandemia e reúne condições para exercer seu trabalho com a sabida fé que processa em arte, assim como Sônia enfrentou e muitas vezes superou as diversidades do casamento. Ambas as inteligências estão amalgamadas no modo como a história é narrada em termos de sensibilidade e subjacente indignação. Como dito, a reatividade não virá com a clareza dos direitos de gênero presumidos na contemporaneidade. Ao contrário, será fruto de sua época; solicitará e compartilhará a consciência do humano."[5]

Em outra passagem da mesma análise: "Ao longo da carreira, Mariana deu mostras da liberdade de trânsito pelas artes da cena em diversos momentos. As linguagens corporal, verbal e de sinais, por exemplo, confluíram para múltiplos autores e culturas.

---

5 Escrita a partir de *Sônia – Um ato por Tolstói*, espetáculo exibido em modo virtual, a crítica *Amor e fuga* foi publicada no site Teatrojornal - Leituras de Cena em 22 de abril de 2021. Disponível em: < https://teatrojornal.com.br/2021/04/amor-e-fuga/>.

Dessa vez, apropriar-se das conjunções requer rigor redobrado. A aparente facilidade em atuar para a câmera não corresponde aos fatos para quem sempre contracenou com a espacialidade. No monólogo, o movimento expandido é de ordem interior. A contenção se dá em dois aspectos essenciais: o anatômico e o psicológico, imprescindíveis para sustentar o discurso da personagem."

E assim findamos a revisitação à paleta de momentos do corpo-pensamento em arte de Mariana Muniz. Intentamos alinhar sua busca acurada num breve recorrido pelas disposições temáticas, formais, filosóficas e musculares conexas à pesquisa continuada da artista. Em seu percurso, coerência virou sabedoria. E coerência é um estado, não um fim em si mesmo.

Helena Katz

Movimento e palavra: um fluxo de contações

Uma intensidade que não exclui breves pausas, que também faíscam.

Você já ouviu Mariana falar? As palavras se juntam rapidamente, espaçam, ralentam, exclamam, tateiam, e não saem somente da boca. Os olhos também dizem, se abrem mais (como quem procura as palavras no ambiente), se fecham um pouco (talvez para encontrá-las na penumbra, ou largadas em algum canto); as mãos as enlaçam no espaço, trazem para perto do corpo, a pele se retesa e se expande para acomodá-las; às vezes, elas rodopiam, estancam como se estivessem em uma beira, dão a volta, se assentam em alguma clareira que elas mesma ajeitaram.

Sucede algo parecido quando fala com o movimento. Porque ela também fala com o movimento. Uma explosão, que se contrai no momento seguinte, uma cascata de afagos e abandonos, um processo de recorrências que toma de si mesmo para seguir se construindo. E esse tomar não é o ato de duplicar o que já existe, mas o de fazer o que já existe perder a sua biografia e nascer de novo. É assim que uma coleção de movimentos – será que pode ser nomeada de vocabulário, ou isso a aprisiona? – vai se desenhando e redesenhando.

Parece ser um quebra-cabeça que se articula em muitas direções, com engastes que permitem e produzem a tridimensionalidade. Cada pedacinho-movimento vai ser interrompido/continuado pelo/em seu encaixe no outro, e seguirá aparecendo em outro pedaço do mesmo quebra-cabeça, mas em outra articulação. Mas este é um quebra-cabeça daqueles que têm sempre uma peça perdida, outra que não encaixa, porque é necessário manter sempre aberta a sua continuidade, e porque é indispensável procurar de novo o que acabou de ser visto.

O movimento e a palavra, ou a dança e o teatro. Em algum lugar dessa ligação, um ponto se destaca: o compromisso de comunicar, contar, fazer imaginar. Na vida profissional de Mariana, os dois embolam seus contornos. A sua dança vai tomando alguns entendimentos de um

certo teatro, daquele que se ocupa das formas que o expressar pode tomar; e o seu teatro nasce de um corpo alimentado pelas tantas maneiras de dançar que estudou, desenvolveu, criou. E essa ligação tem algo de ambígua, vive entre e com os dois, dança e teatro na alternância de permanente e transitório, de vago e ardoroso, dependendo de como o olhar se engancha nela.

Um jeito de compor movimentos que lembra o cubo mágico. As faces do cubo se sustentam porque se mexem, se mexem porque se sustentam, umas com as outras, em muitas direções, ao mesmo tempo. Elas mudam, se misturam, se separam, um pedaço volta para a sua forma inicial, e o outro, resiste. O que importa é que todas as combinações podem acontecer porque algo sólido como uma estrutura mantém a forma cubo, não deixa que ela se esfacele, seja quais forem as combinações que se enrodilham.

Ernö Rubik, professor de arquitetura e escultor, criou o cubo, que chamava de mágico, em 19 de maio de 1974, para trabalhar geometria espacial com seus alunos. A Ideal Toys começou a comercializá-lo em 1980, com o nome de cubo de Rubik, e o sucesso não estancou mais. Foi difícil construí-lo justamente porque era preciso que o cubo se mantivesse, sem ser deformado pela movimentação dos componentes girando e modificando cada face.

Se Mariana também fala com o movimento, é porque leva cada um deles para se organizar com um outro, sem desencaixar o que está querendo dizer. E esse querer dizer se parece com a estrutura que não deixa o cubo mágico perder a sua forma. Um querer dizer que sustenta e assegura a possibilidade dos movimentos chegarem ao estado de relato. O movimento vai dando forma ao que precisa ser dito, um parece não caminhar sem o outro: palavra e movimento como que se entusiasmam, uma com o outro. O que está sendo contado muda, mas não a permanência do contar. Ela talha a forma que o relato toma, movido por uma premência, uma necessidade inadiável de ser comunicado.

É dos fluxos dança-teatro-dança-teatro... que esse corpo comunicador se nutre, pareando ambos ombro a ombro, aventura após aventura. Dança e teatro juntados com uma argamassa muito perfurada, para que seus dentros e foras se encontrem, em uma face sempre dupla.

Há algo a observar, no jorro dos movimentos que espoucam e espoucam e, curiosamente, parecem não entregar tudo, conservando um mistério. Eles relatam, mas algo de secreto permanece fora da sua comunicação. Algo de muito íntimo, que parece não poder ser

visitado para não ter a sua potência devastada e poder assegurar o espaço para continuar a desenvolver nessa relação.

São muitos os prismas neste enorme vitral. O Recife, a cidade dos seus começos, uma cidade que Mariana mantém sem muralhas, com trilhas que levam e trazem o erudito e o popular que o Movimento Armorial buscou aproximar; o maracatu de Paidiá (1989), quando inicia o que se tornaria um padrão: as obras não são sobre os seus temas, mas sobre o modo de relatá-los. O balé clássico da sua formação, já no Rio de Janeiro, encontrando a dança moderna. Klauss e Angel Vianna. O pé que encontra o chão. Jocy de Oliveira (Fata Morgana). Ilo Krugli e o Teatro VentoForte (Minueto do Final do Século, O Príncipe Feliz). Clarisse Abujamra (Uma Caixa de Dança). Gregório Fassler (Dança 2 Reflexos). Claudio Gimenez. A Cia.Mariana Muniz de Dança e Teatro. Paulo Leminsky (Já). A dança que sai pra rua, descobre o céu e começa a querer falar com quem passa, quem estanca, quem segue, mas fica olhando para trás: Hélio Oiticica (Parangolés, Nucleares, Penetráveis). Eutonia. A descoberta do processo de representação imagética da língua de sinais (2 Mundos, Gestos). Florbela Espanca (Dantea, In-Versos), Ferreira Gullar (Túfuns), Arnaldo Antunes (Rimas no Corpo). Eduardo Tolentino e o Grupo Tapa. Fados portugueses, João Cabral de Melo Neto, Milton Nascimento, Fernando Pessoa. Samuel Beckett (D'Existir). Ulysses Cruz (Corpo de Baile, Caminantes), José Possi Neto (Speranza! Dona Esperança), Gabriel Villela (A Vida é Sonho), Naum Alves de Souza (Nijinsky), Roberto Lage (Blas-Fêmeas), Antonio Abujamra, Gianni Rato (A Última Carta), Elias Andreato (Sônia), Jorge Takla (Lago 21). Dependendo de onde a luz bate, o vitral se reordena.

Não importa em que momento você embarca nessa trajetória. Nela, as ausências são somente transitórias, se tornarão presenças em algum momento. Aos poucos, reconhecerá que o corpo se distende nos figurinos, que os cabelos não podem ficar apenas à mercê da gravidade, que os alongamentos precisam ter suas extremidades quebradas. E que essas escolhas insistem em serem retomadas, recusam a esterilização, querem se manter como um campo de força para seus reaparecimentos.

Quando a construção acontece na sua companhia, é como se fosse uma produção de cânones. Vai ocorrendo uma transição de volumes, que vão passando de um corpo para o outro, em uma linha que convence pela continuidade, mas não configura uma conexão que ate todas as partes. As formas lá estão, mas por verossimilhança.

No corpo de Mariana, contudo, é sempre uma construção discursiva, na qual nada se domestica, porque se desdobra, se enovela. Agora mesmo, na mais recente produção, Caminantes, dança e teatro vão se alinhando como peças de um dominó, por encaixes que se estendem pelo espaço, formando linhas que seguem e linhas que se dobram em esquinas. Mariana Muniz e Luis Arrieta, atados e soltos em seus percursos privados. Não se trata de um encontro, mas da busca de uma possibilidade de caminho. Nesse momento, essa produção talvez possa ser olhada como a anunciação de um futuro para o que sempre esteve presente.

Mariana, uma fazedora de contações. De vez em quando, correnteza, abismo, e noutras, lago, relva, planície. Porque não são as histórias o que mais importa, mas sim, como elas se relatam.

E U T O

D A N Ç A -

G E S

P R O C E

O R I E N T E -

ESPAÇO

C O L E

HÉLIO

I M P R O V

D U R A

C O R P O - V O Z

C R I

N I A

T E A T R O

T O

S S O S

O C I D E N T E

URBANO

T I V O

OITICICA

I S A Ç Ã O

Ç Ã O

- P A L A V R A

A Ç Ã O

FICHAS TÉCNICAS

2000
DANTEA

Interpretação e Idealização: Mariana Muniz I Direção: Cláudio Gimenez I Criação Musical: Denise Garcia I Criação Original de Luz: Guilherme Bonfante e Celso Marques (adaptação) I Operação e re-criação de Luz: Ricardo Bueno I Voz (off): Rubens Caribé I Figurino: Fábio Namatame I Produção: Itaú Cultural

DURAÇÃO: 40 MINUTOS
CLASSIFICAÇÃO: LIVRE

PRÊMIO ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE CRÍTICOS DE ARTE (APCA) DE MELHOR INTÉRPRETE EM DANÇA.

PRÊMIO ESTÍMULO À DANÇA DA PREFEITURA DE SÃO PAULO.

23 A 26 DE MARÇO DE 2000
ITAÚ CULTURAL
SÃO PAULO – SP – BRASIL.

2001
TÚFUNS

Concepção e Direção: Mariana Muniz e Cláudio Gimenez I Interpretação: Mariana Muniz I Trilha Sonora: Marcelo Petraglia I Iluminação: Celso Marques I Cenário e Figurino: Fábio Namatame I Texto: Mônica Dantas e Kazuo Ohno

DURAÇÃO: 35 MINUTOS
CLASSIFICAÇÃO: LIVRE

PRÊMIO DANÇA EM PAUTA DO CCBB _ CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL.

03 DE ABRIL DE 2002
CCBB – CENTRO CULTURAL DO BANCO DO BRASIL
SÃO PAULO – SP – BRASIL.

2002
MOVER-SE

Concepção e Direção: Mariana Muniz e Cláudio Gimenez I Interpretação: Mariana Muniz e Cláudio Gimenez I Trilha Sonora: Marcelo Petraglia I Iluminação: Celso Marques I Cenário e Figurino: Fábio Namatame I Texto: Mônica Dantas e Kazuo Ohno

DURAÇÃO: 35 MINUTOS
CLASSIFICAÇÃO: LIVRE

PRÊMIO DANÇA EM PAUTA DO CCBB _ CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL.

03 DE ABRIL DE 2002
CCBB – CENTRO CULTURAL DO BANCO DO BRASIL
SÃO PAULO – SP – BRASIL.

2004
RIMAS NO CORPO

Concepção e Direção: Mariana Muniz e Cláudio Gimenez I Interpretação: Mariana Muniz I Iluminação: Ricardo Bueno I Adereços e Figurino: Mariana Muniz, Cláudio Gimenez e Tânia Marcondes I Trilha Sonora: Ricardo Severo I Produção Executiva: José Renato F. De Almeida

DURAÇÃO: 40 MINUTOS
CLASSIFICAÇÃO: LIVRE

PAC - PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL DO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO.

PRÊMIO CARAVANA DA FUNARTE.

30 DE JUNHO DE 2004
CENTRO CULTURAL SÃO PAULO
SÃO PAULO – SP – BRASIL.

2008
PARANGOLÉS

Concepção e Direção: Mariana Muniz I Assistente de Direção: Cláudio Gimenez I Intérpretes: Barbara Faustino, Danielli Mendes, Mariana Muniz, Ronaldo Silva, Thalita Souza e Thais Ushirobira I Iluminação: Ricardo Bueno I Música: Celso Nascimento e Ricardo Severo I Figurino: Tânia Marcondes I Professores convidados: Acácio Ribeiro, Carlos Avelino de Arruda Camargo, Toninho Macedo e Valéria Cano Bravi I Produção Executiva: José Renato F.de Almeida

DURAÇÃO: 40 MINUTOS
CLASSIFICAÇÃO: LIVRE

**2ª EDIÇÃO DO PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO À DANÇA DA CIDADE DE SÃO PAULO.*

26 DE JUNHO A 6 DE JULHO DE 2008
GALERIA OLIDO
SÃO PAULO – SP – BRASIL.

2009
SPERANZA! DONA ESPERANÇA

Concepção, Direção e Coreografia: Mariana Muniz I Assistência de Direção e Cenografia: Cláudio Gimenez I Criadores-intérpretes: Bárbara Faustino, Danielli Mendes, Thais Ushirobira, Thalita Souza, Ronaldo Silva I Participação especial: Mariana Muniz I Trilha sonora: Ricardo Severo I Iluminação: Celso Marques I Figurinos: Tânia Marcondes I Aprendizes: Lisane, Murilo de Paula, Natacha Takahashi e Vanessa Gomsant I Professores Convidados: Carlos Avelino de Arruda Camargo, Toninho Macedo, Frederico Santiago e Karen Müller I Produção Executiva: José Renato F. de Almeida

DURAÇÃO: 40 MINUTOS
CLASSIFICAÇÃO: LIVRE

5º EDIÇÃO DO PROGRAMA MUNICIPAL FOMENTO À DANÇA DA CIDADE DE SÃO PAULO.

9 A 13 DE SETEMBRO
CENTRO CULTURAL SÃO PAULO
SÃO PAULO – SP – BRASIL.

2010
PO-ÉTICAS

Concepção e Direção Coreográfica: Mariana Muniz I Assistência de Direção e Cenografia: Cláudio Gimenez I Criadores-intérpretes: Bárbara Faustino, Danielli Mendes, Lau Vicente e Thalita Souza I Trilha sonora: Ricardo Severo I Figurinos: Tânia Marcondes I Aderecista: William Gama I Iluminação: Ricardo Bueno I Produção: José Renato F. de Almeida

DURAÇÃO: 50 MINUTOS
CLASSIFICAÇÃO: LIVRE

PROAC – PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL DO GOVERNO DO ESTADO – PRODUÇÃO DE ESPETÁCULO INÉDITO E TEMPORADA DE DANÇA.

28 DE MAIO DE 2010
CENTRO RECREATIVO TAQUARITUBENSE TAQUARITUBA – SP – BRASIL.

2010
PENETRÁVEIS

Concepção e Direção: Mariana Muniz I Assistente de Direção: Cláudio Gimenez I Intérpretes: Amanda Correa, Bárbara Faustino, Danielli Mendes, Gilberto Rodrigues, Mariana Muniz e Viviane Fontes I Iluminação: Ricardo Bueno I Música Composta: Ricardo Severo e LoopB I Figurino: Tânia Marcondes I Produção Executiva: Cria da Casa Art Productions (Cybelle Young e Priscila Wille)

DURAÇÃO: 40 MINUTOS
CLASSIFICAÇÃO: LIVRE

8ª EDIÇÃO DO PROGRAMA MUNICIPAL FOMENTO À DANÇA DA CIDADE DE SÃO PAULO.

05 E 06 DE FEVEREIRO DE 2010
PARQUE DA JUVENTUDE
SÃO PAULO – SP – BRASIL

2011
2 MUNDOS

Concepção, Direção e Coreografia: Mariana Muniz I Assistência de Direção e Cenografia: Cláudio Gimenez I Criadores-intérpretes: Amanda Correa, Bárbara Faustino, Danielli Mendes, Gilberto Rodrigues, Tatiana Saltini e Viviane Fontes I Estagiária: Maike Rinne I Música Original: Ricardo Severo I Iluminação: Ricardo Bueno I Figurino: Tânia Marcondes I Produção Executiva: Cria da Casa Art Productions (Cybelle Young e Priscila Wille)

DURAÇÃO: 45 MINUTOS
CLASSIFICAÇÃO: LIVRE

FUNARTE ARTES CÊNICAS NA RUA.

26 DE ABRIL DE 2013
PRAÇA OSWALDO CRUZ
SÃO PAULO – SP – BRASIL.

2013
GESTOS

Concepção, Direção e Coreografia: Mariana Muniz I Assistência de Direção e Cenografia: Cláudio Gimenez I Criadores-intérpretes: Amanda Correa, Bárbara Faustino, Danielli Mendes, Gilberto Rodrigues, Mariana Muniz, Rubens Caribé, Tatiana Saltini e Viviane Fontes I Estagiária: Maike Rinne I Música Original: Ricardo Severo I Iluminação: Ricardo Bueno I Figurino: Tânia Marcondes I Assessoria em Libras: Carlos Avelino de Arruda Camargo e Alexandre de Freitas Guimarães I Aulas de Voz: Frederico Santiago I Aulas de Eutonia: Karen Muller I Produção Executiva: Cria da Casa Art Productions (Cybelle Young e Priscila Wille)

DURAÇÃO: 50 MINUTOS
CLASSIFICAÇÃO: LIVRE

PROAC DA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE SÃO PAULO – PRODUÇÃO DE ESPETÁCULO INÉDITO E TEMPORADA DE DANÇA.

27 DE ABRIL DE 2013
METRÔ TRIANON MASP
SÃO PAULO – SP – BRASIL.

2013
UMANOEL

Concepção, Direção e Coreografia: Mariana Muniz I Adaptação dos textos e intérpretes: Rubens Caribé e Mariana Muniz I Música Composta: Ricardo Severo I Cenografia: Cláudio Gimenez I Iluminação: Ricardo Bueno I Consultoria de Figurinos: Tânia Marcondes I Produção Executiva: Cria da Casa Art Productions (Cybelle Young e Priscila Wille)

DURAÇÃO: 45 MINUTOS
CLASSIFICAÇÃO: LIVRE

20 DE MARÇO DE 2013
AUDITÓRIO SIMON BOLÍVAR
DO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA
SÃO PAULO – SP – BRASIL.

2014
TRANSVERSOS

Concepção, Direção e Coreografia: Mariana Muniz | Assistência de Direção: Claudio Gimenez | Intérpretes-criadores: Bárbara Faustino, Danielli Mendes, Maurício Brugnolo, Mariana Muniz e Tatiana Saltini | Produção executiva: Cria da Casa Art Productions (Priscila Wille) | Coordenação de produção: Aline Grisa

DURAÇÃO: 45 MINUTOS
CLASSIFICAÇÃO: LIVRE

26 DE SETEMBRO DE 2014
GALERIA OLIDO
SÃO PAULO – SP – BRASIL.

2015

D'EXISTIR

Direção, Concepção e Atuação: Mariana Muniz I Assistência de Direção: Claudio Gimenez I Supervisão Geral: Eduardo Tolentino De Araújo I Artista Provocadora: Clara Carvalho I Música Composta: Celso Nascimento I Figurinista: Fábio Namatame I Iluminação: Ricardo Severo I Sonoplastia: Mauricio Brugnolo I Produção Executiva: Cria da Casa Art Productions (Cybelle Young e Priscila Wille)

DURAÇÃO: 50 MINUTOS
CLASSIFICAÇÃO: LIVRE

PROAC DA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE SÃO PAULO – PRODUÇÃO DE ESPETÁCULO INÉDITO E TEMPORADA DE DANÇA.

02 A 05 DE ABRIL DE 2015
TOP TEATRO - SÃO PAULO – SP – BRASIL.

2017

FADOS E OUTROS AFINS

Direção geral, Criadora-Intérprete e orientadora do Grupo de Estudos: Mariana Muniz I Direção Artística: Maria Thaís I Assistente de Direção, Cenografia e Fotos: Cláudio Gimenez I Coordenação pedagógica do Grupo de Estudos: Cynthia Domenico I Dramaturgia: Murilo de Paula e Carlos Avelino de Arruda Camargo I Trilha sonora: Divanir Gattamorta I Figurinista: Chris Aizner I Desenho de luz: Aline Santini I Cenografia: Julio Dojcsar e Rogério Santos I Montagem de luz: Marcos, Mayara Silva, Nicolas Manfredini e Nicholas Duran I Operação de luz: Nicolas Manfredini e Nicholas Duran I Montagem e operação som: Luciano Renan I Montagem de cenário: Jean Vinc e Marcelo Machado I Registro em vídeo: Marcos Yoshi I Assessoria de Imprensa: Fabio Camara – Lugibi I Designer: Fabio Borges I Coordenação de Produção: Natália Gresenberg e Talita Bretas - Ação Cênica Produções Artísticas I Assistente de Produção: Rafael Petri I Aprendizes: Ana Mesquita, Barbara Dasb, Camille Oliveira, Fernando Pernambuco, Gabriela Lorrayne, Giovanna Guadanholi, Gustavo Fataki, Juliana Celentano, Lívia Baena, Luciano Renan e Nicholas Peralez.

20ª EDIÇÃO PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO À DANÇA DA CIDADE DE SÃO PAULO.

INDICAÇÕES AOS PRÊMIOS APCA (ASSOCIAÇÃO PAULISTA DOS CRÍTICOS DE ARTE), BRAVO E GOVERNADOR DO ESTADO DE SÃO PAULO.

11 A 23 DE MARÇO DE 2017
SP ESCOLA DE TEATRO
SÃO PAULO – SP – BRASIL.

2019

A UM PASSO DA AURORA

Direção geral: Mariana Muniz | Criadoras e Intérpretes: Mariana Muniz e Regina Vaz | Assistente de direção: Cláudio Gimenez | Trilha Sonora: Lívio Tragtenberg | Cenografia: David Schumaker | Dramaturgia: Regina Vaz | Figurinos e Iluminação: Kleber Montanheiro | Operação de luz: Fellipe Oliveira | Operação de Som: Mau Machado | Edição e Operação de Projeções: Rafael Petri | Registro em Vídeo: Marcos Yoshi | Grupo de Estudos: Ana Mesquita, Ana Vitória Bella, Juliana Celentano e Raquel Franz | Apoio de Palco: Suzana Muniz | Direção de Produção: MoviCena Produções - Rafael Petri

25ª EDIÇÃO PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO À DANÇA DA CIDADE DE SÃO PAULO.

02 DE OUTUBRO DE 2019
OFICINA CULTURAL OSWALD DE ANDRADE
SP – BRASIL.

2021

CAMINANTES

Coordenação e Direção Geral: Mariana Muniz | Assistente de Coordenação: Cláudio Gimenez | Direção Artística: Ulysses Cruz | Intérpretes: Mariana Muniz e Luis Arrieta | Concepção de Espaço Cênico: Hernandes de Oliveira e Ulysses Cruz | Figurinos: Fábio Namatame | Criação de Trilha Sonora: Gregory Slivar | Fotografia e Edição: Osmar Zampieri | Assistente de Câmera: Daniel Lins | Assistente Técnico: Fellipe Oliveira | Registro em Foto: Cláudio Gimenez | Arte Gráfica: Rafael Petri | Direção de Produção e Produção Executiva: MoviCena Produções (Rafael Petri e Jota Rafaelli) | Assistente de Produção: Luciana Venancio | Assessoria de Imprensa: Pombo Correio

**9ª EDIÇÃO PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO À DANÇA DA CIDADE DE SÃO PAULO.*

09 DE DEZEMBRO DE 2021
YOUTUBE DA MOVICENA PRODUÇÕES

SOBRE AUTORES E COLABORADORES

ANA TERRA

Professora do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP.

CÁSSIA NAVAS

Doutora em dança/semiótica (PUC/SP), é especialista em gestão/políticas culturais (UNESCO-Université/Dijon- Ministère/Culture/ Paris, France) e também graduada em direito (USP). Professora-colaboradora do PPG Artes da Cena/IA/UNICAMP é curadora/consultora em dança/artes da cena e ensaista. Parte de sua produção atual está no www.cassianavas.com.br e no canal/ Youtube Cássia Navas, Abre Aspas.

CLÁUDIO GIMENEZ

É arquiteto, fotógrafo e eutonista. Trabalha com Mariana Muniz desde 1998. Responsável pela assistência de coordenação dos trabalhos da Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro, onde fotografa, ministra aulas de Eutonia e participa da concepção de seus trabalhos artísticos.

HELENA KATZ

Professora na PUC-SP, fundadora e coordenadora do CED-Centro de Estudos em Dança.

LÍDIA GANHITO

É artista visual, diretora de arte e pesquisadora. É Mestre em Artes pelo IA-UNESP, onde também cursou Artes Visuais com intercâmbio em Design de Comunicação na Universidade do Porto (Portugal); é também Especialista em Gestão de Projetos Culturais pela ECA-USP. Como sócia e diretora criativa do Estúdio Pavio, atua na direção visual de projetos nas áreas de design, arte, cultura, tecnologia e inovação.

MARIANA MUNIZ

É bailarina, atriz, coreógrafa e eutonista, graduada em Administração e formada pela Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Estudou na França e nos EUA. Recebeu indicações e prêmios por sua atuação como intérprete e coreógrafa em dança e teatro, dentre eles, APCA, Prêmio Denilto Gomes, APETESP e Mambembe. Foi professora dos cursos de Teatro e Dança na Universidade Anhembi Morumbi. Atualmente, participa de produções teatrais e cria trabalhos cênicos em parceria com o arquiteto e fotógrafo Cláudio Gimenez.

RAFAEL PETRI

É produtor cultural formado em Gestão Pública pela Universidade Anhembi Morumbi. Coordena a MoviCena Produções, criada em parceria de Jota Rafaelli. Atua desde 2006 produzindo diversos artistas e grupos da cidade de São Paulo. Recebeu o Prêmio Denilto Gomes de Dança 2018 na categoria Produção em Dança.

TALITA BRETAS

Idealizadora e diretora do Portal MUD - Museu da Dança, que recebeu indicações e prêmios, dentre eles, APCA, Prêmio Denilto Gomes e Prêmio Brasil Criativo. É pós-graduada em Museologia pela Universidade Cândido Mendes e em Gestão Cultural pelo Centro Universitário SENAC. Graduada em Dança com especialização em Produção Cultural pela Universidade Anhembi Morumbi com intercâmbio na Universidad de las Americas, em Santiago do Chile.

VALMIR SANTOS

É jornalista, crítico e editor do site Teatrojornal - Leituras de Cena, criado em 2010. Escreveu em publicações como Folha de S.Paulo, Valor Econômico, Bravo! e O Diário, de Mogi das Cruzes. Autor de livros ou capítulos no campo teatral. Doutorando em artes cênicas pela Universidade de São Paulo, onde cursou mestrado na mesma área.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Trajetórias Cia Mariana Muniz de Dança e Teatro :
20 anos / organização Talita Bretas Arduino ,
Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra) ;
coordenação Mariana Muniz. -- Araras, SP :
O Barong Edições, 2021.

Bibliografia.
ISBN 978-65-996944-0-0

1. Artes cênicas 2. Cia Mariana Muniz de Dança e Teatro 3. Dança 4. Ensaios 5. Fotografias I. Arduino, Talita Bretas. II. Costas, Ana Maria Rodriguez (Ana Terra). III. Muniz, Mariana.

22-96717 CDD-791

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes cênicas : Artes da representação 791

Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Coordenação Geral **Mariana Muniz**

Assistente de Coordenação **Cláudio Gimenez**

Organização e Pesquisa **Ana Terra e Talita Bretas**

Textos **Ana Terra, Cássia Navas, Helena Katz, Mariana Muniz Talita Bretas e Valmir Santos**

Revisão **Mariana Nazima Muniz (Academia de Revisão)**

Fotos **Cláudio Gimenez**

Projeto Gráfico **Lidia Ganhito (Estúdio Pavio)**

Diagramação **Lídia Ganhito, Beatriz Fiel e Emerson Freire**

Direção de Produção **Rafael Petri (MoviCena Produções)**

Produção Executiva **Jota Rafaelli (MoviCena Produções)**

Assistente de Produção **Luciana Venancio**

Apoio Editorial **O Barong Edições**

Este livro foi composto utilizando a tipografia
Akzidenz-Grotesk

São Paulo

2021

Trajetórias Cia Mariana Muniz de Dança e Teatro - 20 anos vem ao mundo para comemorar duas décadas de pesquisa, criação e produção cênica da companhia.

A publicação é composta por um texto da artista Mariana Muniz, uma linha do tempo seguida de imagens fotográficas de Cláudio Gimenez, releases e fichas técnicas de todas as obras criadas entre 2000 e 2021, e ainda, três ensaios escritos por Cássia Navas, Helena Katz e Valmir Santos.

Esse livro é fruto do projeto Percursos/20 anos, contemplado pela 29ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança da cidade de São Paulo e vem do desejo de que a produção artística continuada da Cia Mariana Muniz de Dança e Teatro possa resistir mais ainda no tempo, circulando por diferentes espaços e públicos.

Apoio Produção Realização

Este projeto foi realizado com o apoio do Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura