LÍGIA LOSADA TOURINHO

DRAMATURGIAS DO CORPO:
PROTOCOLOS DE CRIAÇÃO DAS ARTES DA CENA.

Volume 1: Tese apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, como pré-requisito para obtenção parcial de título de Doutor em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.

CAMPINAS
2009

Tourinho, Ligia Losada.
T645d Dramaturgias do Corpo: protocolos de criação das Artes da Cena. / Ligia Losada Tourinho. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dramaturgias contemporâneas. 2. Dramaturgias do corpo. 3. História do espetáculo. 4. Encenação. 5. Processo de criação. I. Silva, Eusébio Lobo da. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Body Dramaturgy: creation protocols of the Performing Arts."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Contemporary dramaturgy ; Body dramaturgy ; Stage's history ; Staging ; Process of creation.
Titulação: Doutor em Artes.
Banca examinadora:
Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.
Prof. Dr. Adilson Roberto Siqueira.
Prof. Dr. Marcus Vinícius Machado.
Profª. Dra. Marina Martins da Silva.
Prof. Dr. Roberto Berton De Angelo.
Profª. Dra. Soraia Maria Silva.
Profª. Dra. Suselaine Serejo Martinelli.
Data da Defesa: 19-02-2009
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Lígia Losada Tourinho - RA 981539 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva
Presidente

Prof. Dr. Adilson Roberto Siqueira
Titular

Profa. Dra. Marina Martins da Silva
Titular

Profa. Dra. Soraia Maria Silva
Titular

Profa. Dra. Suselaine Serejo Martinelli
Titular

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Livre Docente, Eusébio Lobo, orientador desta pesquisa, a quem não poderia deixar de chamar de mestre com todas as atribuições afetivas e singulares desta palavra, com quem tive a oportunidade de atuar em tantas pesquisas, projetos, processos de criação; de quem serei eternamente grata por todos os ensinamentos, por sua maneira generosa, simples e afetuosa de tratar momentos complexos e delicados como o processo de doutoramento.

À Unicamp, todos os professores e funcionários que fazem desta uma escola de excelência, sob a qual tenho orgulho em dizer que fiz Graduação, Mestrado e Doutorado.

Ao Departamento de Arte Corporal da UFRJ, especialmente aos professores Katya Gualter e Frank Wilson, por apoiarem minhas iniciativas artísticas e pedagógicas e, por fomentarem grande parte das atividades que foram revertidas em pesquisa para esta tese.

Ao Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, a todos os funcionários que integraram a gestão dirigida por Regina Miranda, por terem acolhido muitas de minhas iniciativas artísticas, que também se reverteram em pesquisa para esta tese.

Ao Cenidi Danza José Limón, México, e a Sra. Elizabeth Camara, diretora desta instituição, pela doação de livros para esta pesquisa. À Alejandra Medellín. Aos amigos Ema e Victor da Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, Cidade do México.

Ao grupo de estudos coordenado pelo Professor Livre Docente Eusébio Lobo, por ser um espaço afetuoso de reflexão e amizade. Aos amigos Adilson Siqueira, Ana Carolina Mundim e Marina Elias, pelas conversas inspiradoras e bibliografias.

À Regina Miranda, não só por ter participado desta pesquisa de campo, mas por todos os ensinamentos, oportunidades, convites, parcerias, acolhimento e carinho desde que retornei à cidade do Rio de Janeiro, minha terra natal.

À Alexandre Franco, Andrea Jabor, Andrea Maciel, Ana Vitória, Beatriz Cerbino, Daniela Pereira de Carvalho, Deborah Colker, Denise Stutz, Esther Weitzman, Giselda Fernandes, Patrícia Pereira, Paulo Caldas, e Tatiana Damasceno – artistas que contribuíram para esta pesquisa de campo. Obrigada por terem encontrando brechas em suas agendas, recebendo-me de forma extremamente afetuosa, compartilhando generosamente suas memórias artísticas e, por terem me inspirado a desenvolver grande parte das reflexões apresentadas nesta tese.

Aos amigos que ajudaram com contatos para a pesquisa de campo, conversas e bibliografias: Andréia Yonashiro, Camila Fersi, Dora de Andrade, Daniel Ruiz, Gustavo Sol, João Paulo Gross, Lídia Larangeira, Luciana Mitkiewicz, Maria Elvira, Mateo Bonfitto, Paula Mori, Ruy Filho, Taíla Borges e Thalia Fersi.

À Professora Drª. Cássia Navas, pelas preciosas colaborações que me motivaram a pesquisar a(s) dramaturgia(s) contemporânea(s) e pela contribuição durante a banca de qualificação e indicações bibliográficas.

À Mariana Trotta, pelas aulas de Semiótica.

À Marina Martins: pelas aulas sobre o Sistema Laban, por toda confiança e fé em minhas iniciativas. Pela amizade, companheirismo, parceria, conversas, viagens, vinhos e livros emprestados.

À todos os artistas que participaram do projeto *Jogo Coreográfico*.

À Carol Boa Nova, pela lealdade e parceria artística em tantos projetos e por ter contribuído para esta pesquisa com a transcrição da maioria das entrevistas.

À Camila Ferreira, *Camilinha*, por ser minha leitora oficial, pela amizade e revisão deste texto. A Tia Rosângela, pelas muitas aulas de Yoga ao longo desses

anos de Doutorado, que me ajudaram a manter a sanidade, a ter insights criativos e salvaram meus braços e coluna.

Aos meus pais, Regina e Severo, por serem tão especiais, que faltam palavras para agradecer... Por todo o apoio – sempre – em todas as minhas escolhas e necessidades, nos momentos de alegria e nas dificuldades.

À Ricardo, por me inspirar, fazer rir, colocar os pés no chão, por ter buscado manuscritos dificílimos de serem encontrados na biblioteca de Paris, ter comprado livros pesadíssimos em Nova York, pelos computadores, pelo amor.

Às minhas queridas irmãs, Myrtis e Júlia, porque o mundo sem elas não seria tão divertido e inteligente.

À toda a minha família, enorme e escandalosa – que me faz rir nos momentos difíceis, em especial a Vovó Myrtis, Tia Pimpa e Dedê.

Em memória de minha avó Edith – que me mantém firme, decidida e me faz continuar acreditando, que vale a pena insistir em nossos sonhos e naquilo que a gente acredita...

RESUMO

Esta pesquisa apresenta uma reflexão sobre as dramaturgias da contemporaneidade, entendendo que seus significados atuais não são sinônimos de texto dramático, mas suas acepções contemporâneas dizem respeito às estruturas artísticas que determinam a composição cênica. A primeira parte desta tese é destinada à apresentação do panorama atual das pesquisas sobre o tema e, a uma revisão histórica sobre o(s) conceito(s) de dramaturgia desde o início da civilização ocidental até os dias de hoje. Na atualidade, a dramaturgia passa a ser um campo de investigação presente nas Artes da Cena. Essas estruturas cênicas podem ser estabelecidas em diversas configurações dramatúrgicas. O texto dramático é entendido como uma das possibilidades de registro, documentação e estruturação cênica; mas, não como a única. O processo de estruturação cênica está diretamente atrelado à poética daquele que cria a obra artística, na figura do diretor, coreógrafo, de quem assina a concepção. As dramaturgias contemporâneas se manifestam como *protocolos de criação* dos artistas responsáveis pela autoria dos espetáculos. A segunda parte desta tese destina-se à reflexão sobre as perspectivas atuais de análise espetacular, sobre a conceituação de dramaturgia como *protocolos de criação* e à discussão de novas terminologias dramatúrgicas como *dramaturgias do corpo*, *dramaturgia do ator*, *dramaturgias da dança*, *dramaturgias da forma*, *dramaturgia de tensões*, etc.. Em uma última etapa da pesquisa, desenvolve-se uma reflexão sobre a pesquisa de campo desta tese, que envolveu a reflexão sobre um processo dramatúrgico laboratorial – Projeto Jogo Coreográfico – e, processos dramatúrgicos de quatorze artistas residentes na cidade do Rio de Janeiro. A pesquisa de campo se desenvolveu a partir de diretrizes de uma metodologia experimental qualitativa compreendendo entrevistas e observação de espetáculos.

Palavras-chave: dramaturgias contemporâneas; dramaturgias do corpo; história do espetáculo; encenação; processos de criação.

ABSTRACT

This research synthesizes the contemporary dramaturgy concepts, understanding that its current meaning is not synonymous of dramatic text, but its contemporary interpretation is about artistic structures that determine the scenic composition. The first part of this PHD research is destined to the presentation of the current panorama of research on the theme and a historical review of the dramaturgy concept since the first civilization up to now. In current days, dramaturgy starts to be a field of investigation present in all Performing Arts. These scenic structures can be established in different dramaturgy configurations, so the dramatic text is one way of record, documentation and scenic structuring, but it is not the only one. The process of scenic structuring is connected to the poetic of the one who creates the artistic work, in the role of the director, choreographer, of who signs the conception. Contemporary dramaturgies are manifested as creation protocols of the artists responsible for the authorship of the plays. The second part of this research is destined to the reflection over the current perspectives of spectacular analysis, over the concept of dramaturgy as *creation protocols* and to the discussion of new dramaturgy terminologies as *dramaturgies of the body*, *dramaturgies of the actor*, *dramaturgies of dance*, *dramaturgies of shape*, *dramaturgies of tensions*, etc. In a last part of the research, it is developed a reflection over field research of this thesis that involved a laboratorial dramaturgy process, Choreographic Game Project, and dramaturgy processes of fourteen artists residents of the city of Rio de Janeiro. The field research was developed from the directives of an experimental qualitative methodology embracing interviews and observation of spectacles.

Keywords: Contemporary dramaturgy; Body dramaturgy; Stage's history; Staging; process of creation.

SUMÁRIO

VOLUME I

1. INTRODUÇÃO 1

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE DRAMATURGIA 8

2.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE DRAMA 9

3. RETROSPECTIVA HISTÓRICA: A ORIGEM E DESENVOLVIMENTO DAS ARTES CÊNICAS, DA DRAMATURGIA E DA ENCENAÇÃO. 16

3.1. DAS PRIMEIRAS CIVILIZAÇÕES AO FIM DA SOCIEDADE GRECO-ROMANA 17

3.2. O INÍCIO DO CRISTIANISMO, SEU PERÍODO DE INSTAURAÇÃO E O SURGIMENTO E DESENVOLVIMENTO DO DRAMA MODERNO E DA DANÇA CÊNICA. 31

3.3. AS DUAS GRANDES GUERRAS MUNDIAIS, A CORRIDA TECNOLÓGICA E O INÍCIO DA PÓS-MODERNIDADE. ..50

4. PROTOCOLOS DE CRIAÇÃO: OS MODOS DE FAZER DA CONTEMPORANEIDADE. 77

4.1. DRAMATURGIA – DO TEATRO À LITERATURA, DA LITERATURA ÀS ARTES CÊNICAS 78

4.2. DRAMATURGIAS DO CORPO E PROTOCOLOS DE CRIAÇÃO 89

5. ALGUNS EXEMPLOS DE PROTOCOLOS DE CRIAÇÃO DAS ARTES DA CENA CARIOCA. 95

5.1. DIRETRIZES METODOLÓGICAS DA PESQUISA DE CAMPO 96

5.2. APONTAMENTO DE DADOS E REFLEXÕES A PARTIR DOS "DIÁLOGOS ENTRE ARTISTAS". 101

6. CONCLUSÃO: IMPRESSÕES PARA A EXPANSÃO DO CAMPO DE PESQUISA DRAMATÚRGICO. 172

REFERÊNCIAS 174

BIBLIOGRAFIA 177

VOLUME II: Diálogos entre Artistas

1. Introdução: 1
2. Perguntas Norteadoras da Entrevista: 4
3. Entrevista com Alexandre Franco: 5
4. Entrevista com Andrea Jabor: 39
5. Entrevista com Andrea Maciel: 61
6. Entrevista com Ana Vitória: 87
7. Entrevista com Beatriz Cerbino: 109
8. Entrevista com Daniela Pereira de Carvalho: 121
9. Entrevista com Deborah Colker: 131
10. Entrevista com Denise Stutz: 143
11. Entrevista com Esther Weitzman: 161
12. Entrevista com Giselda Fernandes: 179
13. Entrevista com Patrícia Pereira: 201
14. Entrevista com Paulo Caldas: 257
15. Entrevista com Regina Miranda: 271
16. Entrevista com Tatiana Damasceno: 313
17. Artigo: "Jogo Coreográfico: Um Processo em que Público, Intérpretes e Coreógrafa são Co-autores da Obra": 329

1. Introdução

> A dramaturgia, sedutora e perversa, pois rompe com os preconceitos, desordena o saber comum, foge das trivialidades, de tudo o que consideramos previsível. É devir. Gera crise no melhor sentido da palavra. Crise é crescimento. Crescimento é conhecimento. O fogo da vida.[1] (LANG, 2000, s/n).

As Artes Cênicas se estruturaram de diversas formas ao longo dos tempos. Seria restritivo associar seu surgimento a uma única causa. Muitas são as características que compõem este contexto: A necessidade de comunicação, representação do mundo, explicação do sentido da vida, catarse, ritual etc. Todas essas questões foram adquirindo variados formatos no decorrer da história da humanidade. Desde as primeiras manifestações e tentativas de simbolizar o mundo em que viviam e de tentar compreender e explicar a existência, os primeiros humanos organizaram formas de estruturar seus ritos e simbolizar seus contextos.

No período primitivo, conseguimos identificar alguns marcos que, possivelmente, afirmam as primeiras manifestações ritualísticas que podem ser associadas ao surgimento da dança e das Artes Cênicas, como os quatro documentos que consagram a dança religiosa no período paleolítico (A figura de Gabillou, um semicírculo de ossos de "Saint-germain", os nove personagens da gruta de Addaura, o conjunto de mulheres pintadas na gruta do Cogul) [2] ou até mesmo o marco do surgimento do teatro ocidental por meio dos primeiros atores/

[1] Tradução livre do trecho: "La dramaturgia, seductora y perversa en el sentido de que rompe con lo preconcebido, desordena el saber común; huye de la trivialidad, es decir, de todo aquello que consideramos predecible. Genera crisis en el mejor sentido de la palabra. Crisis es crecimiento. Crecimiento es conocimiento. El fuego de la vida".

[2] Marcos do início da dança que foram apresentados por diversos autores, em especial adotamos a abordagem de Bourcier (1987).

dramaturgos e pela marcante figura de *Téspis*[3], tido como o mais importante homem a vestir-se, representar Dionísio e inserir o diálogo nos rituais.

As sociedades primitivas, em suas organizações cíclicas, sistêmicas e indissociáveis não tinham a arte fora do ritual. Foi aos poucos, com o desenvolver da história da humanidade, que a arte foi ganhando sua condição estética, o ritual sua condição de religião e as formas e estruturações técnicas e/ ou poéticas da arte dramática, de dramaturgia[4]. Estes modos de fazer e representar a vida humana foram se modificando ao longo dos tempos, de acordo com o modo como o homem pensa e/ou pensou o mundo em cada época da história.

> A primeira peça é, necessariamente, um quadro heterogêneo, no qual traços diferentes se tornam visíveis ou se fundem em diferentes estágios. Mas em sua totalidade ele já é o gênero humano em luta contra o mundo, interno e externo, visível e invisível. (GASSNER, 1997, s/p).

Arriscamos identificar três momentos de profundas transições estéticas na história das artes do ocidente, com o intuito de pensar seus contextos e representações poéticas e estéticas. São eles: *Das primeiras civilizações ao fim da sociedade greco-romana*; *o início do cristianismo, seu período de instauração e o surgimento e desenvolvimento do drama moderno e da dança cênica* e, por último, *as duas grandes guerras mundiais, a corrida tecnológica e o início da pós-modernidade*. Estes períodos de profunda transição e mudança da maneira da humanidade compreender a si própria e seu *mundo vivido*[5] vieram evidentemente recheados de profundas modificações na estruturação e formatação das Artes Cênicas.

Quando abordamos o conceito de estruturas das Artes Cênicas, acreditamos estar também abordando o conceito de dramaturgia. “A dramaturgia

---

[3] Fato histórico apresentado por diversos autores. Em especial adotamos como principal referência histórica Gassner (1997).
[4] Definição genérica de dramaturgia apresentada por Pavis (2005) no “Dicionário de Teatro”.
[5] Expressão utilizada a partir do paradigma fenomenológico de Merleau-Ponty (1999).

(...) procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente, a partir de exemplos concretos, seja, dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos" (PAVIS, 2005, p.113). Por muito tempo, o entendimento de dramaturgia foi associado ao texto dramático, como exemplo, ainda esta mesma definição de dramaturgia presente no "Dicionário de Teatro" de Pavis (2005, p.113), quando se refere à dramaturgia clássica, pressupõe "um conjunto de regras teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente". Porém, com a pós-modernidade, percebemos novas possibilidades de compreensão deste conceito e outros modos de documentação, registro e estruturação das encenações que não se restringem à escrita e análise de peças.

Cohen (2004) atribui o procedimento criativo *work in process* a uma série de expressões contemporâneas. Este tipo de procedimento delineia uma linguagem com especificidades na abordagem dos fenômenos da representação, produzindo outras formas de recepção, criação e formalização que opera com um leque de variáveis abertas, partindo de um fluxo de associações, através de uma rede de interesses/ sensações/ sincronicidades, para confluir, de forma processual, em um roteiro/ *storyboard*[6].

O *work in process* está associado a paradigmas emergentes da ciência e do campo de linguagem, propondo uma desconstrução dos sistemas clássicos de narrativa (construção aristotélica, uso de trama, personagens, desenlace, causalidades). Cohen (2004) associa este tipo de procedimento teatral a outro modo estrutural de encenações que difere da escrita, análise e montagem de

[6] "Procedimento diverso da maioria das encenações que partem de texto/ autoria/ mapa de personagens, para depois divergir na encenação" (COHEN, 2004, p. 17 e 18).

peças. Este outro modo organizacional utiliza-se de *leitmotives*[7], sincronicidades, aleatoriedades, linguagens "irracionais", dentre outros procedimentos possíveis.

O *work in process* é um dos movimentos que propõe uma mudança de paradigma no que diz respeito à construção e estruturação da cena contemporânea, pois é uma linguagem que se caracteriza nesta relação de obra aberta gerada através de uma dinâmica sistêmica que relaciona percurso/ processo, obra e produto. Outros movimentos e discussões também nos levam a refletir sobre esta desassociação do conceito de dramaturgia do texto dramático, peça escrita. Como exemplo, podemos citar alguns movimentos artísticos e conceitos: a modificação do entendimento de corpo, em especial pelo conceito de corporeidade; o desenvolvimento dos estudos do corpo em movimento e do paradigma das pesquisas de movimento, reunindo princípios, procedimentos e métodos diversos; os movimentos do Teatro Épico, Happening, da Performance, da Antropologia Teatral, da Dança-teatro, do Teatro-físico, do Teatro Pós-dramático; a evolução da dança cênica - do Balé à pós-modernidade, ampliando os modos de fazer, ensinar e encenar a dança; o surgimento dos conceitos de *dramaturgia do corpo*, *dramaturgia do espaço*, *dramaturgia do ator*, *dramaturgia da dança*, *dramaturgia da forma, dramaturgia do quadro, etc*.

Lehmann (2007) afirma que, a categoria adequada para o novo teatro é a de estado ou situação, trazendo como características dos traços estilísticos do teatro pós-dramático: a simultaneidade, o jogo com a densidade dos signos, a corporeidade, a irrupção do real, o acontecimento/ situação.

> Assim, o teatro se afirma como processo e não como resultado pronto, como atividade de produção e ação e não como produto, como força atuante (*energeia*) e não como obra (*egon*). Subsiste aqui um tema explorado na modernidade. A passagem do teatro para a celebração, o debate, a ação pública e a manifestação

[7] "Linha de força, que acrescenta à idéia vetorial um sentido de fisicalidade, próprio da teatralidade, em que a ação dos *performers* em laboratórios/ cenas interfere na construção do *storyboard*" (COHEN, 2004, p. 25).

> política – em suma, para o acontecimento. (LEHMANN, 2007, p. 170).

Sant'Anna (2007), em seu artigo publicado nos "Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas" da Abrace[8], faz uma síntese sobre os caminhos da pesquisa em dramaturgia no Brasil durante as seis primeiras edições de textos desta associação. As reflexões presentes neste artigo nos levam a vislumbrar uma parte do panorama brasileiro das pesquisas em dramaturgia desenvolvidas atualmente.

Segundo esta autora, durante a existência do GT "Texto e Intertextualidade", as discussões foram centradas na "intertextualidade", enquanto procedimento contemporâneo de construção textual e cênica. O termo 'texto' foi abordado como "texto dramático". Por outro lado, o conceito de dramaturgia foi compreendido também como "escritura cênica". Um dos aspectos de discussão apontados pelo GT era o fato do texto dramático ter perdido uma posição privilegiada diante da teoria crítica em relação à encenação, especialmente devido à condição multi-autoral do texto contemporâneo.

Posteriormente, os anais "Memória Abrace IV", que possui os resumos do II Congresso, apresentam relatos e documentos orais etnotextuais que incluem os dramaturgos e, um documento que discute a reconstrução da narrativa de forma coletiva abordando as vozes dos autores, atores, diretores, técnicos, críticos e discute, também, o papel do público como destinatário, receptor e co-participante ativo da encenação.

Ainda nesta publicação, o GT de Dramaturgia apresenta pesquisas que avançam no que diz respeito aos embates entre texto e encenação e questiona o entendimento do texto como documento seguro. A autora exemplifica este apontamento, relatando uma pesquisa que identifica a estrutura musical em

[8] Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Ésquilo, mencionando o dramaturgo como atento aos conteúdos de encenação. “Aos poucos, nesses primeiros anos, rompeu-se a barreira do espanto em face do contemporâneo, para começar-se a tateá-lo de modos diferentes, em parte intuitivamente, em parte calcados na informação” (SANT’ANNA, 2007, p.125).

A autora aponta a falta de circulação das pesquisas referentes a estas questões de forma impressa como um dos grandes entraves nas pesquisas sobre dramaturgia. Ainda hoje, o aumento de disponibilidade de publicações sobre o assunto é insuficiente para este campo das Artes da cena.

Dando continuidade às reflexões propostas por Sant’Anna (2007), os textos do GT “Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade”, presentes na mesma publicação da Abrace - em que é possível encontrar este artigo da autora -, encontramos um considerável número de documentos que discutem as diversas possibilidades da dramaturgia contemporânea a partir de seu aspecto polifônico[9] e valorizam os aspectos estruturantes da encenação. É possível encontrar também em outros GTs, trabalhos que discutem o papel da dramaturgia sob o prisma da cena.

Todas essas questões nos levam a refletir sobre o que vem a ser o entendimento de dramaturgia nos dias de hoje ou quais são os conceitos presentes nesses tipos de dramaturgias apresentadas anteriormente (*dramaturgia do corpo*, *da dança*, *do espaço*, etc.). Dramaturgia diz respeito somente ao teatro ou podemos estender este conceito para as demais artes da cena? Só há dramaturgo quando há peça escrita? Só há dramaturgia quando o drama está centrado na relação intersubjetiva? Ou seja, só há dramaturgia no teatro dramático? E o teatro pós-dramático? Esses são alguns dos questionamentos norteadores desta tese. Ao longo deste ensaio, nos debruçaremos sobre estes

[9] Conceito desenvolvido por Bakhtin (1987) pressupondo que no interior da obra existem vozes que não estão sujeitas a nenhuma espécie de hierarquização, relacionando-se em pé de igualdade.

aspectos e tentaremos conectar fatos, publicações e conceitos capazes de fomentar esta discussão e ampliar as reflexões e questionamentos sobre o tema.

2. Considerações sobre dramaturgia

A palavra dramaturgia é original do grego e tem como significado: “compor um drama”. Pallottini (2005) define drama como ação, sem maiores complicações. Abrindo o *Dicionário Aurélio* encontramos a definição: “composição dialogada”. Dramaturgia seria a arte de compor dramas, peças teatrais.

Arte? Suponhamos arte como técnica, no bom sentido da palavra naturalmente (*techne* = arte), princípios que ajudariam na feitura de obras teatrais e afins, técnica da arte dramática que busca estabelecer os princípios de construção de uma obra do gênero mencionado.

Do conceito de *Techne*, do grego, tem origem: ofício, habilidade, arte. Aristóteles propõe que o processo de desenvolvimento da *techne* surge das experiências individuais para a experiência coletiva, partindo da experimentação livre ao ensinamento. Este processo passa por três etapas. A primeira, do *saber - como***,** que se resume ao processo de experimentação, de descoberta do como se fazer algo. A segunda etapa diz respeito ao *saber - porquê*, ao descobrimento das causas. E a terceira relaciona-se ao *saber - fazer*, ao desenvolvimento das possibilidades criativas e poéticas e da repetição daquele processo enquanto ensinamento. A técnica passa a se tornar um conhecimento, podendo ser transmitido e compartilhado.[10]

Dramaturgia, então, diz respeito ao conhecimento de elementos que podem ser compartilhados sobre a arte dramática. Porém, percebemos que no desenvolver da história humana – e, com ela, o desenvolver da história das Artes Cênicas – o drama sempre esteve presente, mas, com o tempo, as possibilidades de configurações se ampliaram de tal forma que a presença obrigatória do drama no sentido de ação, trama, foi se modificando, surgiram encenações com características “pós-dramáticas” e, até mesmo, estruturadas de forma “não-

[10] Apud Dantas (1999).

dramáticas".

Por outro lado, Gassner (1997, p.4) relaciona o surgimento do drama ao "gosto instintivo do homem pela alegria ou pela liberação emocional e de seus primeiros esforços para dominar o mundo visível e invisível". Este autor associa o surgimento do drama à força de viver. Sendo esta a idéia primeira de drama, parece difícil existir qualquer questão ligada à natureza humana que não seja no mínimo de origem semelhante à origem do drama.

Esta origem do drama diz respeito à primeira pulsão a partir de oposições vida/ morte, destes antagonismos presentes na existência. A presença desse tipo de pulsão não significa que todas as estruturas cênicas necessitem ter conteúdo dramático puro, um conflito claro entre indivíduos. O conteúdo das Artes Cênicas contemporânea não possui mais, como pré-requisito, a unidade de ação.

Por outro lado, é difícil desatribuir das atividades humanas as tensões entre opostos, até mesmo porque este é um dos principais atributos do movimento e da própria vida. Lang (2000) relaciona dramaturgia ao fogo da vida capaz de acender um "estado de graça". Para esta autora, os três catalisadores básicos deste "estado de graça" e da atenção do espectador seriam: o conflito, o contraste e a transformação. As pulsões estão relacionadas a estas pequenas tensões internas em oposição, que movem estes catalisadores básicos. Esta oposição entre forças é um dos principais atributos da vida.

2.1. Considerações sobre o conceito de drama

> Nessa estonteante complexidade de rituais vemos o conteúdo do teatro ampliando-se tremendamente e vemos também sua estrutura tomando forma. Ação e imitação, os primeiros ingredientes da peça primitiva, começaram a seguir um padrão adequadamente fixado desde que assumiram a forma de uma luta central. A partir do momento em que o dramaturgo primitivo encenou a batalha entre a boa e a má estação, entre a vida e a morte, o princípio dinâmico do drama – conflito – ingressou no teatro (GASSNER, 1997, p.9).

Nas paixões e nos rituais já existia a presença da trama e das histórias. A trama foi com o tempo ampliada pela lembrança dos feitos dos antepassados e pela necessidade do homem de se relacionar com a natureza, como nos ritos de fertilidade. O mito, suplementado pelo material da saga, tornou-se o assunto do drama. A história dramatizada aos poucos foi compreendendo personalidades individualizadas que viveram, trabalharam, atingiram a grandeza, sofreram e morreram ou, de algum modo, triunfaram sobre a morte. Em ritual, lembrar os mortos é uma forma de vencer a mortalidade e ampliar a existência aos limites dados pelo próprio tempo. Este já é um resumo do padrão que aparece nas tragédias e nas comédias clássicas.[11]

Gassner (1997) aponta a trama ou história como requisito mínimo do drama. Aristóteles aborda um princípio semelhante quando afirma que drama é a imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores. As tragédias e comédias consistiam em imitações da natureza através da ação. Neste sentido, podemos traçar um paralelo com Pallottini (2005) que associa drama à ação sem maiores questionamentos, como já mencionamos anteriormente. Para Pavis, (2005) drama pode significar gênero oposto à comédia associado ao drama psicologizado, mas seu sentido geral refere-se a poema dramático, texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa.

Um aspecto dos estudos literários analisa e classifica as obras poéticas sobre a perspectiva de gêneros e traços estilísticos. Segundo Rosenfeld (1997), a raiz das classificações literárias está na *República* de Platão. Sócrates apresenta, em seu livro de número 3, os três tipos de obra poética: uma que se refere inteiramente à imitação, em que o poeta desaparece, deixando de falar e dando voz somente aos personagens (acontece na tragédia e na comédia). Outra,

[11] Apud Gassner (1997).

quando há um simples relato do poeta (acontece nos ditirambos[12]). E, uma terceira forma referente ao gênero lírico.

Para Rosenfeld (1997), a teoria dos gêneros exige uma análise complexa. Os gêneros podem ser aplicados em dois tipos de acepções: uma substantiva e outra adjetiva. A substantiva vem associada ao aspecto estrutural da obra. A lírica refere-se a poemas de extensão menor, que não se cristalizam em personagens nítidos, concentra-se numa voz central, quase sempre em um "Eu" e representa um estado de alma geralmente acompanhado por um discurso ritmico. Como exemplo podemos ter: o canto, a ode, o hino. A épica é um tipo de obra de extensão maior, geralmente um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos. Geralmente, refere-se a um gênero narrativo. Como exemplo temos: a epopéia, o romance, a novela, o conto. Já a dramática é a acepção substantiva de toda a obra dialogada em que os personagens atuam sem serem, em geral, apresentados por um narrador. Configura-se por um texto que se constitui principalmente de diálogos e se destina à encenação feita por atores. Temos como exemplos: a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia, etc.

A outra acepção de análise de gênero refere-se à função adjetiva de cada gênero, quando uma obra poética apresenta traços estilísticos de maior grau, de qualquer que seja o gênero substantivo. Por exemplo, podemos encontrar uma obra dramática com características líricas, como em algumas obras teatrais expressionistas, caracterizadas por sua forma especialmente lírica, não objetiva e antiilusionista. A quarta parede é derrubada e os personagens não possuem um desenho nítido, apenas projeção de idéias e emoções subjetivas. Outro exemplo é referente ao Teatro Épico, que consiste em uma obra dramática com traço estilístico épico.

É normal que algumas obras ofereçam dúvidas a respeito destas

[12] Nas origens do teatro grego, o ditirambo era um canto coral de caráter apaixonado (alegre e sombrio) em homenagem ritualística a Dionísio, constituído de uma parte narrativa, recitada pelo cantor principal ou corifeu, e outra parte coral, executada por um grupo de dançarinos.

classificações de gêneros. Em termos de dramaturgia é relevante compreender que “a pureza dramática de uma peça teatral não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à cena” (ROSENFELD, 1997, p. 21).

O auge da estrutura dramática é atingido com o drama moderno, quando podemos identificar o gênero dramático com uma acepção adjetiva dramática. Para Szondi (2001), o drama da época moderna surgiu no renascimento quando a forma dramática, após a suspensão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas e encontrou no diálogo sua mediação universal. O drama moderno vai, aos poucos, se tornando inteiramente *presença* e *presente*, animado por uma dinâmica interna de que o diálogo é o motor exclusivo. O drama constitui-se como forma completa em si mesma, absolutizando-se. Sua temática se desenvolve na esfera do inter. Mas, o meio lingüístico do mundo intersubjetivo era o diálogo, que se tornou o único componente da textura dramática. Por isso, para o Szondi (2001), não se incluem neste conceito de drama (moderno) nem a tragédia antiga nem a peça regional medieval, o teatro mundano barroco ou sequer a peça histórica de Shakespeare.

> O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação inter-subjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que não conhece senão o que brilha nessa esfera. Tudo isso mostra que o drama é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento (SZONDI, 2001, p. 30).

Para o autor, a crise da forma dramática se dá com a separação do sujeito e do objeto, cuja integração é a base do drama. Essa separação fica mais nítida nas obras com a impossibilidade de diálogo e pela emersão do elemento épico e identifica o surgimento do naturalismo como uma escolha conservadora de manutenção do drama moderno.

Em síntese, para Szondi (2001), *drama* é apenas uma determinada poesia teatral, já *dramático* se refere ao que diz respeito ao drama. Mas, os conceitos de *dramática* e *dramaturgia* são vistos pelo autor, designando tudo o que é escrito para o palco. A compreensão sobre o termo dramaturgia proposta por esta tese

engloba um entendimento mais abrangente do que o de Szondi (2001). Dramaturgia se apresenta com um sentido para além da trama e para além do que é escrito para o palco.

Com a evolução das Artes Cênicas, as mudanças do homem e seus modos de compreensão sobre o mundo que habita, as montagens teatrais foram se afastando do drama em sua pureza. O mundo e o desenvolvimento do pensamento humano e de seus contextos geraram mudanças de paradigmas nas Artes Cênicas. Dentre estas mudanças, percebemos ao longo da história das Artes Cênicas que os gêneros foram se mesclando, em especial o épico e o dramático. Nossa questão ganha complexidade neste momento, quando a dramaturgia deixa de tratar o drama em sua mais pura forma e abre espaço para inúmeras possibilidades e mistura de gêneros, em especial no contexto da pós-modernidade[13].

O drama surge da primeira necessidade humana de manifestar suas tensões interiores e de se relacionar com o mundo. Surge corporificado nos rituais, aos poucos assume sua forma pura nos diálogos e passa a ser materializado pela escrita. O drama passa a depender da trama e da palavra, cristaliza-se no papel. A dramaturgia passa a ser associada à literatura, não mais ao corpo em movimento, não mais ao ritual, mas através das tensões criadas pela palavra dita, que antes foi lida no livro. Essa pureza do drama atinge seu auge com o drama moderno e inicia seu processo de mudança com a introdução do elemento épico nas encenações e nos textos escritos.

[13] A pós-modernidade pode ser definida como a condição sócio-cultural e estética que surgiu no século XX, no período entre as duas grandes guerras, indicando um pensamento posterior aos paradigmas do modernismo e evidenciando a fragmentação dos discursos e a impossibilidade de se compreender de forma global os acontecimentos sociais. Grande parte deste movimento foi desenvolvida nos Estados Unidos, apesar do francês Jean-François Lyotard ser considerado um dos principais pioneiros desta corrente de pensamento.

Aos poucos, a dramaturgia passa a tratar de estruturas também e não apenas de diálogos, liberta-se do texto dramático dito por atores e passa a ser a estruturação de elementos diversos e híbridos que constituem a encenação, sai do papel e sustenta-se no corpo e no espaço novamente, no indivíduo em contexto: a humanidade e seus grandes ciclos...

> Afirmar a autonomia do teatro em relação à palavra não implica, nem para Artaud, a irrelevância do texto no teatro (quando houver), não diminui o valor de uma exposição logicamente correta, nem implica que o texto se encontre em contradição com a tensividade do espetáculo. Não se pode, além do mais, subestimar o poder oculto do texto no teatro. Para reconhecer sua dimensão, é indispensável considerar até que ponto o domínio secreto da lógica do verbo determina a estrutura dramática dos espetáculos, mesmo quando nenhuma palavra é pronunciada em cena. A ação verbal não é necessariamente não racional e, do mesmo modo, a palavra não é sinônimo de racionalidade. (BAIOCCHI, PANNEK, 2007, p. 98).

Segundo Baiocchi & Pannek (2007), no panorama teatral pós-moderno, denominado por Lehmann (2008) de pós-dramático, a tensão dramática é substituída pelas tensões corporais. A teatralidade não se resume ao texto escrito para ser dito por atores, os elementos sensoriais e cognitivos também compõem a complexidade da linguagem cênica. Esses autores e artistas do Taanteatro[14] propõem uma dramaturgia de tensões intracorporais e entre corpos, relacionando-os ao fascínio e à sedução do enigma[15].

> É por meio da percepção sensorial (visão, audição, eventualmente olfato ou tato) que uma encenação nos atinge no primeiro momento e, desta forma, as tensões se efetuam antes de tudo no plano da sensação e em seus estados corporais correlacionados. A qualidade da tensão determina a tonicidade dos corpos, seus

[14] Companhia fundada por Maura Baiocchi em 1991, caracterizada pela autora como um teatro de dança interdisciplianar.

[15] O enigma é entendido como a retenção estratégica de informações. "... o enigma resulta de uma falta de explicação para uma mudança entre dois estados da continuidade da encenação (enigma: o que aconteceu?) Do ponto de vista lógico, o enigma pode resultar da presença num mesmo plano de dois ou mais objetos de classes lógicas destintas, sem menção ou contexto que explique a cópula (enigma: qual é a relação?)" (BAIOCCHI, PANNEK, 2007, p. 80).

> agenciamentos e, com isso, seu poder de comunicação. O teatro não se efetua apenas como jogo de tensões, mas provoca os estados corporais tensivos dos espectadores. O efeito da tensão corporal vivenciada pelo público integra seu processo cognitivo e tende a influenciar sua elaboração racional. (BAIOCCHI, PANNEK, 2007, p. 90).

A dramaturgia contemporânea apresenta a possibilidade de abordar questões para além do drama e do texto. A abertura de novas possibilidades não significa oposição ao que foi estabelecido em outros tempos. Dizer que existe dramaturgia para além do drama e do texto não significa bani-los das encenações contemporâneas. Como afirma Pavis (2003), texto e representação não possuem mais uma relação causal, podem se apresentar como conjuntos independentes que se relacionam. Talvez seja a hora de apresentar um pouco mais de sutileza e equidade entre eles. Não voltarmos à hegemonia do texto e do drama, mas, por outro lado, reconhecermos que o texto também é um componente importante das encenações pós-modernas e que o drama em sua acepção adjetiva também o é.

3. Retrospectiva histórica: A origem e desenvolvimento das Artes Cênicas, da dramaturgia e da encenação.

Gassner (1997), Carlson (1997), Szondi (2001), Magaldi (1989), assim como muitos outros pesquisadores da evolução e crítica das Artes Cênicas relatam a história do teatro sobre o ponto de vista dos dramaturgos. É relevante identificar como a dramaturgia também possui e possuiu este papel ao longo da história das Artes Cênicas – e por um bom tempo, em especial em relação à história do teatro – porque foi através dela que os dados históricos sobre a arte teatral foram sendo organizados, sistematizados e desenvolvidos. Por outro lado, a própria história da dramaturgia também vem sendo contada pela história do teatro e vem sendo associada à história do texto dramático, da literatura dramática.

A oralidade e a palavra escrita permitiram ao teatro, desde cedo, o hábito de escrever sobre, registrar, discutir, ampliar o número de publicações e informações. Mas, é importante ressaltar que este contexto não o coloca em superioridade a nenhuma outra arte da cena e a nenhuma outra forma de arte. Porém, impera aqui observar e apontar características e percursos de cada arte da cena para, em seguida, poder discuti-las, na tentativa de não empregar juízo de valor, pesos e medidas, mas sim ampliar o conteúdo e o conhecimento sobre os diferentes modos de encenar ao longo dos tempos.

Esta retrospectiva histórica visa conectar dados gerais sobre a história da dramaturgia relacionando os aspectos estruturais das encenações em teatro, dança, e performance no ocidente, estabelecendo uma reflexão sobre os modos de estruturação das Artes Cênicas ao longo dos tempos e seus contextos.

3.1. Das primeiras civilizações ao fim da sociedade greco-romana

Os ritos na era primitiva surgem como forma do homem se relacionar com a natureza e em comunidade. Em toda esta era, a arte esteve associada à liturgia e ao trabalho. A vida das primeiras tribos era pautada nos rituais, não existia a divisão entre o homem religioso e o homem social, como já falamos anteriormente. Com o desenvolvimento das cidades e da identidade social de cada um desses grupos que as povoavam, os rituais e as danças apresentavam características particulares que explicitavam a identidade desses grupos. Cada cidade tinha seu próprio rito e, naturalmente, sua própria dança. As primeiras danças surgiram dessa necessidade do homem se relacionar com o ambiente a sua volta. Quando o primeiro ator veste a máscara de Dionísio representando-o, inserindo o diálogo nos rituais, surge provavelmente o teatro.[16]

Segundo estudos e registros encontrados nos períodos mesolítico e paleolítico, as danças desta época parecem sempre estar ligadas a um ato ceremonial e catártico.[17] Alguns autores como Bourcier (1987) se referem a um estado fora do normal ou a um estado alterado de consciência. No mesmo período, no Egito, foram encontrados registros de danças agrárias, funerárias e de recreação. É possível também notar um gosto por danças acrobáticas.

Gassner (1997) define o surgimento da dramaturgia a partir dos primeiros ritos primitivos, como à dança do Maypole, que era um rito de primavera ligado à fertilidade. O início da dramaturgia do ocidente está ligado às primeiras organizações estruturais dos rituais primitivos. “O primeiro dramaturgo, na verdade, começou como jogral e mago. Mas gradualmente levou todo o universo de experiências e conhecimento para seu campo”. (GASSNER, 1997, p. 4).

O surgimento dos ritos e suas estruturações culminam nas paixões. Sua

---

[16] Apud Gassner (1997).
[17] Essas informações podem ser encontradas em obras de referência sobre a história da dança como Sasporte (1983), Bourcier (1987), Garaudy (1980), dentre outros.

origem é provável no Egito e na Mesopotâmia. Eram rituais representativos, longos que às vezes duravam dias com base em pantomimas, danças e cantos. Esses ritos possuíam estruturas bem definidas, inclusive alguns possuíam estrutura dramática[18] definida e precisa. As paixões mais famosas eram as de *Abidos*, do Egito, os dramas sírios de Tamuz e Adônis e, referências a Afrodite. Em geral, os dançarinos usavam algumas peles, máscaras e movimentos mímicos, mas as representações mais complexas apresentavam cortejos, procissões, imagens e até objetos de cena.[19]

O chefe do rito era praticamente um encenador que deveria coordenar e organizar a paixão da melhor maneira possível. Gassner (1997) aponta que a passagem das paixões para as peças se deu com a introdução do diálogo e com a individualização dos personagens.

Essa primeira manifestação dramatúrgica não possuía uma pureza de estilo, muito menos de gênero. Neste sentido, consideramos evidente o nascimento da dramaturgia em um contexto híbrido, tanto no que diz respeito ao estilo de arte cênica (dança, teatro, música, virtuosismos e acrobacias,...) quanto no que diz respeito ao gênero (épico, lírico e dramático).

Neste processo ritualístico e de adoração aos deuses, se desenvolvem a comédia e a tragédia até seu pico de espetacularização na sociedade greco-romana. Ressaltamos o fato de que este é o ápice de um processo de desenvolvimento da história da humanidade e dos procedimentos ritualísticos da época, não é um ato de genialidade descolado.

A dança era um fenômeno presente nas diversas manifestações da civilização grega: ritos religiosos, pan-helênicos ou locais, cerimônias cívicas, festas, educação das crianças, treinamento militar, vida cotidiana, a dança estava presente por toda a parte. Era de natureza religiosa para os gregos, tida como um

[18] No sentido mais conservador da palavra: trama e diálogo entre atores.
[19] Apud Gassner (1997).

dom dos imortais e um meio de oferenda e comunicação com eles. Segundo a mitologia, ela foi ensinada aos homens pelos deuses. Platão afirmava que a dança possuía características comuns aos deuses como a ordem e o ritmo. Ela estava presente na manifestação dos mistérios e não existia iniciação a nenhuma atividade sem dança.[20]

Em grego, dança vem de *choros*, que deriva de *chora*, que é alegria. A dança era tida como uma atividade divina também por sua função de proporcionar alegria. Para Sócrates, a dança formava o cidadão por completo, era um exercício que dava ao corpo as proporções corretas, era fonte de saúde e expulsava os maus humores. Para os gregos, aqueles que melhor honrassem os deuses em suas danças seriam também os melhores no combate. Era tida como uma atividade que favorecia e envolvia uma série de aspectos da cultura grega, importante desde a formação e educação de cada indivíduo da pólis, até mesmo nos momentos de alegria, devoção e combate. Platão apresenta a *choreia* como uma educação completa, pois dava base para a formação física, militar, estética e filosófica. Na sociedade greco-romana não havia a separação entre o corpo e o espírito e aquele era um meio de se conquistar o equilíbrio mental, o conhecimento e a sabedoria.[21]



Figura 1: relíquia com ilustração da dança das *mênedes*.

[20] Ibid.
[21] Ibid.

Este foi o contexto gerador das tragédias e das comédias gregas. Um de seus fenômenos embrionários foi o ditirambo. Para Bourcier, a origem do ditirambo foi uma mistura entre a loucura sagrada das *mênedes*[22] e a cerimônia cívica. Para este autor, "sua evolução é um bom exemplo da 'recuperação' pela comunidade das práticas cultuais que levavam ao tranze individual e também uma boa ilustração da lei universal da erosão do sagrado." (BOURCIER, 1987, p. 28). Sua versão primitiva consistia em uma roda em torno de um coro, constituído por cerca de 50 homens que circundavam um altar de Dionísio em que era celebrado um sacrifício sangrento em memória à homofagia das *mênedes*. Por volta do século VI a.C., esse tipo de celebração foi substituída por um poema previamente composto, cantado alternadamente pelo corifeu[23] e pelos dançarinos. Quando o ditirambo foi introduzido em outras cidades do Império Greco-romano tornou-se um gênero poético praticado por grandes autores e, finalmente, no século IV a.C. perde seu sentido religioso e passa a ser um simples concurso em coral em que eram celebrados os deuses e heróis.

Os rituais para Dionísio surgem a princípio como dança sagrada, dança de loucura mística. Com o passar do tempo, essas danças dionisíacas evoluem à categoria de cerimônia litúrgica instituída em calendário e depois se tornam ato teatral. Para Bourcier (1987), quando o papel do corifeu é ampliado e começa a estabelecer um diálogo com personagens, cujo destino se cantava, nasce a tragédia.

[22] Nome dado às mulheres que participavam dos cultos primitivos à Dionísio, tomadas pela loucura sagrada, *mania*, abandonavam suas casas e fugiam para a floresta onde se entregavam às danças arrebatadas e praticavam *omofagia* com pequenos animais (rasgavam-nos vivos e comiam suas carnes cruas).
[23] Que era como um cantor principal e regente do coro.



Figura 2: Bacantes em Festa*,* óleo s/ tela de Rodolfo Chambelland, 1908**.**

As primeiras peças gregas eram produzidas apenas em celebrações. Os Festivais eram grandes festejos que duravam dias. Não tinham simplesmente o caráter festivo de alegrar e integrar o povo, mas possuíam também a função sagrada e ritualística de cultuar Dionísio. Por isso eram chamados de *Dionisíacas*.

Entendendo o funcionamento dessas celebrações, conseguimos traçar uma série de paralelos com as maneiras contemporâneas de estruturação e sustentação de espetáculos, mas não podemos perder de vista a diferença essencial da função que as encenações possuíam para aquele povo, lembrando que hoje as encenações representam para a sociedade contemporânea, funções diferentes. Apesar de podermos estabelecer essas conexões com nossas encenações contemporâneas das tragédias gregas, a função e o modo de fazer teatro naquela época era outro, estava associado às práticas ritualísticas e a encenação de peças estava atrelada a uma necessidade vital e sagrada daquela sociedade.

As *Dionisíacas* iniciaram em meados do século IV a.C. quando o Tirano Psístrato transferiu o antigo e rústico festival dionisíaco dos frutos para Atenas, dando início as *Dionisíacas Urbanas* que aconteciam no mês de março. Com o tempo, outras *Dionisíacas* em Aldeias e outras cidades Áticas começaram incluir dramatizações. As encenações no início não poderiam ser repetidas nas

Dionisíacas Urbanas. Com o surgimento das novas *Dionisíacas* surgiram as reapresentações das obras e as *tornées*. Por exemplo, só após a morte de Ésquilo é que foi legalizada a reapresentação de suas peças.

Essas festas *Dionisíacas* eram organizadas por meses. Em Dezembro, era realizada a *Pequena Dionisíaca*; em Janeiro, a *Lanea*; em Fevereiro, a *Anthesteria* e em março, a grande *Dionisíaca Urbana*. As *Dionisíacas Urbanas* duravam seis dias. Após o ano de 431 a.C., passaram a durar cinco. Eram iniciadas por uma procissão a luz de tochas que conduzia uma imagem de Dionísio ao longo da estrada até a cidade de Euletéria e, regressava depois a Atenas. Ela era colocada nas proximidades da orquestra. Seguiam dois dias de provas ditirâmbicas, concursos corais de coros de homens e rapazes. Um dia era dedicado à comédia, quando cinco dramaturgos concorriam. Os outros três dias eram dedicados às tragédias, quando cada um dos três dramaturgos concorria com três peças e um drama satírico. Segundo Gassner (1997), essas peças eram relacionadas entre si, apesar de parecer que apenas Ésquilo fazia trilogias e tetralogias.

A preparação para o festival era feita com antecedência. Havia um leitor profissional, funcionário público, chamado de *arconte*, que selecionava as peças e os protagonistas. Em seguida, alguns homens de posses eram destinados a patrocinar o coro de 13 a 15 homens. Com o tempo, devido as guerras da época e ao empobrecimento de alguns desses patrocinadores, o Estado assumiu essa função. O coro era preparado pelo *Didascoro* ou treinador. Podemos perceber semelhanças entre esta função e a que chamamos hoje de coreógrafo ou diretor de movimento. Alguns dramaturgos como Eurípedes preferiam pessoalmente dirigir o coro. Após a realização dessas etapas, outros elementos da encenação eram definidos como a escolha dos objetos e a confecção das máscaras.

A tragédia não era encenada como hoje, certamente. No início, havia apenas um ator e o coro, em seguida foi incorporado um segundo ator e só depois um terceiro. Bourcier (1987) apresenta os seguintes dados: Téspis dá origem à tragédia com um ator. Ésquilo aumenta para dois, diminui a importância do coro e

coloca o diálogo como protagonista. Sófocles trabalha com três atores e Eurípedes com até oito. No século IV, o coro desaparece. Em seguida, Bourcier (1987, p. 30) afirma: “É preciso sublinhar a importância do papel do coro na tragédia clássica”.

Bourcier (1987) desenvolve uma reflexão sobre a importância da dança nas encenações trágicas e cômicas neste período. Esses dados nos permitem vislumbrar a importância do coro enquanto elemento estruturante da tragédia e da comédia e o quanto era relevante para o estabelecimento da dramaturgia da época. O papel do coro nas comédias e tragédias reforça o fato de como o elemento textual-literário não era a linha mestra dessas encenações. Bourcier (1987) descreve detalhadamente alguns aspectos estruturais sobre como os coros eram organizados que são pertinentes para a exemplificação dessas questões:

> O coro entrava pelo lado direito, o parodos, desfilava em um retângulo de três filas e cinco linhas, em Eurípedes, os melhores dançarinos na fila da direita, ao lado do público. Cantava e dançava na própria métrica dos versos que lhe eram confiados. (...) O coro executava três ou quatro entreatos lírico-coreográficos (que lembram os divertimentos de nossas óperas) entre os episódios dramáticos. Os conjuntos podiam intercalar solos, duos e trios. Ao final da ação, o coro saía pelo lado esquerdo, o *exodos* (BOURCIER, 1987, p. 30).

O coro usava do canto e de movimentos de expressão corporal e era responsável também por ajudar nos movimentos de multidão. Os atores usavam um coturno com uma plataforma bem alta, longas vestes e máscaras para cada personagem. Essa estrutura fazia com que os movimentos dos atores fossem lentos e que suas figuras ficassem grandiosas. O trabalho vocal dos atores era extremamente valorizado, os que tinham as vozes mais refinadas eram os mais bem pagos. Visualizando esta estrutura podemos compreender porque as situações de violência e de muitas ações eram narradas e ficavam a cargo do coro.

Um pouco antes dos festivais, as peças faziam o que era chamado de *proagon*, uma apresentação antes do dia, num local próximo ao teatro, uma

espécie de pré-estréia ou ensaio geral da época. Em seguida, as peças eram divulgadas pela cidade através de cartazes. No dia do concurso, a ordem era determinada por sorteio, bem como a comissão de julgadores. Ao final do sexto dia de *Dionisíaca,* os vencedores eram anunciados e coroados com guirlandas de hera.

Os auditórios de espetáculos eram preenchidos por cerca de dezessete mil pessoas que ali ficavam da madrugada ao crepúsculo. Lá de tudo faziam: comiam, dormiam, conversavam e se divertiam. Levavam alimentos e, ao final, era normal saudar os atores com frutos, azeitonas, o que tivesse a mão. O público não permanecia em profundo silêncio durante as encenações, anunciavam tanto quando gostavam quanto quando não gostavam. Não eram convencionados a posturas sérias e silenciosas como o público da corte, do romantismo, ou grande parte do público que freqüenta os teatros nos dias de hoje.



Figura 3: Foto[24] do Teatro de Epitauro.

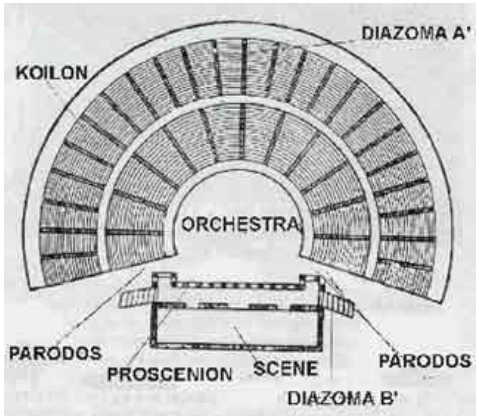


Figura 4: Planta de teatro grego.

O antigo teatro grego, construído sempre em forma circular devido ao simbologismo mágico e perfeito da circunferência, compunha-se de três grandes

[24] Nem todas as fotos utilizadas nesta pesquisa possuem os créditos do fotógrafo. Quando houver, serão devidamente informados na descrição da figura.

partes: 1) a Orquestra, em geral um espaço circular bem em frente à platéia de onde o chefe do coro, o koriaphaios ou *Corofeu*, dirigia-se aos presentes explicando o que iriam assistir; 2) o Proscênio (em frente a cena), a parte decorada do teatro, onde os atores (Hypocrates) faziam a sua encenação; 3) O Auditório, o *Kolia*, em forma semicircular, que envolvia a orquestra e o proscênio. Era dividido em dois setores (Diazoma), sendo que o que estava mais próximo do espetáculo era chamado de Proedria, reservado às autoridades e aos convidados mais eminentes, e onde se sentava o mais honorável dos espectadores - o Elefthereos Dionyssos, o sumo sacerdote de Dionísio.

O espetáculo utilizava-se de uma série de recursos mecânicos para auxiliar o efeito dramático pretendido pelos poetas, destacando-se: 1) o Aeorema, era uma espécie de trapézio em que um deus (*Theos ex machiné*), era descido até o cenário para resolver uma trama aparentemente sem solução. Simbolizava uma espécie de chegada da justiça, reparando os desacertos dos homens procurando estabelecer uma concórdia geral; 2) O Periactoi, eram dois pilares colocados nas extremidades do cenário que giravam ao redor de um eixo ajudando a mudar o fundo da cena; 3) O Ekeclema, uma plataforma suspensa na qual se colocava o corpo das pessoas mortas, porque nunca se representava em frente ao público a morte ou o suicídio dos personagens.

Estes elementos claramente estruturais, determinantes de um tipo de espaço cênico específico, também parecem estar atrelados ao conceito de dramaturgia daquela época. Esses dados relatados acima refletem a estrutura das encenações das tragédias e comédias da época descrita.

De todo este conjunto de elementos, sobreviveram os textos que reúnem partes dos versos e diálogos dessas grandes obras. As grandes tragédias e comédias da antiguidade, quando encenadas nos dias de hoje, são feitas sob outras estruturações e configurações, sob outros paradigmas dramatúrgicos. A montagem das “Bacantes” do “Teatro Oficina” é um exemplo. Consciente do que representava esta tragédia para os gregos, Zé Celso não pretendeu remontá-la

nos moldes da antiguidade, mas buscou ressignificar as circunstâncias da obra a partir do contexto brasileiro contemporâneo, restabelecendo a encenação como acontecimento na tentativa de promover uma relação de interatividade genuína com o público, resgatando a função mítica do teatro e, instaurando uma grande festa bacante sob a forma de ritual contemporâneo.

> A última tragédia grega conhecida, Bakxai (406 a.c.) de Eurípedes, BACANTES. Reconstitui o ritual de origem do teatro em 25 cantos e 5 episódios, com música composta por José Celso Martinez Corrêa. É a chegada do deus Dionysios, deus do teatro, do vinho, do carnaval, filho de Zeus e da mortal Semelle, em sua cidade natal, TebaSP, que não o reconhece como deus. (…)BACANTES é a peça que inspirou a atual arquitetura do Erro! Indicador não definido, dos arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Elito. O teatro tem no seu conjunto uma cachoeira, um jardim, um teto-móvel que se abre para o céu de São Paulo e uma pista ladeada de arquibancadas.[25]



Figura 5: Foto de montagem das Bacantes do Teatro Oficina (1995).

[25] Release presente no site do grupo, <http://www.teatroficina.com.br/plays/5>.

Todos estes dados reunidos nos permitem visualizar as estruturações da época, a partir da compreensão de seus contextos e conceitos. Restaram-nos partes do que foram manuscritos para serem encenado no palco. Em uma sociedade que não vivia a dicotomia corpo e mente, a relação entre texto escrito e estruturação da encenação possivelmente era diferente da relação estabelecida na dramaturgia tida como clássica, referente ao período do drama moderno. O texto não era o único representante do plano das idéias para aquela sociedade e, dificilmente deve ter sido o único elemento que determinava a encenação. Os elementos que determinavam a dramaturgia da época eram dados pela integração dos elementos que a constituíam. Uma sociedade que não separava a *phísis* do campo do saber, que tinha a *chorea* como uma atividade completa, possivelmente não determinaria dramaturgia como diálogos e versos escritos somente.

Barba (2005) adverte que Aristóteles, em seus escritos sobre a tragédia, nos apresentou dois campos diferentes de investigação: os textos escritos e os modos como eles eram representados. “Todas as tragédias comportam espetáculo, caracteres, mito, melopéia, elocução e pensamento (...) sem ação não poderia haver tragédia”. (ARISTÓTELES, 1959, p.448). Aristóteles valorizava a poesia do texto como arte mais elaborada, porém reconhecia todo um conhecimento provindo da encenação das tragédias e comédias.

> Quanto ao espetáculo cênico, decerto é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta (ARISTÓTELES, 1959, 449).

No auge dos festivais e concursos gregos nascem os três grandes dramaturgos trágicos que temos hoje como principais referências teatrais deste período: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. O reconhecimento e admiração por esses três dramaturgos e por tudo que representaram, representam, influenciaram e ainda influenciam na história das Artes Cênicas não é tido como ponto de

questionamento nesta reflexão. A importância desses dramaturgos é inquestionável. Porém, não podemos perder a dimensão de que muito sobre este período foi perdido, desde obras destes artistas notáveis até mesmo possíveis obras de outros grandes dramaturgos, que por acontecimentos históricos, entraram no esquecimento.

Nosso propósito não é o de refletir sobre o que poderia ter sido, mas de ressaltar que nos restaram apenas fragmentos para a reconstrução dos fatos. É importante termos consciência de que os dados sobre esse período são fragmentos de documentos e interpretações de pesquisadores. Muitos aspectos sobre esta época ainda não foram totalmente desvendados e parte desses registros foram perdidos ao longo de violentas guerras e massacres. Especialmente sobre o tema desta discussão, os elementos da dramaturgia desta época, restaram apenas fragmentos de algumas obras trágicas e cômicas e um dos possíveis livros escritos por Aristóteles, que chamamos de “Poética”, referente às tragédias. O livro da comédia é uma lacuna na história do teatro – perdeu-se – e muitas são as lendas sobre o seu real paradeiro.

Para esta retrospectiva dramatúrgica é importante ressaltar que, as obras e estruturas dramáticas destes três grandes dramaturgos trágicos possuem questões bem diversas, apresentam evolução no que diz respeito aos modos de encenar da antiguidade e refletem preocupações e temáticas humanas de forma e conteúdo também diferentes entre si. Eram homens de diferentes gerações. Por outro lado, a partir dos pontos comuns estabelecidos entre os dramaturgos da época foi possível traçar um perfil de como eram encenadas as tragédias e as comédias da antiguidade. Outro aspecto importante é compreender que os elementos encontrados em comum a esses dramaturgos não surgiram a partir de receita de dramaturgia. Pelo contrário. Estes dramaturgos eram contemplados por ampla liberdade de temas e modos de fazer. A dramaturgia não era movida por regras, mas pelo desejo, pelo devir e é claro, pela opinião pública, pelo “*show buzz*” da época.

A partir destes elementos, sugerimos que nesta época o entendimento sobre as estruturas das tragédias não estava centrado exclusivamente no texto, pois os próprios dramaturgos agiam muitas vezes como encenadores, diretores e, até mesmo, coreógrafos do coro.

> O drama, de início, atinge a maturidade nas eras clássicas da Grécia e de Roma. Faz a primeira transição do ritual para a arte e dá o primeiro passo em direção à caracterização e ao conteúdo amplamente humano. Ademais, o teatro termina por tornar-se uma síntese das artes como o foi desde o século V a.c. Poesia e ação dramática, suplementadas por quase todas as artes, da música à pintura, resultam em poderoso órgão para a expressão da experiência e pensamentos humanos. Os primeiros mestres da dramaturgia são, em certo sentido, mestres da vida (GASSNER, 1997, p.17).

De uma forma genérica, os elementos comuns aos trágicos foram organizados por Aristóteles em sua “Poética”, porém, é importante ressaltar o fato de que esta poética, que tanto influenciou e ainda influencia a história da dramaturgia ocidental, foi escrita no século IV a.C. e o auge das tragédias ocorreu um pouco antes, entre os séculos V e IV a.C. Ela não era um guia de sucesso para os dramaturgos da época, como foi para os homens do renascimento. Ela foi um trabalho crítico, escrito a partir da arte feita por esses grandes homens.

Acreditamos, a partir destes dados, que tanto o surgimento das primeiras estruturas cênicas nos rituais, quanto o desenvolvimento da dramaturgia como conceito, e seu auge, não estiveram atrelados à escrita dos poemas trágicos e cômicos. As encenações da antiguidade não dão indícios de terem a literatura como linha mestra. A escrita vem a posterior e ganha status aos poucos. O texto dramático vai virando sinônimo de dramaturgia em um período da história humana posterior à antiguidade e, chega a seu auge com o drama moderno.

A comédia nesta época não era diferente. Este tipo dramático dizia respeito a acontecimentos políticos e sociais da época e eram uma maneira de satirizar e discutir as questões cotidianas do momento. Também tinham o coro como elemento importante, mas possuía características formais menos rígidas.

O Império Romano entra em declínio econômico a partir do século V a.c., mas seu fim é determinado quando seu último imperador foi deposto, em 476 d.c. Convencionou-se esta data como o fim da Antiguidade. O império foi atingido por um aumento da inflação e declínio da mão de obra escrava, de territórios e da força militar. Durante o colapso comercial e industrial, a população das cidades caiu. Os trabalhadores desempregados se fixaram no campo e tentaram produzir eles mesmos os bens que queriam, desmonetarializando a economia e acabando com a divisão de trabalho. Esses fenômenos são alguns dos acontecimentos que contribuiram para a criação do sistema feudal, baseado na auto-suficiência de pequenos territórios economicamente independentes.

Com o Império fragilizado, as invasões bárbaras aumentaram. O contato com os bárbaros contribuiu para o aumento da diversidade cultural em Roma e para seu declínio. A população insatisfeita começou a duvidar da influência dos deuses nas decisões políticas. Entre os séculos II e III d.C., o Cristianismo ganhou mais adeptos entre os Romanos e o Império começou a sentir os sinais mais fortes da crise. A descrença religiosa começou a questionar a legitimidade do poder do imperador e o exército descobriu sua importância e passou a exigir maior status e melhores remunerações.

O Cristianismo tornou-se a religião oficial do Império Romano em 380 d.c. e, o Império ruiu cerca de 100 anos depois. Alguns historiadores acreditam que a queda deste foi ocasionada por fatores internos ao próprio Império; outros, relacionam às invasões bárbaras e à expansão do Cristianismo. Indiscutivelmente, independente da ordem de importância que levaram estes motivos a desencadiar esse processo de mudanças, houve uma ruptura no modo de viver ocidental e, com isso, uma ruptura na maneira humana de compreender o mundo, se relacionar com ele e de simbolizá-lo. A economia, a religião e sociedade mudaram. A sociedade passou a se estruturar sob outros pardigmas e com isso, o modo de pensar as artes, e de produzí-la, também foi modificado.

3.2. O início do cristianismo, seu período de instauração e o surgimento e desenvolvimento do drama moderno e da dança cênica.

Essas grandes mudanças ocorridas no final da Idade Antiga deram início a outro período da história da humanidade, a Idade Média, o qual perdurou entre os séculos V e XV de nossa Era. Esse período foi caracterizado por uma economia com bases rurais, através de um sistema de produção feudal e uma organização social estratificada, predominando relações de vassalagem e soberania. Os senhores feudais, proprietários dos territórios denominados feudos, eram dotados de todos os poderes: jurídico, econômico e político. Cediam lotes aos seus vassalos em troca de uma fidelidade quase escravocrata. O vassalo oferecia ao senhor fidelidade e trabalho, em troca de proteção e um lugar no sistema de produção. Essas estruturas de servidão se estendiam por várias regiões da Europa.

Com a expansão do catolicismo, a Igreja Católica atingiu seu auge e plenitude e se transformou na grande responsável pela proteção espiritual da sociedade. Era isenta de impostos, arrecadava o dízimo e tinha grande poder econômico. O poder espiritual da Igreja influenciou o modo de pensar, agir e se comportar durante toda a Idade Média.

A instauração do catolicismo inaugurou uma nova maneira da humanidade se relacionar com a religiosidade a partir de paradigmas diversos da Antiguidade. A sociedade concentra sua fé em um único Deus onipotente e onipresente, juiz das ações individuais e profetizador dos que seriam dignos e merecedores de uma eternidade pacífica e feliz nos reinos dos céus. Os padres e homens religiosos eram os indivíduos capazes de divulgar as palavras de Deus e suas vontades passaram a ser entendidas como as vontades do único grande Criador. As ações da sociedade passaram a ser classificadas sob a luz do bem e do mal, sob a ótica das boas maneiras cristãs ou dos pecados. O corpo tornou-se o território temporário para a alma, que era considerada divina. Os instintos sexuais e de

sobrevivência passaram a ser sinônimos de tentações do corpo para os pecados e para a perdição. A Idade Média instaurou a dicotomia entre corpo e alma e um movimento de opressão ao corpo e, com isso, de total opressão às artes.

Seus padres e monges viviam em mosteiros e passavam grande parte do tempo rezando e copiando livros da antiguidade e a Bíblia. Os mosteiros eram como fortalezas, onde o conhecimento era preservado e privado. As obras antes de serem publicizadas passavam por rigorosa curadoria sob os parâmetros do dogmatismo religioso da época e mesmo os livros que saíam dos mosteiros eram raros e de difícil acesso. O dito popular sobre a sabedoria dos antigos reflete em parte, a falta de circulação do conhecimento que persistiu até à revolução científica dos séculos XVII e XVIII.

Por muito tempo, manuscritos e obras da Antiguidade permaneceram sob o poder da Igreja. Textos para teatro, que eram partituras das obras encenadas, passaram a ser compreendidos como obra e, o texto começa a ser considerado o fim em si, fazendo parecer qualquer encenação como falsificadora da obra original. “Graças ao terrorismo da literatura, que se pode observar no Ocidente por volta do fim da Idade Média, uma notação se arroga o direito de ser uma obra”. (PAVIS: 2005, P. 280)

Uma das grandes lendas formadas após este período foi de que o livro escrito por Aristóteles sobre a comédia permanece sob o poder da Igreja e se mantém oculto para a sociedade até os dias de hoje. Esta lenda é abordada no romance de Eco (2004), “O nome da rosa”, que também inspirou o filme dirigido por Jean-Jacques Annaud (1986) e estrelado por Sean Conery.

O livro de Eco (2004) tem como tema central a liberdade de circulação do conhecimento. O romance aborda o contraste entre as novas idéias – mais abertas e racionais – e os velhos hábitos medievais. Através de uma trama de mistério e investigação criminal, o autor consegue revelar que por trás de algumas mortes misteriosas acontecidas em um mosteiro estava o dogmatismo religioso de

um monge, empenhado em impedir o acesso ao polêmico livro de Aristóteles sobre o riso.

O propósito do título “O nome da rosa” é revelado na última frase do livro, quando aparece o dizer "*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*" - "A rosa antiga permanece no nome, nada temos além do nome". Quando as coisas deixam de existir, deixam atrás de si um nome. Do polêmico livro de Aristóteles sobre o riso, resta apenas o nome.

As primeiras manifestações artísticas existentes no início do período medieval surgiram ligadas aos eventos comemorativos da Igreja Católica. As principais manifestações dramáticas foram criadas para descrever os acontecimentos bíblicos. Eram apresentações sob forma de paixões que envolviam toda a comunidade e duravam muitas horas e, algumas vezes, dias. Para Gassner (1987), mais uma vez, a dramaturgia é utilizada como um misto de austera devoção e como possibilidade de observação do comportamento humano de uma época. A dramaturgia no período medieval começa como em comunhão com a Igreja e terminou como uma festa comunal que envolvia toda a sociedade.

> Mais uma vez a humanidade, emergindo de um novo vagalhão de barbarismo, encontrou na dramaturgia um órgão potente tanto para exprimir a realidade comum, quanto as aspirações. Mas uma vez o teatro demonstrou sua adequação como ponto de encontro do homem com Deus. Na verdade, Deus foi o protagonista visível e invisível das peças medievais (GASSNER, 1997, p. 155).

Durante este período da história existiram algumas manifestações artísticas, mas elas não apresentam grandes avanços no desenvolvimento das artes do espetáculo. Muitos pensadores das Artes Cênicas consideram este um período morto para as artes. Em termos de dramaturgia, conforme observa Pallottini (2005), é possível notar nas paixões uma passagem da atitude dramática à épica, baseada no espírito da missa e das cerimônias cristãs – estruturas abertas, disformes, sem rigor dramático. Os cenários (espaço) eram sucessivos e o tempo, simultâneo. A história cristã era apresentada de uma vez através de quadros que representavam os episódios da narrativa. Funcionava como um

grande mural, como um retrato vivo das histórias da Bíblia e da vida de Jesus.

O acontecimento teatral ocupava toda a comunidade. Neste período, o teatro ainda não tinha sido confinado a alguns edifícios determinados das cidades e apresentado para um público freqüentador selecionado. Este é um fenômeno que surge a partir do renascimento e se instaura definitivamente com o romantismo.

A Idade Média também rompeu com a evolução da dança e do fenômeno da coreografia, tão explorada pela Antiguidade. A dança passa a ser proibida pela Igreja tanto como forma espetacular quanto como manifestação do sagrado, passando a existir somente como divertimento.

Quando a opressão ao corpo diminui, aos poucos, percebemos um desenvolvimento das danças sociais eruditas. As camadas sociais mais abastadas começaram a estruturar danças calcadas em uma métrica musical e com um cuidado formal na qualidade e na forma de desempenhar os movimentos. A França em especial, a partir do século XIII, começa a afirmar sua grandeza política e intelectual e a dança passa a ser um importante veículo de propaganda da nobreza e do poder. Posteriormente, a Itália segue o mesmo caminho.

A dança começa a ter suas manifestações de expressão registradas através de documentos escritos por membros da nobreza. Com o desenvolvimento dessas danças eruditas começa a ser exigido aos dançarinos um conhecimento dessas regras. Com isto, inicia-se um processo de separação entre a dança erudita e a popular.

Para Bourcier (1987), através do estudo das danças de cada época é possível estabelecer um parâmetro do processo civilizatório de cada sociedade em cada tempo. No período medieval, estamos diante de uma retórica literária, teatral, musical e coreográfica. A Idade Média reinventou a retórica do corpo: um culto da forma pela forma e, da rigidez pela métrica.

No final da Idade Média, a dança e as artes de forma geral começam a existir desconectadas do aspecto religioso e passam a servir a uma função social

também. Passam à condição de atrações nas festas e eventos da corte e mais a frente, no renascimento retomam a condição espetacular. Com a crise da Idade Média e a Guerra dos Cem Anos, iniciam alguns movimentos de danças chamadas de macabras, preenchidas por poesias e pantomimas com o intuito de honrar os mortos. Essas danças representativas aos poucos evoluem para uma modalidade realizada em festas da corte chamada de Danças dos Momos.



Figura 6: Pintura que retrata as danças macabras da Idade Média.

A palavra Momo vem de *momer*, que significa disfarçar-se. *Momon* significa máscara. A Dança dos Momos é um tipo de dança carola burlesca em que os participantes estão disfarçados e mascarados. Essas danças serviam como divertimentos entre os nobres em suas festas, e aos poucos, evoluíram para a categoria de atrações entre os pratos dos banquetes. O Momo já apresentava alguns elementos do balé de corte como: dançarinos, cantores, músicos, carros e efeitos de maquinaria, mas não apresenta o principal aspecto dos balés de corte, que era a ação dramática.

Também impulsionados pela flexibilização dos paradigmas medievais, juntamente com o fim das Cruzadas, começam a aparecer nas festas da nobreza, os primeiros bufões, acrobatas e a figura do “bobo da corte”, que era um homem, geralmente disforme, grotesco, corcunda, que divertia o rei e seus súditos declamando poesias, dançando, tocando algum instrumento e atuando como mestre de cerimônia nas festas da corte. Os “bobos” eram inteligentes, atrevidos e sagazes, capazes de zombar da corte e dizer ao rei as necessidades do povo.

Juntamente com essas primeiras manifestações cênicas da corte, começam a aparecer alguns profissionais das artes do espetáculo. Surgem os dançarinos profissionais, os mestres de dança, os mestres de música, os bufões, bobos e acrobatas. A dança em especial começa a desenvolver e aperfeiçoar seu nível técnico.

No século XIV, alguns desses profissionais da dança escrevem os primeiros manuscritos sobre o assunto. Esses textos são tidos por Bourcier (1987) como verdadeiros códigos das danças realizadas neste período. O primeiro manuscrito de dança apresentado pelo autor foi “*Il Perfetto Ballerino*”, de Rinaldo Rigoni (1468), mas a obra não pôde ser encontrada por Bourcier (1987) e por isso é apenas citada. O primeiro manuscrito sobre o qual Bourcier (1987) desenvolve uma reflexão é “*De Arte Saltendi et Choreas Ducendi*”, de Domenico de Piacenza (ou Domenico Ferrara, 1462). Ele foi um dos mais importantes mestres de dança de sua época e um renomado coreógrafo. É possível acessar esta obra na Biblioteca Nacional de Paris.

O manuscrito é dividido em duas partes. A primeira parte apresenta uma gramática de movimento baseada em cinco elementos, que Bourcier (1987) elege como os elementos constitutivos da dança: métrica, comportamento, memória, percurso e aparência. A segunda parte do manuscrito enumera e descreve passos e métricas. Bourcier (1987) reforça a importância de se observar que os termos técnicos utilizados para designar os movimentos corporais apresentados no manuscrito não possuem os mesmos conteúdos corporais dos dias de hoje.

Evidentemente é outra época, estruturada por outro paradigma social e de entendimento de mundo. As corporeidades apresentavam características e comportamentos também diversos dos de hoje. Para o autor, só será possível aproximar o sentido dos termos técnicos utilizados atualmente aos termos técnicos desenvolvidos a partir do século XIX.

Outros manuscritos do *Quatrocento*s são considerados documentos de referência para os estudos sobre as danças dessa época, documentos estes de discípulos de Piacenza: O manuscrito de Antonio Cornazano intitulado "*Libro Del Arte Danzare*", possível de ser encontrado na Biblioteca do Vaticano, e de Giovani Ambrogio de Pesaro (ou Guglielmo Ebreo), "*De practica seu arte tripudii*"[26].

Esses primeiros tratados sobre a dança apresentam descrições coreográficas, músicas e informações sobre os bailes que eram realizados na época, em ocasiões públicas e privadas. Fornecem as primeiras formulações teóricas, filosóficas e sociais sobre a teoria da dança e seus princípios básicos no ocidente. São pérolas preciosas para as pesquisas históricas e nos oferecem subsídios para pensar e refletir sobre os elementos estruturadores da arte da dança medieval e sobre as primeiras pesquisas estruturadas em dança a partir de uma perspectiva do corpo em movimento. Arriscamos-nos a formular a hipótese de que estes tratados dizem respeito aos primeiros documentos sobre o que denominamos nos dias de hoje de *dramaturgia da dança*. São tratados calcados em elementos que estruturam a ação do corpo no espaço que diferem dos demais conteúdos referentes a uma dramaturgia clássica, calcada na ação intersubjetiva estruturada em diálogos e presa a um tipo de análise literária.

Podemos constatar essas atribuições observadas através dos elementos elencados por Pesaro (1993) no capítulo introdutório ao documento:

> Quem quer que deseje diligentemente se enveredar para o exercício da ciência e da arte da dança com um espírito alegre,

[26] A editora Clarendon Press, Oxford, USA, publicou em 1993 uma versão do manuscrito traduzida para o inglês acrescida de capítulos introdutórios e biográficos.

> sincero e bem-humorado deve primeiro compreender, com firmeza no coração, que dança é, em geral, em sua verdadeira definição: Medida, memória, organização espacial, ar/ naturalidade (contexto e ambiente), boas maneiras e movimento do corpo (PESARO, 1993, p. 93).[27]

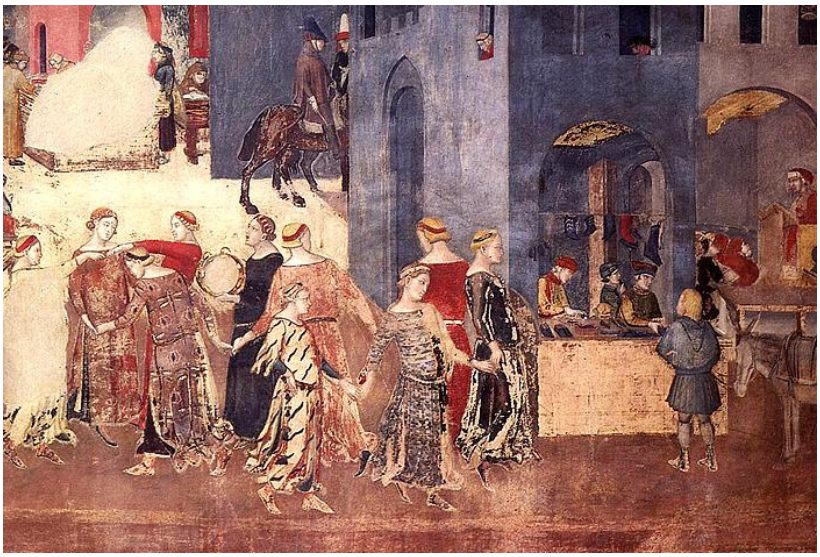


Figura 7: Pintura medieval que ilustra as danças da corte.

Alguns autores como Kerkhove (1997) e Lang (2000) apontam Noverre como o primeiro dramaturgo da dança. Indiscutivelmente, todos os aspectos do trabalho sobre a encenação da dança desenvolvidos por Noverre, especialmente as discussões promovidas em suas cartas, foram de uma contribuição ímpar para o desenvolvimento da dança cênica. Os tempos de Noverre foram outros, muito diversos dos de Rigoni, Ferrara, Cornazano e Pesaro. Porém, levantamos a hipótese de que os documentos produzidos por estes homens da dança e os demais documentos sobre a arte da dança publicados no período entre os

[27] Tradução livre do trecho: "Whoever wishes diligently to pursue the science and art of dancing with a joyful spirit and a sincere and well-disposed mind must first understand, with resolute heart, reflecting mind, and with consideration, what dance is in general and its true definition; wich is non other than na outward act which are the following: Measure, memory, partiotining the Ground, Air, Manner and Body Movement".

documentos que foram apresentados acima e as cartas de Noverre também são importantes para o que vem se chamando de *dramaturgia da dança* e *dramaturgia do corpo*[28]. Afinal, segundo Kerkhove (1997, p. s/n): "a idéia de dramaturgia em dança provavelmente sempre existiu, mas é somente em fases mais recentes da história da dança que ela se tornou uma prática consciente".

Durante os séculos XV e XVI a Europa começa a se libertar das diretrizes medievais. A Aristocracia entra em decadência e surge a classe média. A Espanha, França, Itália e Inglaterra enriquecem e solidificam suas monarquias e nobrezas. Um novo período se estabelece, o renascimento. Os conhecimentos e valores filosóficos e artísticos greco-romanos começam a ser resgatados e há um movimento de valorização nacional e individual. A relação com a religiosidade segue de forma mais flexível que no período medieval e o homem retoma o status de centro da atenção dos objetivos e discussões na Europa e passa a buscar valores que garantam o aumento do conforto e do prazer, inaugurando o antropocentrismo.

O movimento teatral recupera suas forças traduzindo e publicando obras do período greco-romano e produzindo suas próprias obras com estas influências, a partir destes aspectos formais e estruturais. Nas principais monarquias estabelecidas na época, Itália, Inglaterra, França e Espanha, a tragédia quebra os paradigmas medievais e ganha status literário.

Na Itália, em especial, a comédia se desenvolveu como uma manifestação livre adquirindo força satírica, a *commedia dell'arte*. Seu aspecto livre deu origem ao aspecto físico do moderno teatro e instaurou uma dramaturgia construída e estabelecida pelos atores das trupes. Surge como manifestação popular em oposição à comédia erudita e se expande por toda Europa até o século XVII. Era também denominada de *Commedia All'improviso* e *Commedia a Soggetto*.

---

[28] Discutiremos os termos *dramaturgia da dança* e *dramaturgia do corpo* com maior profundidade mais a frente.

A trama e o diálogo dito pelos atores eram inventados pela trupe e muitas vezes formulados no instante da apresentação. A graça desses espetáculos estava na genialidade de como os atores vivenciavam cada situação. Não precisavam de nada além de um arcabouço da peça que deveriam representar. Muitas vezes, as peças da *commedia dell'arte* não passavam de simples sinopses, de um roteiro esquemático livre, denominado "*canovacci*". Os temas escolhidos abarcavam situações convencionais: adultério, ciúme, velhice, ganância, amor. Em suma, para Gassner (1997, p. 191): "lá encontramos atores-dramaturgos cujas comédias não podem ser separadas da apresentação espontânea em palcos rapidamente improvisados".

As apresentações eram feitas pelas ruas e praças públicas. As trupes viviam como uma grande família, viajando pelas cidades em comboios de carroças e se apresentando em troca de dinheiro ou comida. Quando chegavam a uma cidade, pediam permissão para se apresentar em suas carroças ou praticáveis, pois eram raras as possibilidades de conseguir um espaço cênico adequado.

Em geral, os atores se especializavam em um papel e sempre o representavam. Eram também dotados de habilidades acrobáticas. Os personagens da *commedia dell'arte* possuíam duas categorias sociais: patrões ou criados. Eram os principais arquétipos da sociedade da época. Esses personagens eram identificados pelo figurino, máscaras, e até objetos cênicos. Entre o grupo de personagens podemos encontrar: os *enamorados*, geralmente representados por homens e mulheres belos e jovens. Não usavam máscaras. Eram personagens ingênuos e apaixonados um pelo outro. Entre os personagens que utilizavam máscaras encontramos os velhos e os criados. Os velhos são: *Pantalone*, um rico mercador, geralmente avarento e conservador. *Dottore*, um intelectual pedante e prolixo. Era um marido ciumento e geralmente cornudo. Os criados: *Arlecchino*, era a máscara mais popular. Possuía habilidades acrobáticas, era astuto e ignorante, um pouco ingênuo, e estava sempre envolvendo as pessoas em confusões. *Briguela*, um criado que arrumava brigas e astuto. As

criadas não usavam máscaras. Elas geralmente ficavam a serviço da enamorada. Podiam ser jovens ou velhas.

Os atores possuíam algumas estruturas de movimentação acrobáticas, gags, piadas e argumentos que faziam parte do repertório de seus personagens denominados "*lazzi*". Estes elementos eram desenvolvidos por cada ator durante os ensaios, que não eram muitos, e durante as apresentações. Os "*lazzis*" eram elementos pertinentes à construção de cada personagem e também à construção do "*canovacci*" e da dramaturgia do espetáculo.



Figura 8: Ilutração de local de apresentação da *commedia dell'arte*.



Figura 9: Ilutração de atores em apresentação da *commedia dell'arte*.

A comédia italiana não se apoiou somente na comédia de ator, que era a *commedia dell'arte*, a Itália também desenvolveu outro tipo de comédia tida como erudita, preocupada com os aspectos formais das comédias gregas e com um cuidado no desenvolvimento da trama, dos diálogos e com o potencial poético das palavras escritas no texto para serem ditas pelos atores. Alguns dramaturgos em especial se destacaram no período, são eles: Ariosto, Aretino e Maquiavel.

Ainda na Itália, no mesmo período, desenvolveu-se outro tipo de encenação que contagiou a Europa e, que se mantém até os dias de hoje: a Ópera. O desenvolvimento do drama pastoral na Itália e a descoberta dos aspectos musicados e métricos da tragédia mobilizaram o início deste novo tipo de encenação que misturava música e dramaturgia.

Dentro deste mesmo contexto de efervescência e liberdade, as danças eruditas continuam a se desenvolver e ampliar suas possibilidades de organização e a exigência do nível técnico de seus executores. A quantidade de documentos reflexivos sobre a arte da dança também se ampliaram. No século XV, destacaram-se Marc Fabrizio Caroso (1591) com "*Ill Ballerino*; Thoinot Arbeau (1596) com "*Orchésographie*"; Michel Toulouze com "*L'Art e Instruccion de Bien Danser*" e Cezare Negri (1604) com "*Nuove Invenzione di Balli*". À medida que novos documentos surgem, aumentam os números de detalhes descritos, passos, referências e descrições coreográficas.

A Europa de modo geral inicia um novo momento, livre dos paradigmas medievais. Inicia-se um movimento de valorização da razão e o desenvolvimento cultural através de uma grande explosão criativa durante todo o período da Renascença. Após a consolidação das novas diretrizes da Renascença e a estabilização da cultura, especialmente na França e na Inglaterra, a literatura, a dramaturgia, o teatro, a dança e as artes plásticas ficaram menos interessados no resgate das obras da antiguidade e mais interessados em personagens estruturados a partir dos padrões de conduta predominantes.

A dança dá um novo passo rumo a espetacularização. Surgem os balés de corte. Começam na França, como um baile organizado a partir de uma ação dramática. Através dos libretos e dos escritos sobre música para a dança é possível ter uma visão fragmentária sobre como esses balés se desenvolviam. Os primeiros organizadores e participantes eram membros da corte, com exceção dos acrobatas e equilibrista. Aos poucos, em especial a partir de Luís XIII, o número de profissionais aumenta e, em poucas décadas, a presença de amadores é completamente eliminada do Balé de Corte.

A estruturação destes balés era feita a partir de uma lógica de arte total, envolvendo música, comédia, balé, poesia e geralmente abordava temáticas em torno da mitologia. A movimentação privilegiava progressões de formas geométricas: círculo, quadrado, losango, retângulo. Em alguns balés, os dançarinos poderiam até chegar a formar letras com os monogramos dos soberanos. Eram concebidos para serem vistos do alto. Os dançarinos iniciavam em um ambiente onde as evoluções eram criadas para serem vistas em um mesmo nível; em um segundo momento, seguiam para outra sala onde haviam bancadas para os espectadores.

Segundo Bourcier (1987), até 1611, apenas um libreto foi publicado, "*Ballet Comique de La Reine*". Após Luís XIII, inicia-se o hábito de publicar libretos completos. No mesmo período, o balé de corte francês foi imitado na Itália e a moda se espalhou para todas as cortes da Europa.

Até este ponto da história das artes do espetáculo no ocidente, as grandes manifestações da dramaturgia e da história do espetáculo estão concentradas na França e na Itália. No mesmo período, é possível identificar o surgimento da dramaturgia elisabetana na Inglaterra. Como na Itália, a dramaturgia Inglesa teve seu início com o resgate das obras greco-romanas.

No final do século XVI – com a arquitetura elisabetana, em seus moldes, já estruturada – em um bairro marginal e pantanoso, repleto de tavernas, casas de

jogo e bordéis situavam-se os edifícios teatrais: *Rose* (Rosa), *Swan* (Cisne), *Globe* (Globo) e *Hope* (Esperança).

A arquitetura teatral estabelecida pelos ingleses, em um período de intensa liberdade criativa, permitiu o desenvolvimento de uma manifestação teatral que explorou outras possibilidades de organização do tempo e do espaço na ação dramática, estabelecendo mudanças na estruturação da ação proposta pelo teatro greco-romano. Os elisabetanos usavam estruturas de representação e convenções teatrais que permitiam o livre desenvolvimento da trama. Utilizavam pedaços de pano, caixas, painéis, elementos de fácil manuseio, que garantiam possibilidades de mudança de espaço e tempo cênico, viabilizando o desenvolvimento da narrativa dramática. Os principais dramaturgos de destaque do período foram: Christopher Marlowe, William Shakespeare e Ben Jonson.

Shakespeare possuiu um papel especial na história do teatro elisabetano, destacou-se entre os mais importantes dramaturgos da história do teatro, capaz de influenciar gerações posteriores. Sua vasta obra inclui tragédias, comédias, dramas históricos e poesias. Para Gassner (1997), podemos encontrar no conteúdo geral da obra de Shakespeare, a síntese de uma grande época, o que alguns autores chamam de *universalidade*. Shakespeare também possui um papel especial na afirmação do individualismo no teatro. O drama de Shakespeare é o da vontade subjetiva. Suas personagens são individualizadas, capazes de gerar os conflitos da ação pelo exercício da vontade humana. O homem passa a lutar contra o homem e, não mais contra o Destino, Deus, hereditariedade ou religião.



Figura 10: Selos Ingleses com ilustração dos teatros elisabetanos.

De forma geral, as artes do espetáculo, a partir deste momento da história, despertam a atenção para o indivíduo. A dança, com o desenvolvimento do balé de corte, também segue esta mesma tendência. A partir do renascimento, quando a censura religiosa diminui, a dança espetáculo encontra suas primeiras intrigas dramáticas em uma estrutura mitológico-alegórica.

A arte da dança e o teatro ganham força em toda a Europa. Dramaturgos se destacam na Espanha, França, Inglaterra, Itália. Com o renascimento, o refinamento e polimento da dramaturgia entram em voga. As obras escritas para o teatro começam a se destacar também por sua qualidade literária e poética. A encenação começa a ser regida pelos ditames do autor da poesia dramática literária, do texto escrito para o teatro, para ser encenado.

Na França, destaca-se um movimento teatral denominado por Gassner (1997) como o movimento dos dramaturgos polidos. Destacam-se Corneille e Racine com a tragédia, e Molière com a comédia. A comédia erudita, por mais que tentasse trilhar um caminho próprio, sofreu grandes influências da *commedia dell'arte*. A tragédia tinha uma preocupação com a formalidade dramatúrgica enquanto a comédia estava diretamente comprometida com o divertimento do público em geral e das classes mais baixas.

Os dramaturgos polidos buscavam a beleza formal de um camafeu cravejado de pedras[29]. A tragédia destinava-se à sociedade aristocrática e da alta classe média. A peça devia mostrar o mínimo de ação possível, os acontecimentos deviam ser relatados por mensageiros e as personagens descreviam suas emoções durante os diálogos. Não havia regras que restringissem a escolha do conteúdo, porém era de consentimento geral que o amor entre os sexos opostos fosse o principal assunto. As personagens ainda eram mais próximos de tipos sociais do que indivíduos com personalidades distintas.

[29] Apud Gassner (1997).

Dentre os principais dramaturgos polidos, Molière destaca-se com a produção de comédias. Diferentemente da tragédia, a comédia estava menos presa a regras formais e dialogava com mais facilidade aos acontecimentos da época. Molière teve um papel de absoluta importância na dramaturgia francesa, até então muito dependente da temática da mitologia grega. Além de dramaturgo, era excelente ator, encenador e produtor de teatro. Suas experimentações artísticas com a comédia adentraram também o campo da dança. Ele desenvolve o que se chamou de Comédia Balé, um estilo que nasceu e morreu com ele, mas que teve seu valor e contribuição para o surgimento da dança clássica.

Na tentativa de encenar alguns balés de corte, Molière não segue o costume tradicional de separar a dança da ação dramática e cria um modo de encenação em que o balé surge entrelaçado ao assunto da peça, participando da ação. Apesar de acompanhar os costumes do balé de corte na maioria das vezes, com um século de antecedência, estrutura algo semelhante à proposta de "balé de ação" de Noverre, atribuindo à dança finalidades além da perfeição de sua técnica. Porém, em seguida, a partir da influência de Lully, a dança é reduzida a intermédios entre as tragédias líricas e volta a assumir um papel decorativo de virtuosismo e elegância formal, seguindo por mais um tempo associada ao entretenimento da corte.

A morte de Luis XIII marca o fim de uma sociedade e uma série de novas tentativas pertinentes a encenação da dança. O desenvolvimento técnico aperfeiçoa-se cada vez mais e, em 1700, a partir da obra de Raoul-Auger Feuillet, "*Choréographie ou Art de Noter La Danse*" (Coreografia ou Arte de anotar a dança), se estabelece a invenção da escrita da dança[30].

A partir do século XVIII, as Artes Cênicas consolidam suas principais mudanças. Os edifícios teatrais já estão estruturados e a arte passa a representar erudição, sofisticação e nobreza. A dança passa a dispor de um grande público

[30] Apud Bourcier (1987).

potencial e o espírito do romantismo abre espaço para a contestação do formalismo em pró de novas possibilidades.

Jean-Georges Noverre (1727-1810) não foi o único a tentar reformar a dança, mas indiscutivelmente, foi a partir de sua obra que as noções sobre o balé de ação foram instituídas e que a dança começa a desenvolver novas perspectivas. Grande parte de sua produção chegou ao conhecimento geral e suas cartas foram amplamente difundidas. Segundo Bourcier (1987), Noverre desenvolveu o balé a ponto de transformá-lo em um gênero artístico completo.

Para este estudioso, o balé deveria narrar uma ação dramática, sem se perder em divertimentos e alegorias que cortam o seu movimento. A dança deveria ser natural e expressiva. Em suas cartas, condena o uso de alguns trajes e máscaras, ataca a técnica do virtuosismo sem significado, idéias ou expressão e critica a hierarquia da ópera. Sua reforma propõe um tipo de formação ao bailarino completa e exigente, envolvendo uma cultura vasta a partir de estudos sobre poesia, história, pintura, geometria, música e anatomia. Para ele, os bailarinos deveriam ser dotados de amplo conhecimento geral para não se tornarem meros executores de comandos.

As reformas propostas por Noverre também dizem respeito à encenação da dança. Em suas cartas, aponta questões sobre a composição e encenação dos balés. Reforça a importância dos balés terem um início, meio e fim. Para ele, o bom balé deveria ser uma pintura viva das paixões, dos costumes, dos usos e das cerimônias de todos os povos da Terra.

A partir do século XVIII, o teatro consolida suas novas diretrizes no que se chamou de “dramaturgia moderna”. Com os edifícios teatrais estruturados, a arte passa a representar erudição, sofisticação e nobreza. Pallottini (2005) define o ideal do renascimento como mais aristotélico que Aristóteles. A obediência às regras dramatúrgicas cria o palco ilusionista, isola o público e o coloca na condição de observador. Para Rosenfeld (1997), o palco italiano corresponde a

uma visão antropocêntrica do mundo, ao contrário da visão teocêntrica do mundo medieval.

Para Gassner (1997), a dramaturgia moderna começa como uma reação às especulações e impulsos revolucionários da segunda metade do século XVIII, estimulada pelo romantismo. Para Szondi (2001), no drama da época moderna, o fenômeno teatral tornou-se inteiramente *presença* e *presente*, configurado em uma estrutura dramatúrgica em que o diálogo era o motor exclusivo. O drama constitui-se como forma plena e se absolutiza.

O contexto deste período se caracterizou como uma época de grandes filósofos e ideais revolucionários: Rousseau, Voltaire, Diderot, Condorcet, Jefferson, Washington. Foi a época de grandes revoluções a favor da liberdade, igualdade e fraternidade, em especial o período das revoluções Francesa e Americana. A razão passa a ser protagonista dos questionamentos e iniciam-se movimentos de ruptura com o Cristianismo.

Simultaneamente e impulsionado por questões semelhantes, o balé romântico se desenvolve. O sentido da dança é profundamente modificado e o virtuosismo é substituído pela expressão e a técnica, pelo estilo. Surgem as pontas e a dança caracteriza-se pela poesia do corpo, fluidez do gesto e pela expressividade. O balé romântico também se concentra em representar através de um código de movimentos próprio, tramas com uma narrativa calcada em início, meio e fim e de caráter intersubjetivo.

O teatro atinge seu ápice formal e de pureza dramática. Para Szondi (2001), a possibilidade de se encontrar uma manifestação dramatúrgica, em que o drama pode se manifestar em sua pureza de gênero, deu-se por se tratar de uma época consciente sobre a dialética entre forma e conteúdo.

Este autor compreende o drama como uma determinada poesia teatral, caracterizada pelo domínio absoluto do diálogo, através de uma comunicação intersubjetiva. O drama não é escrito, mas posto. O público entra na mesma

relação, a de quem assiste a um diálogo. O espaço cênico estabeleceu a quarta parede, adquirindo a função de um “palco mágico”.

O trabalho do ator também assumiu esta relação fundindo ator e personagem, constituindo o homem dramático e não permitindo que a relação ator-personagem aparecesse de forma alguma. O drama é sempre primário e seu tempo é sempre presente. As unidades de tempo e espaço são fundamentais para que esta idéia se presentifique e, elas passam a ser compreendidas sob essa nova ótica. A quebra dessas unidades possivelmente romperia com a forma pura do drama.

À medida que a Europa Ocidental se torna um mundo dominado essencialmente pela classe média e se ocupa de temas práticos e de interesses cotidianos, os paradigmas românticos vão se rompendo e os dramaturgos começam a lidar com as questões cotidianas e com a tentativa de se estabelecer uma realidade ao invés de favorecer sonhos românticos. A dramaturgia moderna segue em direção ao realismo e ao naturalismo, encarando o cotidiano como objeto de estudo.

Desde o renascimento, alguns pensadores sobre a arte dramática escreveram reflexões sobre as regras formais da dramaturgia clássica, analisando e refletindo sobre os conteúdos pertinentes à encenação dos espetáculos trágicos da antiguidade, presentes na poética de Aristóteles e estabelecendo reflexões sobre os conceitos de ação dramática e conflito. Pallottini (2005) elenca as principais obras e autores que refletiram sobre o tema e, desenvolve um estudo reflexivo e comparativo. Os principais autores elencados pela autora são: Hegel (1770 - 1831), Dryden (1631-1700), Brunetière (1849 – 1906) e Baker (1866-1836). Segundo Pallottini (2005, p. 54): “temos tido, até aqui, uma quase total consonância: teatro é ação, ação dramática, ação dramática é conflito, em geral de vontades conscientes de seus meios e caminhando determinadamente em busca de seus objetivos”.

Para os dramaturgos modernos, uma peça *bem feita* era uma adaptação

pequena da boa dramaturgia aristotélica. Colocaram seus valores e desilusões diante dos valores de seu tempo em um teatro novo, avesso aos cânones, individualista, resposta a um mundo adverso, agressivo e infeliz. Os grandes dramaturgos seguem do naturalismo ao expressionismo aprofundando essas questões intersubjetivas. Com o expressionismo, o teatro inicia uma forma especialmente lírica, não objetiva e antiilusionista. Despreza a ilusão de realidade, o palco não é mais uma caixa de ilusões e começa a se afastar de uma dramática rigorosa. A quarta parede é derrubada e, o teatro passa a ser poesia, símbolo, sonho, canto, dança e mito.

Por muito tempo, os dramaturgos tentaram propor novas estruturas dramáticas, mas ainda muito presos às regras aristotélicas. A partir do começo do século XX, os artistas da cena começam a se lançar sobre diversos tipos de experimentos, aos paradigmas da encenação e a estabelecer novos rumos e possibilidades artísticas.

3.3. As duas grandes guerras mundiais, a corrida tecnológica e o início da pós-modernidade.

O século XX foi marcado por grandes mudanças na história da humanidade. Foi um período de grande desenvolvimento em todas as áreas do conhecimento. O mundo conheceu os avanços tecnológicos em todos os campos. A vida ficou mais confortável para as classes média e alta, as indústrias mais eficientes e o trabalho doméstico foi otimizado. O entretenimento e a indústria cultural ganharam espaço e, hoje representam parte significativa da economia mundial. A medicina se desenvolveu, surgiu o antibiótico, o anticoncepcional e o avanço em imagens do corpo humano e cirurgias. As mulheres ganharam espaço, projeção social e foram equiparadas em direitos e deveres aos homens. A expectativa de vida aumentou.

Junto com os avanços tecnológicos, ampliaram os intercâmbios e as notícias sobre o que acontece nos quatro cantos do mundo; o mundo se globalizou. A medida que a comunicação aumentou, as disputas de poder, guerras e embates políticos foram elevados à condição de mundiais. O século XX fez avanços na matemática, na física, na robótica. Surge a quântica, a ciência nuclear, o mundo virtual e o homem chega à Lua. Acontecem as duas grandes Guerras Mundiais, a bomba atômica, o Holocausto. A sociedade e a economia se modificam profundamente até o meio do século XX e, ainda mais até a passagem para o século XXI.

Os homens e mulheres do século XX conhecem e passam a viver sob novos paradigmas. Um novo modo de viver indiscutivelmente fomenta um novo modo de se relacionar e produzir arte. A partir do início do século XX, já era possível identificar algumas grandes mudanças na evolução das Artes Cênicas. A arte da fotografia evoluiu. Surgiu o cinema mudo com a primeira exibição pública das produções dos irmãos Lumière em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris. O cinema falado surge logo depois na década de vinte. Com a evolução do cinema, a invenção do teleteatro e posteriormente da televisão, a noção de encenação realista começa a perder força. Não havia como brigar com a perfeita reconstrução do real que chegava pela tela. O teatro precisaria se reinventar para competir lado a lado com o mundo novo que se desenhava.

Por muito tempo, os dramaturgos tentaram propor novas estruturas dramáticas, mas ainda muito presos às regras aristotélicas. Foi um processo natural, os dramaturgos do começo do século se lançarem a diversos tipos de experimentos. No começo do século XX, esses novos desenhos de encenação começaram a aparecer.

Stanislavski traz uma nova perspectiva para o trabalho de ator e legitima a função do ensaiador, abrindo espaço para o desenvolvimento da função de diretor

de cena. É o primeiro a trazer a idéia de partitura para o teatro[31]. De modo geral, o termo partitura se apresenta ao teatro de forma diferente do significado para o campo da música. Segundo Pavis (2003), partitura para o teatro compreende todos os sinais perceptíveis à representação, é o ponto de chegada da preparação do ator e, em alguns casos, do espetáculo. Há um paralelismo entre partitura e texto, porém a partitura não se limita ao texto lingüístico. No caso de Stanislavski, o trabalho com a partitura se limita às extensões do trabalho do ator e do texto, funcionando como a linha mestra da ação, pois todo o seu sistema de preparação do ator e construção da personagem tinha como base uma visão logocêntrica do texto dramático.

No mesmo período, alguns diretores e pesquisadores do teatro começam a estabelecer caminhos de encenação que rompiam com a idéia do teatro moderno de fazer da encenação uma caixa de ilusão, fundindo a figura do ator a do personagem, causando a ilusão de que o teatro não é uma representação ou um ponto de vista sobre o mundo, mas de que é uma realidade.

Artistas como Gordon Craig, Meyerhold, Piscator e Brecht começam a inserir elementos em suas encenações que eliminavam a pureza do gênero dramático e afirmavam o fenômeno teatral como convenção. Este movimento foi chamado de reteatralização. Surgiu como uma ação de retorno às possibilidades puramente estéticas do fenômeno teatral em oposição ao naturalismo, à representação literária, fotográfica ou cinematográfica do mundo, valorizando as regras de jogo e as convenções do espetáculo, reforçando sua função lúdica.

O fenômeno do uso da partitura se estendeu para outros artistas. A partitura corporal foi uma maneira de dar forma às questões da reteatralização, pois ela era uma possibilidade de evidenciar os atores e suas construções corporais dos

---

[31] As informações apresentadas a seguir sobre a evolução da partitura ao longo do século XX foram coletadas de algumas publicações de Pavis, em especial nos capítulos que escreve sobre antologia da partitura publicados na edição Italiana da obra "Dramaturgia Dell'Attore", organizada por Marco De Marinis. A fotocópia do volume conseguida para esta pesquisa está sem data.

personagens. Meyerhold nem sempre empregou o termo partitura, tinha uma preferência pelo uso da nomenclatura *desenho de movimento* e *movimento plástico*. Abordava a importância da precisão e da economia do gesto e a elaboração de uma partitura de movimento era um conteúdo de extrema importância para a estruturação de seu método de preparação do ator e de seus espetáculos.

Craig dizia que, o ator era como uma super marionete, um registro e extensão da representação. A partitura era o que unia o ator ao espetáculo em uma harmonia global. Appia, Dalcroze Copeau e Decroux também se utilizaram da partitura como importante elemento da estruturação de suas propostas artísticas. Appia e Dalcroze, possivelmente por terem tido formação musical, foram responsáveis por abordar ritmo e tempo relacionando à partitura, sem perder de vista as dimensões plásticas e cinestésicas.

É a partir de Brecht e Artaud que o fenômeno da partitura ganha uma nova dimensão: a da encenação. Para Brecht, a partitura e o *gestus*[32] traziam a questão social e as oposições entre o dramático e o épico, entre a ilusão e o distanciamento, entre a narrativa e a dramatização dos fatos e, assim, apresentava diversos pontos de vista.

A utilização do termo *montagem* surge no mesmo período. É um termo emprestado do cinema e ressignificado para o teatro que foi muito utilizado por Eisenstein, Piscator e Brecht para designar uma forma dramatúrgica onde as sucessões de seqüência de textos e cenas são montadas como seqüências sucessivas autônomas.

Em especial, Piscator e Brecht dão início a um novo estilo de encenação, o Teatro Épico, com base na experimentação de intervenções narrativas na estrutura dramática permitindo que a fábula e a encenação apresentem diferentes

---

[32] Do italiano, gesto. Na abordagem brechtiana compreende um tipo de gestualidade cênica, situado entre a ação e o caráter que representa o conjunto de traços próprios de um indivíduo ou um grupo de pessoas engajado em uma páxis social.

perspectivas e pontos de vista, recorrendo aos talentos do compositor da obra cênica (do dramaturgo), do criador da fábula, do construtor da ficção cênica (o encenador) e do ator.

É um consenso nos estudos sobre a história da dramaturgia que o Teatro Épico estabelece um marco e proporciona novos rumos para a dramaturgia contemporânea. Bertold Brecht, poeta, dramaturgo e diretor teatral é tido como o grande responsável por estas novas diretrizes no campo da encenação. Para Pavis (2005), a noção de dramaturgia foi ampliada a partir de Brecht, principalmente por se preocupar diretamente com a realização cênica do espetáculo. Para Gassner (2007), Brecht tornou-se a figura oposta ao tradicionalismo aristotélico mais importante da dramaturgia européia e, apesar de não se demonstrar favorável ao realismo socialista de inspiração soviética, consagrou-se também como o principal escritor "antiburguês" do teatro europeu.

Para Pavis (2005), o sentido dado ao conceito de dramaturgia pós brechtiano estende a noção de dramaturgia para além do texto escrito permitindo que venha a adquirir novas implicações abarcando também os meios cênicos empregados pela encenação. Dramaturgia passa a compreender a estrutura ideológica e formal da peça e a se preocupar com o vínculo estabelecido entre forma e conteúdo a partir do sentido dado por Rousset, de que a forma abarca uma visão sensível de um universo mental. Brecht abre as portas para a compreensão da dramaturgia enquanto composição dramática[33].

Outros dramaturgos contribuíram para o desenvolvimento da dramaturgia épica no século XX como: Eugene O´Neil, Athur Miller, Thorton Wilder, Paul Claudel, dentre outros, mas indiscutivelmente Brecht é a principal contribuição. A partir dele novos paradigmas foram estabelecidos.

[33] Para Pavis (2005, p. 62) composição dramática é o "modo pelo qual a obra dramática – e particularmente o texto – é arranjada (sinônimo: estrutura)".



Figura 11: Foto da montagem de "Mãe Coragem” de Brecht.



Figura 12: Foto da montagem de “A Ópera de Três Vinténs” de Brecht.

A dança também passa por um processo de mudança e reestruturação de paradigmas assim como o teatro. No início do século XX, começa um movimento que vem a se consagrar como dança moderna. Assim, como a relação humana com o mundo se modifica, o entendimento sobre o que vem a ser a existência humana também começa a se modificar profundamente. A dicotomia cristã entre corpo e mente começa a ser repensada. O movimento ateísta se torna uma das grandes bandeiras marxistas. Alguns filósofos e pensadores começam a discutir não somente fé e religiosidade mas questões sobre a origem da vida e sobre a relação entre corpo e mente. O início do século é marcado por pensadores e cientistas como Darwin, Einstein, Marx e Freud.

Começam a ser desenvolvidos estudos sobre imagem corporal e esquema corporal e destaca-se a pesquisa do médico Paul Schilder. Mais a frente, surge a teoria da corporeidade, a fenomenologia e os pensamentos de Merleau-Ponty ganham projeção.

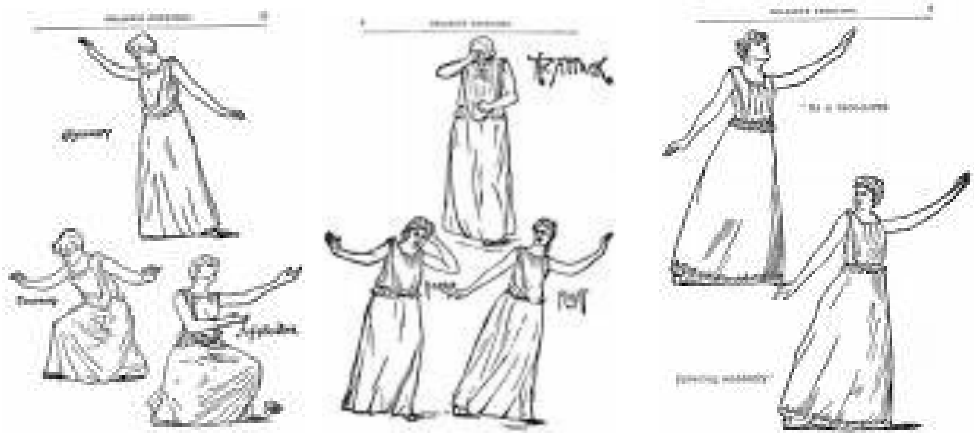
Alguns artistas começam a trazer essas questões sobre a dicotomia entre corpo e mente para as Artes Cênicas. Dois artistas em especial desenvolvem significativos estudos que impulsionaram e influenciaram os artistas da dança moderna e das Artes Cênicas de modo geral: Delsarte e Dalcroze.

Delsarte era ator e se destacou como um importante teórico do movimento que se dedicou à observação do corpo humano a fim de compreender a relação entre a linguagem gestual humana e seus possíveis significados emocionais - estabelece em seus estudos o *Princípio da Correspondência*, partindo da idéia de que para todo movimento, existe uma intenção correspondente. Desenvolveu também a *Lei da Trindade*, derivada da Santa Trindade Pai-Filho-Espirito Santo, estabelecendo outra: vida-alma-espírito (sensações-sentimentos-pensamentos).

Dalcroze era compositor e professor de música. Percebendo a falta de mecanismos técnicos de seus alunos para a compreensão do delsartismo desenvolveu um sistema de preparação muscular e rítmica, denominado *Eurritmia*. Os estudos destes pesquisadores estabeleceram bases filosóficas e subsídios

técnicos para a dança moderna e, mais à frente, o que chamamos de dança contemporânea e/ ou pós-moderna.

A dança moderna tinha como um dos princípios romper com a formalidade do balé clássico e resgatar o sentido emotivo do movimento. Os precursores da dança moderna, tanto na escola americana quanto na alemã são: Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Ted Shaw, Rudolf Laban, Mary Wigman, dentre outros. Eles aplicavam os princípios de Delsarte e Dalcrose. Preocupavam-se, nesta fase, não apenas com os aspectos formais do movimento, mas prestavam uma atenção especial a sua respectiva intencionalidade. O bailarino passou a ser compreendido não apenas como um hábil executor de movimentos codificados; a interpretação e expressão durante a execução dos movimentos de dança ganharam importância. Contudo, as escolas modernas ainda formalizavam suas expressões artísticas através de codificações dos movimentos.



Figuras 13, 14 e 15: Sequência de exercícios de Delsarte.





Figura 16: Dalcroze ensinando a Eurritmia para crianças (esquerda).

Figura 17: Bailarinas fazendo exercícios de Eurritmia (direita).

A dança moderna nasce contestando a limitação de um sistema codificado, o balé, porém não superou esta forma de sistematização, ao criar seus próprios códigos. Isto fica claro tanto na primeira geração citada, quanto na segunda – Martha Graham, Doris Humprey, Hanya Holm, dentre outros. As grandes técnicas da dança moderna surgiram durante os processos de construção dos espetáculos marcados por uma necessidade de individualidade de expressão. As técnicas modernas surgiram para estruturar caminhos pedagógicos de incorporação dos movimentos codificados para os espetáculos criados. Talvez uma das únicas exceções seja Laban, uma vez que propõe um sistema ao invés de uma técnica. Em outras palavras, não propõe um movimento, mas o uso de ferramentas e princípios para explorar e investigar o movimento e sua respectiva intencionalidade.

Rudolf Laban nasceu na antiga Aústria-Hungria, atual Bratislava, Eslováquia. Sua primeira formação foi em arquitetura, mas o interesse pelo movimento humano e as relações que a corporeidade estabelecia com o ambiente

o levaram a trilhar um caminho nas Artes Cênicas. Foi dançarino, coreógrafo, e considerado o maior teórico da dança do século XX. Foi um dos principais responsáveis por elevar o movimento à categoria de linguagem e dedicou sua vida, junto com um vasto grupo de discípulos, a estabelecer um sistema complexo de análise e pesquisa de movimento intitulado com seu nome, Sistema Laban.

Este sistema engloba diversos aspectos do movimento e relaciona técnica, habilidade, criação, notação, apreciação e educação através de princípios e ferramentas que abordam o movimento a partir da relação indivisível entre corpo, esforço, espaço e forma. Didaticamente,o Sistema Laban pode ser dividido em três subgrupos: Corêutica (estudo da corporeidade no espaço), Eukinética (estudo dos esforços) e Labanotation (um complexo sistema de notação do movimento) .

Além de seu trabalho voltado para a criação artística e para a análise de movimento, Laban também se dedicou à realização de propostas de dança para as massas, intituladas dança coral. Seu sistema passou a dialogar com áreas do conhecimento como Educação, Psicologia, Fonoaudiologia, Teatro, Dança, Música, Artes, Educação Física, dentre outros.

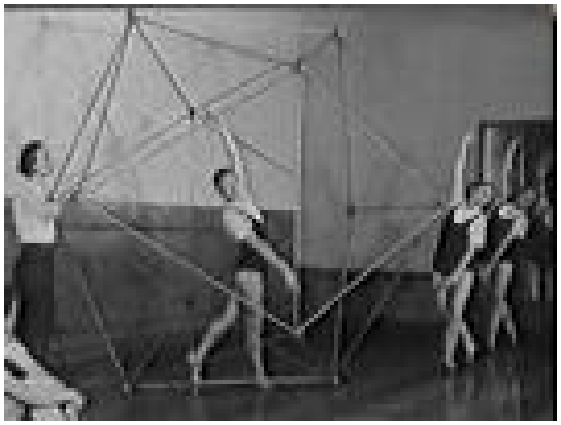


Figura 18: Artistas no icosaedro.



Figura 19: Rudolf Laban.

Até hoje, seus ensinamentos continuam sendo transmitidos pelo mundo inteiro através de Centros e Universidades. Suas pesquisas continuam a ser desdobradas e disseminadas. Seus estudos influenciaram muitas gerações de artistas da dança moderna e da dança contemporânea e, ele foi um dos grandes precursores da Dança Teatro[34].

O Sistema Laban não apenas foi, como ainda é, um marco nas pesquisas sobre as Artes Cênicas no mundo. Muitos aspectos do que se tem sido discutido sobre as *dramaturgias do corpo*, sobre os paradigmas estruturantes de espetáculos e performances tomando como base a corporeidade dos intérpretes, tiveram como principal subsídio os estudos de Laban. Ao elevar o corpo em movimento à categoria de linguagem, as pesquisas Labanianas viabilizaram a estruturação de um discurso "da e sobre" a corporeidade, vislumbrando novas perspectivas para a dramaturgia contemporânea.

Segundo Romano (2005) a partir de Laban, a síntese entre dança e teatro, antes compreendidas como artes independentes, passam a poder ser consideradas como uma formulação espetacular única e híbrida, vinculando-as a idéia de uma nova *dramaturgia do corpo*. A partir da década de sessenta, a Dança Teatro e o Teatro Físico[35] influenciaram uma série de artistas na Alemanha e nos Estados Unidos como: Kurt Joss, Judson Group Dance Theater, Judith Malina, Living Theater, Meredith Monk, Pina Baush, dentre outros.

Essas propostas – além de abordar uma encenação com aspectos híbridos que relacionam dança, teatro, performance, artes plásticas e em alguns momentos novas tecnologias – começam a propor não somente a discussão de um tema a

---

[34] Segundo Romano (2005) a Dança Teatro surge a partir das propostas de hibridização e síntese entre as artes da dança e do teatro veiculadas a uma idéia de nova dramaturgia do corpo cada vez mais constante no decorrer do século XX. A terminologia Dança Teatro surge simultaneamente e de forma análoga ao termo Teatro Físico, porém para a autora traduzem respostas diferentes para seus objetos de representação e modo de encenação. Na Dança Teatro o fenômeno de hibridização revela uma autonomia da dança e no Teatro Físico o corpo é colocado em destaque reforçando o fenômeno da reteatralização.

[35] Verificar definição de Teatro Físico apresentada na nota anterior, de número 33.

partir de uma perspectiva corpórea, mas também a colocar em cena discussões corpóreas, como as relações do corpo com a gravidade, a exploração de diversas qualidades de movimento, o artista e seus limites físicos, etc.

O hibridismo da Dança Teatro e do Teatro Físico começa a trazer discussões sobre a dramaturgia nestas obras. Começa-se a perceber um fenômeno dramatúrgico que se constrói ao longo do processo inerente ao modo de fazer dessas manifestações cênicas. Como coloca Sastre (1999), o termo dramaturgia começa a ser democratizado. Começam também a surgir os termos ator-bailarino, ator-dançarino, intérprete, performer.

Para Lang (2000), começa a surgir uma necessidade no campo da dança de dar um nome às dificuldades de organização do processo criativo e do espetáculo, não importando o quão abstrata seja a obra. Dessa necessidade, começa a ser emprestado do teatro o termo dramaturgia, que para a estudiosa acaba trazendo para os artistas envolvidos na obra, uma sensação de maior consciência sobre a coreografia. Para a autora, os bailarinos e coreógrafos geralmente recorrem à poesia, às artes plásticas, à música, para articular estímulos e conteúdos de maneira semelhante aos atores.

Outras propostas de Artes Cênicas, não só a Dança Teatro e o Teatro Físico, também discutem essas relações. Porém, quando a Dança Teatro apresenta seus espetáculos, novas discussões sobre dramaturgia e sobre os elementos que estruturam a encenação começam a surgir.

Indiscutivelmente, este não é um fenômeno isolado. Uma série de manifestações das Artes Cênicas começam a abrir novas perspectivas de discussão e a pensar a dramaturgia de outra forma e a partir de novas estruturações.



Figura 20: A Mesa Verde de Kurt Joss.



Figura 21: Pina Baush em Café Muller.

A dança moderna, de modo geral, proporciona novas perspectivas para as encenações e maneiras de fazer e pensar a dança. Dá início à diversidade de pesquisas de movimento para a estruturação de técnicas e espetáculos que tentaram relacionar os diversos aspectos do indivíduo de forma integral. A dança contemporânea amplia a perspectiva de pesquisa de movimento para além da estruturação de técnicas e espetáculos, elevando à categoria de tema e à condição de ferramenta e suporte para a interação com o espectador.

O século XX é mobilizado por um movimento de descoberta do corpo e suas potencialidades, impulsionado por uma busca pela liberdade corporal e pelo estado de plenitude. O corpo deixa de ser couraça, abrigo da alma, objeto da mente e passa a ser *corpo próprio*[36], sujeito das ações do indivíduo, corporeidade. O sentido de plenitude corporal passa a fazer parte do cotidiano e liberta-se do vínculo obrigatório com a religião. O corpo em estado de plenitude não é mais o corpo sagrado dos ritos da antiguidade, mas há o interesse de alguns artistas,

[36] No sentido dado por Merleau-Ponty (1999).

especialmente a partir das vanguarda artísticas, de vivenciar o corpo em estado de ritual - corpo sagrado, corpo xamã, corpo em plena integração com o universo.

Artaud é um dos grandes responsáveis por impulsionar esta busca por um teatro metafísico, ritual e com o potencial da peste, capaz de revelar o ser humano em sua essência. Artaud foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas, ligado ao movimento surrealista. Profundamente cansado do teatro francês de sua época, lança um manifesto para acabar com as obras primas da literatura e fazer com que o teatro resgate sua função principal de rito e celebração, de ponto de encontro com o público, instituindo o *teatro da crueldade*.

Artaud foi um homem incompreendido em sua época, mas um dos grandes precursores do pensamento do teatro contemporâneo, estabelecendo o teatro a partir da relação com o público e colocando o corpo como temática. Foi um dos principais homens contemporâneos a negar a dramaturgia literária, a lutar pelo fim do entendimento do corpo como objeto, instituindo um corpo orgânico, vivo, um "corpo sem órgãos", uma expressão manifesta, questionadora da soberania do sujeito ou de qualquer estrutura de poder centralizadora, inclusive a religiosa. Posteriormente, Deleuze utiliza esta expressão como metáfora para discutir questões semelhantes.

Artaud passou um período convivendo com índios de uma tribo Tarahumara no México. Nesta época, conheceu profundamente os hábitos da tribo e se transformou em um militante atuante contra as tentativas do governo local e do governo americano em acabar com as plantações do Peyote, um cacto alucinógeno tomado pela tribo em seu principal rito anual em homenagem ao Deus Ciguri. Aratud participou do ritual e, tomou o Peyote. Após este episódio, retornou a Europa completamente incapaz de seguir em conformidade com o modo conservador de viver europeu. Foi pego na Irlanda profetizando contra os hábitos europeus e foi internado no sanatório de Rodez, França.

Desde de então, Artaud se dedicou a produção de cartas e de alguns textos, como o texto radiofônico “Para acabar com o julgamento de Deus”. Artaud influenciou gerações de artistas após a sua morte, em especial podemos citar sua influência sobre Peter Brook, Jerzy Grotowiski e Eugenio Barba.

A partir de questões germinais semelhantes, e sob as influências dos movimentos das vanguardas artísticas (dadaísmo, surreralismo, cubismo...) surgem, na década de sessenta, três manifestações provenientes das artes plásticas de grande importância para os novos rumos das Artes Cênicas: a *Performance*[37], o *Happening*[38] e a *Body Art*[39], colocando em discussão as relações entre artista, obra e contexto. Impulsionados pelas questões de Duchamp de que qualquer coisa poderia ser obra de arte. A obra passa a ter relevância não só como produto final, mas o seu processo de elaboração e contexto. As questões que envolvem o artista, a criação e o mundo também passam a ser parte da obra artística. Estas manifestações também colocam o corpo e a finitude em foco. O corpo passa a ser discutido como meio e produto da obra.

O *Happening*, a *Performance* e a *Body Art*, assim como a Dança Teatro e o Teatro Físico, trazem a tona novas possibilidades de estruturação e composição cênica. Pequenos conteúdos de movimento, temas, frases, situações passam a ser elementos motrizes para o estabelecimento da situação cênica. A cena, a partir de então, desvincula-se da obrigatoriedade de estabelecer uma ação e de conter o drama enquanto gênero no sentido adjetivo desta função. A participação

---

[37] Segundo Cohen (2004) a *Performance* surge com a modernidade no século XX ontologicamente associada ao movimento de *Live Art* (arte ao vivo, arte viva, movimento que busca resgatar as características de ritual da arte). É uma manifestação cênica experimental de intervenção ideologicamente ligada à não arte com o intuito de causar transformação no receptor.

[38] Segundo Cohen (2004) o *Happening* traduz a idéia de acontecimento. Surge a partir dos movimentos de *Action Painting* da década de setenta voltado para a relação entre o artista (seu corpo-instrumento), o espaço-tempo e a platéia na produção da obra.

[39] Segundo Cohen (2004) a *Body Art* é o passo seguinte às manifestações da *Performance* e do *Happening*, quando estas relações entre o artista, espaço-tempo e platéia são sistematizadas sob a perspectiva das artes plásticas, libertando-se do uso de uma dramaturgia formal sob os modos aristotélicos e da palavra.

do público também passa a ser parte estruturante destes novos estilos artísticos. A cena passa a ser acontecimento estabelecido. Os elementos que as estruturam e estabelecem começam a ganhar multiplicidade e diversidade. Os conteúdos escritos e literários passam a se restringir a esboços e roteiros. O corpo em cena, em ação e relação com o ambiente, passa a ser o grande estruturador da relação cênica.



Figura 22: Body Art - Auto-retrato de Catherine Opie[40].

[40] Catherine Opie, fotógrafa e performer, militante ativa dos direitos matrimoniais entre o mesmo sexo e das questões homosexuaias, discute nesta série de auto-retratos a homosexualidade em contraposição ao ideal da família americana.



Figura 23: Foto de Opie de performance de Ron Athey[41].

A partir da década de quarenta, a filosofia começa a discutir um novo paradigma: o da pós-modernidade. Originalmente, o pensamento pós-moderno surge na década de vinte, influenciado pelos escritos de Kierkegaard, Nietzsche, Husserl, Heidegger, Lacan, Barthes e Wirrgenstein, mas apenas a partir da década de quarenta começa a granhar projeção no campo da filosofia e, posteriormente, a influenciar o campo das artes. Os pioneiros na divulgação do termo pós-moderno são François Lyotard e Zygmunt Bauman.

O pensamento Pós-Moderno aborda a tendência contemporânea de abarcar a complexidade. A pós-modernidade é tida como a circunstância em que

[41] Ron Athey é um performer soropositivo. Suas performances em parceria com Opie são famosas por discutir as questões homossexuais e de luta contra a Aids.

as grandes narrativas sobre as quais baseamos nossa consciência e nossa ação deixam de ter a credibilidade que tinham. É a situação de crise e perda de legitimidade das metas-narrativas. Fazendo um paralelo com a nossa discussão sobre dramaturgia com a pós-modernidade, o discurso do drama moderno perde o sentido e abre espaço para um novo paradigma em que o gênero dramático liberta-se da obrigatoriedade do drama.

A filosofia pós-moderna é frequentemente cética, oposta às idéias estruturalistas e calcada no transitório, na provisoriedade e multiplicidade do discurso e da narrativa. Diz respeito à crise da condição social, cultural e a estética capitalista. A pós-modernidade chega como uma corrente que instaura um novo discurso – o da complexidade – e, com isso, ela incorpora os discursos anteriores a partir de sua própria perspectiva.

> Creio que já seja uma vantagem e um alívio que o pós-moderno se apresente como um castelo de areia e não mais como uma nova bastilha, um novo Reichstag, um novo Kremlin, um novo Capitólio. Apenas um castelo de areia, frágil, inconsistente, provisório, tal como todo ser humano. Um enigma que não merece a violência de ser decifrado (SEVCENKO, 1995, p. 55).

Com o paradigma da pós-modernidade, é possível identificar o fenômeno teatral sob um novo ponto de vista. Percebendo a dificuldade de cercar o teatro pós-moderno a partir da década de setenta, Lehmann (2007) atribui a nomenclatura de Teatro Pós-Dramático para algumas manifestações após este período com características específicas que propõem o fim do teatro de projeção e de uma interpretação sintetizadora, persistindo uma perspectiva *work in process*. Este novo teatro se estabelece na fração deixada pelas questões brechtianas sobre presença e sobre a consciência do processo de representação após o drama moderno, sua crise e as neovanguardas.

> O objetivo "pós-dramático" designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, um tempo "após" a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. "Após" o drama significa que continua a existir como estrutura - mesmo que enfraquecida, falida – do teatro "normal": como expectativa de

> grande parte do seu público, como fundamento de muitos dos seus modos de representar, como norma quase automática de sua drama-turgia (...) "teatro pós-dramático" supõe a presença, a readmissão e a continuidade das velhas estéticas, incluindo aquelas que já tinham dispensado a idéia dramática no plano do texto e do teatro. A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores. O que está em questão é apenas o nível, a consciência, o caráter explícito e o tipo específico dessa relação (LEHMANN, 2007, p. 33 e 34).

O Teatro Pós-dramático propõe uma emancipação e dissociação entre drama e teatro. O texto passa a ser concebido como mais um componente do espetáculo, assim como o gestual, as músicas, os conteúdos visuais, etc. Há uma cisão entre o discurso do texto e o do teatro, alargando as leituras e possibilidades podendo chegar a uma extrema oposição aos paradigmas do teatro moderno, o da ausência de relação entre texto e discurso cênico.

A noção de encenação surge a partir do século XIX, no sentido de encenar um texto escrito para o teatro. A existência da encenação proclama um elemento totalizante entre as diversas artes. É a arte de transpor no espaço aquilo que o texto só pode transpor no tempo. Cada época criou sua própria relação entre os textos e o palco. Para Pavis (2005), até a década de cinqüenta, as questões sobre encenação giravam em torno da montagem de um texto. A partir deste período, as encenações se preocuparam em estabelecer uma releitura das peças do patrimônio nacional. A década de sessenta preocupou-se em criar releituras críticas e distanciadas dos textos. Nos anos oitenta, começou-se a questionar a estética da recepção e o papel do leitor. Na década seguinte, o foco estava em estabelecer escrituras autônomas e abertas de encenação, em estabelecer uma superleitura que se preste a todas as situações. A partir da virada do milênio, Pavis (2005) aponta como caminho: o texto, o hipertexto, a memória humana, a memory da máquina, do corpo à virtualidade, a hiperescritura e a hiperleitura.

O Teatro Pós-Moderno apresenta-se como uma proposta teatral que tem como ponto de partida a instauração de uma situação e não necessariamente de uma ação, resgatando as funções primeiras do fenômeno teatral de cerimônia e

de celebração. O texto é um elemento possível, porém, não é mais necessário. O teatro passa a descobrir seu potencial de situação, criando uma circunstância lúdica sobre a qual o público é colocado como participante.

Lehmann (2007) identifica outros traços estilísticos característicos do teatro pós-dramático, como: simultaneidade, que faz com que o parcelamento da percepção se torne uma experiência inevitável. O jogo com a densidade dos signos através do permanente bombardeio de imagens e signos associado a um rompimento cada vez maior entre a percepção e o contato corporal sensível real, fazendo com que registrem as coisas de modo cada vez mais superficial. A corporeidade como tema e questão. A encenação como irrupção do real.

No teatro Pós-dramático a corporeidade é caracterizada por sua própria presença e não como um instrumento de significação. Ela é capaz de interferir e interromper a semiose estrutural do espetáculo, capaz de interferir na dramaturgia e Lehmann (2007) a caracteriza como pausa de sentido. A corporeidade dos artistas é explorada no sentido de comunicação e afeta o espectador de forma mais ampla correspondendo a maneira metafórica proposta por Artaud (1999) em "O Teatro e a Peste".

As novas imagens corporais propostas pelo Teatro Pós-dramático podem ser identificadas com bastante clareza na dança contemporânea. Ela não formula sentidos, ação (*egon*), mas articula acontecimento (*energeia*). Vem como um movimento de ampliação e abertura das questões da dança moderna, considerando que qualquer movimento pode ser material para dança, qualquer corpo pode dançar, qualquer procedimento pode ser um instrumento válido para a composição.

Assume uma maneira libertadora de lidar com a formatização na dança. Todas as possibilidades expressivas tornam-se material para a dança, através de uma atitude transdisciplinar, abrindo espaço para diversas possibilidades de atuação, podendo interagir com qualquer área de conhecimento. O intérprete da dança ganha novas características e designações - intérprete criador, ator/

dançarino, ator/ bailarino, etc. O coreógrafo assume uma função que podemos chamar de compositor, ou orquestrador do material criado. O processo ganha mais relevância do que o produto e a idéia de técnica acaba se construindo ao longo da própria concepção cênica sem a obrigatoriedade de se vincular a uma estrutura codificada. Quebra-se a fronteira dicotômica entre técnica e poética.

As fronteiras entre dança, teatro, performance e circo diminuem e a dramaturgia começa a se mostrar como uma área comum a todas as artes da cena. Lang (2000) lança a questão sobre a possibilidade de utilização do termo dramaturgia em dança e faz importantes considerações sobre a questão da dramaturgia na contemporaneidade:

> É possível utilizar o termo dramaturgia para a dança, Entendida como "ação Cênica", é claro? Os coreógrafos de todos os tempos estruturaram encenações que poderia ser chamadas de "dramaturgia dinâmica", como um conjunto de eventos temáticos abstratos e entrelaçados, em torno dos quais se definem e influenciam as questões de espaço, tempo, deslocamento dos corpos/ corporeidades, das qualidades de energia, luz, música e vestuário. No entanto, isso é chamado de coreografia (de choreia em grego) que prevalece comumente como o conceito de desenho espacial do corpo em movimento, em contraste com o dramaturgia teatral, entendida geralmente e de modo limitado como literatura dramática, história ou anedota. Isto, em dança, equivaleria à libreto[42] (LANG, 2000, s/n).

Em outras palavras, enquanto a dramaturgia foi compreendida de modo reducionista como literatura teatral, texto escrito para ser encenado, ela se restringiu a uma área da literatura passível de ser aplicada ao teatro. Quando as

[42] Tradução livre do trecho original: “¿Se puede utilizar el término dramaturgia en la danza? Entendido como “acción escénica”, desde luego. Los coreógrafos de todos los tiempos estructuran una totalidad escénica que podría llamarse "dramaturgia dinámica", es decir, una serie de sucesos temáticos o abstractos entrelazados, alrededor de los cuales se definen y condicionan el manejo del espacio, el tiempo, los desplazamientos de los cuerpos, las cualidades de la energía, la luz, el vestuario y la música. Sin embargo, a esto se le ha llamado coreografía (de *choreia,* en griego) porque predomina en la práctica común el concepto de diseño espacial por medio de cuerpos en movimiento, en contraste con la dramaturgia teatral, entendida general y limitadamente como literatura dramática, narración o anécdota. Esto, en danza, equivaldría al libreto”.

perspectivas das encenações são ampliadas e o entendimento de dramaturgia é deslocado para além dos conteúdos escrito para o teatro, a dramaturgia passa a ser um conteúdo de todas as artes da cena.

Durante as quatro últimas décadas do século XX, a humanidade proclama suas bandeiras de libertação em relação ao corpo, ao sexo e às drogas. O corpo se transforma em território de experiências, vivências e prazer. As artes da cena passam a atuar sobre a perspectiva de pesquisas corporais e pesquisas de movimento. Os artistas se reúnem e se denominam grupos e companhias de pesquisa. Neste contexto, surge o Teatro Laboratório de Jersy Grotowiski, o *Odin Theater*, a Cia. de Pina Bausch, o *Living Theater*, dentre muitos outros exemplos. Essas iniciativas também fizeram parte do contexto pós-moderno. Outros exemplos de importantes encenadores pós-modernos são: Robert Wilson, Gobbels, Tadeus kantor, Forsyte, Jerusum, Fabre, LeCompte, Lee Breuer, Schechner, dentre outros.



Figura 24: Encenação de “Quartett” de Bob Wilson, Paris, 2006.



Figura 25: Performance de rua *Angeless*, Odin Teatret, Festuge Festival, 2005.

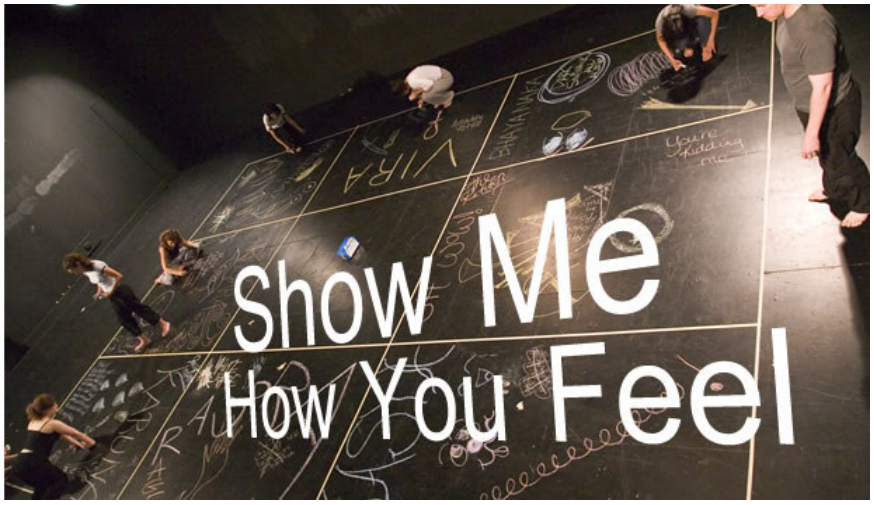


Figura 26: Atores experimentanto os rasaboxes[43], de Richard Schechner.

[43] Método desenvolvido por este diretor voltado para a exploração das 9 rasas (principais emoções presentes na póetica indiana) em que cada ator, através da elaboração de uma partitura explora a relação com os demais atores sob a perspectiva de cada uma dessas emoções.

A Antropologia teatral, fundada em 1979, por Eugênio Barba e desenvolvida no ISTA (International School of Theater Antropology), propõe uma nova perspectiva ao conceito de dramaturgia que influenciou e influencia muitos artistas e pensadores, em especial Lang (2000). Consiste em um estudo do comportamento do ser humano quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana. Essa utilização extracotidiana do corpo é o que Barba e Savarese (1995) chamam de técnica.

Barba (1995) destrincha etimologicamente a palavra texto, que vem de "tecendo junto", para ele não há representação sem texto. Tudo o que diz respeito a tecetura cênica pode ser definida como texto, como o trabalho das ações na representação, a trama, como dramaturgia. Para Barba (1995), na dramaturgia de uma obra nem sempre é fácil diferenciar o que é direção e o que foi escrito pelo "autor" do texto dramático. A dramaturgia não diz respeito somente ao que é dito e feito pelos atores. Os sons, as luzes e as mudanças no espaço também dizem respeito à dramaturgia, todos os elementos que trabalham diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, sua emoção, sua cinestesia, são considerados ação e consequentemete, dramaturgia.

> Portanto, pode-se afirmar que há uma dramaturgia do texto e uma dramaturgia de todos os componentes do palco. Uma dramaturgia geral, que é a dramaturgia do espetáculo, na qual tanto as ações do texto quanto as ações do palco estão entrelaçadas. A dramaturgia vista desta perspectiva pode ser considerada como o conceito que unifica o texto e o palco, assim como o conceito que possibilita formular em termos menos vagos e alusivos, o que frequentemente tem sido chamado de 'vida', seja a vida do texto, do palco ou do espetáculo (BARBA, SAVARESE, 1995, p. 241).

Nas propostas da antropologia teatral, a partitura possui um papel importante na elaboração da dramaturgia do trabalho do ator e do espetáculo. Segundo Pavis (s/d), Grotowiski, em um primeiro instante, traz um novo propósito para a construção de uma partitura, o de uma construção artificial. O artifício é a metáfora utilizada para designar a notação de tudo o que é visível na ação física

do ator. Barba, influenciado pela perspectiva de Grotowiski, introduz uma nova dimensão ao estudo da partitura, a de subpartitura.

Segundo Pavis (2003), a partitura e a subpartitura são aspectos centrais da antropologia teatral. A subpartitura é uma âncora para a partitura. Neste sentindo, o ator continua sempre alimentando e investigando a ação. O trabalho do ator nunca cessa. A subpartitura surge em paralelismo a idéia do subtexto, porém com o intuiro de ampliar as extensões deste termo e desvinvular sua conexão com a do teatro psicológico e literário. Ela é mais que um caminho trilhado pelo ator para chegar a sua partitura, ela é um elo entre a corporeidade do ator e a recepção do espectador, é feita de normas culturais e de modelos de conduta e padrões de movimentos dos atores, é um testemunho do contexto cultural dos atores.

Para Brook, o ator passa por um processo de filtragem de sua corporeidade, passa para a subpartitura e, em seguida para a partitura. A subpartitura é definida por Pavis (2003) como:

> sólida massa branca imersa sobre a qual se apoia o ator para parecer e permanecer em cena. Trata-se do conjunto dos fatores situacionais (situação de enunciação) e das competências técnicas e artísticas sobre as quais o ator/ a atriz se apóia quando realiza sua partitura. (...) A subpartitura é essa mistura de experiência cinestésica e verbal, melhor dizendo, esse corpo pronto a se expressar (verbalmente e gestualmente), mas já no entanto infiltrado pela cultura, logo também, mesmo que parcialmente, pela linguagem (PAVIS, 2003, p.89 e 93).

Segundo Pavis (2003) existem dois tipos de partituras. Um tipo que se refere a uma partitura preparatória, elaborada ao longo do ensaio e, por escolhas que se materializam dentro de uma trama em perpértua evolução, como a perspectiva da antropologia teatral. Outro tipo que condiz em uma partitura terminal, destinada a um espetáculo concluído, ou pelo menos destinada a ser apresentada ao público.

Alguns encenadores trabalham com a perspectiva de partitura destinadas à fase preparatória. Brook põe em cheque a questão do ator e do personagem. O ator brookiano alterna momentos de autenticidade e momentos de artificialidade –

uma dualidade que aborda a oposição personagem/ ator. Segundo Pavis (s/d), a partir de Grotowski, Barba, Vietz e Brook, pode-se dizer que a questão da partitura e subpartitura atingiu um ápice de incomparável reflexão teória. O ator não é tratado como um portador signos, mas como massa de moldar desde os aspectos mais profundos até os últimos detalhes sobre a superfície.

O uso da partitura destinado para o espetáculo pode ser observado em outros diretores como, por exemplo, em Bob Wilson e Schechner. Para Schechner, as escolhas são determinadas juntamente com as regras de improvisação na fase dos ensaios. Estes materiais são usados para construir uma partitura que serve como uma espécie de "ritual de contato" entre os *performers*. Para Wilson, a partitura destina-se ao espetáculo no sentido de criar uma paisagem visual e acústica.

Este novo modo de compreender a função das Artes Cênicas permitiu também compreender a dramaturgia pela perspectiva da corporeidade e da textualidade corpórea. A forma de uma obra é a precipitação de um conteúdo. No Teatro Pós-moderno, a autoria entra em questão. As figuras do diretor, do encenador, do coreógrafo disputam com o dramaturgo a condição de autor da obra. Em alguns exemplos, o diretor ou o encenador assumem declaradamente a assinatura da dramaturgia da obra. A dramaturgia, ao se libertar da condição de texto escrito para ser encenado e ao ganhar a condição de texto cênico passa a fazer parte de todas as artes da cena.

A partir do século XX, começa a se discutir *dramaturgia do corpo*, *dramaturgia do ator*, *dramaturgia do espaço*, *dramaturgia do quadro*, *dramaturgia do circo*, *dramaturgia da dança*, etc. Essas nomenclaturas são maneiras de afirmar e reafirmar um discurso libertador do campo cênico em relação à literatura, do texto cênico em relação ao texto escrito para ser encenado.

A figura do dramaturgo também passa a ser atribuída a novas funções. A partir da década de sessenta, surge – com Lessing – a figura do *dramaturg*, uma espécie de conselheiro literário e teatral, que acompanha uma companhia ou um

encenador dotado por algumas tarefas como: escolher peças ou textos para o programa, fazer pesquisa de documentação, adaptar e/ ou modificar o texto dramático para a montagem, ser o primeiro observador crítico do espetáculo, interferir nos ensaios, dentre outras.

A dramaturgia, a partir do século XX, se desdobra e é ressignificada. Sua apropriação, como foi ao longo de outros tempos, reflete as novas características da nova era em que atua. A dramaturgia da pós-modernidade é um fenômeno complexo, delineado com as especificidades de cada processo e de cada criador.

Segundo Romano (2005), a nova formulação de dramaturgia proposta por Barba é essencial para se alcançar a extensão da mudança de paradigma pós-moderno em que a textualidade do espetáculo é baseada na corporeidade. “Dramaturgia é o meio pelo qual a energia toma forma de movimento, na concepção barbiana. A energia que gera o trabalho é obtida da fricção, da resistência entre os dois polos da dupla dialética texto/ espetáculo” (ROMANO, 2005, p. 216).

Para Marianne Van Kerkhove (1997), o que vem sendo chamado de dramaturgia em tempos recentes é a base de toda a criação artística. Para a artista, nos ocupamos de dramaturgia a todo o tempo, mesmo quando pensamos não estar nos ocupando com ela.

4. Protocolos de criação: os modos de fazer da contemporaneidade.

Os significados de drama, de teatro e de ação foram se modificando e ganhando complexidade ao longo da história da humanidade. Da mesma forma, o conceito de dramaturgia e a dramaturgia feita em cada época. Antes de qualquer proposta de postulado, temos que ter a consciência de que o mundo das idéias e das definições é um mundo dinâmico: o que é hoje não o será para todo o sempre. Portanto, do mesmo modo que a compreensão do termo dramaturgia se modificou ao longo dos tempos, este trabalho também não se destina a encontrar o conceito total, final e muito menos absoluto de dramaturgia, mas a pensar sobre ele, suas implicações e, principalmente, pensar sobre processos de criação, sobre como os artistas de hoje elaboram e estruturam os seus espetáculos.

O conceito de dramaturgia foi aos poucos migrando de volta às suas origens, de volta ao corpo, como elemento mínimo das estruturações, de onde tudo parte e por onde tudo passa. “A prática teatral é ‘materialista’: o que ela diz é que não há pensamento sem corpo; o teatro é corpo, e o corpo é primordial e expressa o desejo de viver.” (UBERSFELD, 2005, p.190).

O texto dramático continua sendo uma possibilidade, mas ele não é mais sinônimo de dramaturgia, como no drama moderno. Não estamos aqui destinados a brigar com o texto dramático, muito menos a provar que não tenha importância. A questão não é bani-lo da dramaturgia. Pelo contrário, o texto dramático foi e continua sendo um elemento importante para a dramaturgia e tem o seu valor. Porém, para uma reflexão a luz das questões atuais sobre o tema, faz-se importante desvincular a dramaturgia da literatura e de sinônimo de texto escrito para teatro.

> Toda arte, como qualquer outro comportamento, por mais elementares que sejam, são, segundo Lizarraga, uma narrativa. Os quatro imperativos de comportamento, interagindo com as

> necessidades fisiológicas estão na base da dramaturgia do bailarino e do ator como um tecido de impulsos, motivações, estímulos e imagens que passam a dar sentido, contundência e credibilidade às ações cênicas (LANG, 2000, s/n).[44]

4.1. Dramaturgia – do teatro à literatura, da literatura às Artes Cênicas

Grande parte das publicações sobre dramaturgia se restringem a temas que perpassam de uma revisão histórica a uma análise literária. Muitas destas obras partem da perspectiva da literatura, a partir de uma abordagem estruturalista. Poucas são as publicações que se arriscam a elaborar uma reflexão que envolva a encenação como um todo, apontando questões dramatúrgicas instauradas e instituídas para além do texto escrito para ser encenado.

Alguns artistas e pensadores apresentaram importantes documentos neste sentido como: Barba e Savarese (1995), Novarina (2005), Pavis[45], Lehmann (2007), Van Kerkhove (1997), Helbo (1989), Cohen (2004), Romano (2005), Baiocchi e Pannek (2007), dentre outros.

O lugar da dramaturgia, por muito tempo, pareceu ser o livro publicado. Os lugares da dramaturgia podem ser muitos: o *corpo próprio*, teatros, saraus, balcões, na rua, em qualquer lugar onde a cena aconteça, onde ocorra uma composição dialogada entre corpos. Hoje, quando falamos em composição dialogada, não entendemos mais o diálogo restrito a troca e inter-jogo de palavras e ações, mas outras possibilidades de diálogo também são aceitas, aquelas que não possuem oralidade, uma troca de olhares, um gesto, uma respiração, etc.

---

[44] Tradução livre do trecho: "Todo arte, como todo comportamiento, por más elemental que sea, es una narración, dice Lizarraga. Los cuatro imperativos del comportamiento, interactuando con los imperativos fisiológicos, están en la base de la dramaturgia del bailarín y del actor como el tejido de impulsos, motivaciones, estímulos e imágenes que van a darle sentido, contundencia y verosimilitud a las acciones escénicas".

[45] Muitas obras deste autor contribuem para o tema.

O fenômeno teatral ocidental possui sua tradição e origem na oralidade, no drama falado. A dramaturgia surge em uma perspectiva de *techne*, discutida em capítulos anteriores, em um processo que parte do fazer, passa pela compreensão do processo de feitura e se transforma em técnica quando passa a ser compartilhável. O desenvolvimento das Artes Cênicas ao longo da história se deu, em grande parte, através da oralidade, da cena viva, da transmissão de informações através da experiência e não somente através dos livros.[46] Os livros são recursos recentes.

Até o século XIX, a leitura era um privilégio para poucos. Mesmo na antiguidade, nos tempos áureos das tragédias e comédias, a escrita dos poetas foi o resultado de todo um processo de desenvolvimento do ritual ao formato final das encenações, como uma forma de notação das tragédias e comédias. Não é a escrita que dá origem ao fenômeno dramatúrgico. Porém, evidentemente, não podemos desconsiderar sua importância no desenvolvimento da dramaturgia e, em especial, da arte teatral. Da mesma forma, atualmente, a dramaturgia não é um campo exclusivo da arte teatral, ela passou a fazer parte de todas as artes da cena.

A tradição oral do teatro que foi para as prateleiras é uma reverberação refinada do fenômeno teatral ao longo dos tempos. Como tão bem coloca Pavis (2005), para os defensores da hegemonia do texto, qualquer encenação é uma falsificação da obra original, porém, como foi dito anteriormente, esta idéia de que o texto escrito é a obra principal surgiu a partir do final da Idade Média, quando a Igreja, detentora de todo o poder – após "seqüestrar" todas as obras da antiguidade – inicia um terrorismo literário, transformando os textos antigos, legítimas notações das experiências passadas, em obra de arte principal.

[46] Questões apresentadas por Sara Lopes (2004) em sua obra "Anotações I – Sobre a voz e a palavra em sua função poética (vai dar o que falar...)".

O renascimento, o romantismo, o realismo e o naturalismo foram movimentos artísticos e culturais posteriores à Idade Média que aproximaram o teatro à literatura e transformaram a dramaturgia em disciplina dos estudos literários. A partir de então, as ferramentas desta área de conhecimento foram amplamente aplicadas ao exercício teatral e a literatura passou a ser o lugar e o espaço da dramaturgia.

Miranda (2008) discute como o conceito de espaço tem se apresentado como uma palavra poética, que se abre, se esgarça, mobilizando diferentes sensações, interpretações e possibilidades de leitura. Falamos espaço cósmico, espaço interno, espaço de discussão, espaço vazio, espaço cênico, espaço de criação, etc. Abordamos o conceito de espaço como lugar e território. “A palavra ‘espaço’ se apresenta como Palavra desterritorializada, espaço-potência, pronto para assumir diferentes configurações" (MIRANDA, 2008, p. 51).

A autora se utiliza da imagem e do conceito presente na figura topológica da *fita de Moebius* para explicar as atribuições dadas ao sentido contemporâneo de espaço. A *fita de Moebius* promove o deslizamento de sentidos e anula as oposições entre verso e reverso, enfatizando como modulações que se organizam em um *continuum* gradual, sem constituir oposições. O conceito de espaço é assumido pela autora como um conjunto de intensidades em infindável vir-a-ser denominados por ela de *Espaço-sem-Lugar* (EsL), “um espaço plástico-dinâmico substanciado pela imaginação, cuja a característica é transitar entre o espaço topológico e o espaço euclidiano, estabelecendo conexões que não podem ser descritas localmente” (MIRANDA, 2008, p. 82).

O contexto pós-moderno propõe uma relação fluída, dinâmica e não excludente como perspectiva para pensar as relações entre o indivíduo e as coisas no mundo. Esta proposição de reflexão sobre o conceito de dramaturgia não pretende criar uma oposição entre texto e corporeidade para definir o espaço/ território da dramaturgia, mas perceber e compreender os aspectos que envolvem

o conceito de dramaturgia sob a ótica deste trânsito proposto pela figura da *fita de Moebius* e estabelecer a dramaturgia como um EsL (Espaço sem Lugar).

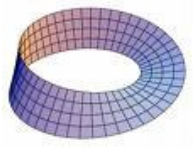


Figura 27: *Fita de Moebius*.

O entendimento desta diversidade de possibilidades nos leva a abordar o entendimento atual de dramaturgia através dos paradigmas referentes à poética da obra e de seus diversos autores. O lugar da dramaturgia deixa de ser somente o da literatura e passa a ser este espaço transitório entre diversas áreas das artes e do conhecimento.

A partir do século XX, com a Pós-Modernidade, a crise das narrativas estruturalistas e a perspectiva da complexidade, os estudos semióticos começam a apresentar novas perspectivas para refletir e pensar a análise dos textos para teatro trazendo alguns avanços para este campo. Helbo (1989) questiona os limites da análise do texto escrito para o teatro. Adverte sobre a importância de uma semiótica teatral que considere a linguagem falada, o procedimento cênico textual, a representação, capaz de articular o discurso em uma instância lingüística/ semântica. Para este autor, a literatura e o teatro são áreas distintas, mas com afinidades. A literatura não é um campo mais amplo e absoluto do que o das artes do espetáculo, mas não podemos negar sua repercussão neste campo. Para Novarina (2005, p. 16): “O teatro não é a antena cultural para a difusão oral das literaturas, mas o lugar para se fazer sempre, materialmente, com que a palavra morra nos corpos”.

A noção de texto sincrético, apresentada em especial a partir de Greimas (2002), nos permite compreender a análise do texto teatral por uma perspectiva da encenação. Este autor compreende o texto a partir das várias linguagens que

constituem texto/ encenação, oferecendo ferramentas capazes de compreender e considerar os aspectos do processo de criação. A perspectiva de texto teatral como tessitura[47] da polissemia de linguagens atribuídas ao exercício teatral, proposta por Barba (1995) se aproxima desta abordagem de texto sincrético de Greimas (2002).

Greimas (2002) considera texto como a co-presença de linguagens nos produtos artísticos, formando um todo de sentido sem hierarquização. A semiótica passa a se apresentar como uma ciência capaz de refletir sobre a polissemia da linguagem cênica como um texto sincrético.

Esta abordagem nos permite considerar as muitas linguagens que compõem um texto cênico a partir de sua enunciação unificada. Merleau-Ponty (1999) aponta como nossa maneira de perceber as coisas e o mundo funciona de forma integral. Apesar de identificarmos que as coisas do mundo são formadas de partes, compreendemos o mundo a nossa volta pelo conjunto enunciado. Ao assistirmos a um espetáculo, percebemos todos os elementos da obra de uma só vez, mesmo identificando a polissemia de linguagens que o compõem.

Como o intuito de aprofundar essas questões, Helbo (1987) propõe a teatralogia como um campo novo do saber que investiga os fenômenos relativos aos espetáculos (códigos e mensagens) e sua inserção na rede sócio-cultural, ampliando e desenvolvendo os aspectos relativos a análise dos espetáculos. A teatralogia articula aspectos da história, estética, psico-sociologia, semiótica, dramaturgia, bioquímica e física.

A ligação entre a teatralogia e os estudos literários, no caso, semióticos, implica em alguns pressupostos: equivaler à análise teatral à atividade narrativa;

[47] "Texto vem do latim *texere* (construir, tecer), cujo particípio passado *textus* também era usado como substantivo, e significava 'maneira de tecer', ou 'coisa tecida', e ainda mais tarde, 'estrutura'. Foi só lá pelo século 14 que a evolução semântica da palavra atingiu o sentido de "tecelagem ou estruturação de palavras", ou 'composição literária', e passou a ser usado em inglês, proveniente do francês antigo *texte*". (SCHUTZ, 2007, p. s/n).

definir os paradigmas específicos da teatralidade e não compreender a análise textual como absoluta; evocar as mesmas diretrizes metodológicas atribuídas às ciências literárias para a produção teatral, recepção e paradigma espetacular; e respeitar o caráter interdisciplinar da teatralogia.

Para Helbo (1987), a dramaturgia relaciona veículos de manifestações, concatena distintas formas de ver e representar o mundo (fábula, espaço, formas), por isso este autor considera limitador restringir a análise dramatúrgica a uma abordagem disciplinar em que apenas um destes aspectos seja prevalecido.

O estudioso relaciona três áreas de investigação específicas da performance. A Cinestésica, que estuda as posturas do corpo, os gestos, as expressões faciais sob a perspectiva de cada cultura em que cada obra for contextualizada. A segunda seria a Cênica/ Espacial, que aborda a linguagem do espaço inter-individual e formaliza os significados gerados pela distância entre os atores, pela tensão espacial criada entre os elementos constitutivos do espaço (móveis, portas, telefones, fundo, objetos, etc.) e os elementos de materialidade invisível que compõem o espetáculo como esforço[48], tom de voz, respiração, bocejos, etc.

Os elementos acima dialogam com as questões pertinentes ao teatro contemporâneo. Se concentram na dimensão fática do teatro abarcando o processo do comportamento e suas variáveis de forma condicionada e integrada ao sistema da encenação. Podemos perceber uma proximidade entre esta divisão de Helbo e os termos *dramaturgia do corpo*, *dramaturgia do espaço*, *dramaturgia da forma*, *dramaturgia do quadro*, *dramaturgia do ator*.

A noção de texto para as Artes Cênicas, por se tratar de um discurso polifônico, conforme mencionamos acima, contém alguns subgrupos. O texto dramático, de forma geral, é compreendido como o conjunto de signos escritos e

[48] No sentido labaniano da palavra, correspondendo aos aspectos abordados no estudo da Eukinética.

pensados para serem lidos. O texto do espetáculo é também o texto da produção e encenação. Indiscutivelmente, o texto dramático sofre modificação quando se transforma em texto da encenação.

Ubersfeld (2005) afirma que a representação teatral exprime o exercício do discurso da encenação, mais do que o exercício do discurso das personagens propriamente. Para a autora, isto reflete o fato fundamental de que o teatro diz menos sobre o que se fala e mais sobre o modo como se pode ou não se pode falar: "O homem é um animal dotado de ausência" (Funès *apud* Novarina, 2005, p.32). A encenação de um texto não é uma prática clássica de equivalência semântica. Uma postura de sacralização do texto bloqueia todo o sistema da representação e da imaginação dos artistas envolvidos (encenadores, performers, cenógrafos, figurinistas, etc.).

Por outro lado, a recusa, em algumas vezes radical, do texto é uma opção, mas também não deve ser encarada como uma regra da contemporaneidade. Ubersfeld (2005) parte do pressuposto que há, no interior do texto de teatro, matrizes textuais de "representatividade" e que um texto é composto por duas partes distintas, mas indissociáveis: o *diálogo* e as *didascálias* (ou indicações cênicas ou direção de cena). A relação textual diálogo-didascálias é variável de acordo com as épocas da história do teatro, conforme verificamos em capítulos anteriores.

Para Helbo (1987), o teatro contemporâneo tem se apresentado como um teatro de didascálias. Como já vimos anteriormente, os espetáculos de dança contemporânea e as performances apresentam paradigmas semelhantes aos do teatro pós-dramático, por isso estenderemos esta classificação também para observar fenômenos presentes em manifestações cênicas desta natureza. Este autor identifica três tipos de encenações de didascália preponderantes na contemporaneidade.

O primeiro tipo identificado pelo autor possuí características puramente visuais e suprime o texto dramático[49]. Paulo Caldas, diretor da Staccato (Rio de Janeiro), trabalha em seus espetáculos a encenação a partir da fisicalidade dos bailarinos no espaço. Constrói uma arquitetura espacial em que a preocupação está centrada nas relações e tensões espaciais construídas pelo movimento sem nenhuma preocupação em construir uma situação dramática.

Um segundo grupo identificado por Helbo (1987) aborda um espetáculo visual que se refere explicitamente a um texto ausente. Como exemplo podemos citar: "A Divina Comédia", de Dante Alighiere encenada por Regina Miranda (Rio de Janeiro). A artista construiu uma encenação no Museu de Arte Moderna – RJ com 146 performers, entre atores e bailarinos. Todos os cantos da obra de Dante foram encenados. A "Divina Comédia" foi a linha mestra estruturante deste trabalho, porém nada era fiel ao texto no sentido das palavras. Os cantos foram estruturados e pensados a partir dos seus elementos cênicos constitutivos: intenções, ambientação, propósitos, relação com textos da contemporaneidade que evocassem questões semelhantes, desdobramentos, etc.

Um último grupo de espetáculos de didascália identificado pelo autor[50] apresenta um espetáculo visual que saúda implicitamente uma voz dramática ausente, por exemplo quando há uma contradição entre o gesto e as indicações do texto dramático. Denise Stutz em seu solo "Absolutamente Só" (Rio de Janeiro), ao abordar a memória da dança abrigada em sua corporeidade, narra um "padedê" sentada em uma cadeira, ao som de uma melodia tocada em um micro system. Denise, em muitos momentos do solo, discute questões da dança sem representá-las ou propriamente demonstrá-las.

---

[49] Durante a pesquisa de campo desta tese foi possível identificar processos de criação e propostas artísticas que apresentavam fenômenos, aspectos e conteúdos presentes nos estudos da teatralogia de Helbo (1987). Utilizaremos estes exemplos para enfatizar e exemplificar as questões apresentadas por este autor.

[50] E devidamente verificado na pesquisa de campo desta tese.



Figura 28: cena do “padedê” em “Absolutamente Só”, de Denise Stutz.



Figura 29: “A Divina Comédia”, de Regina Miranda.

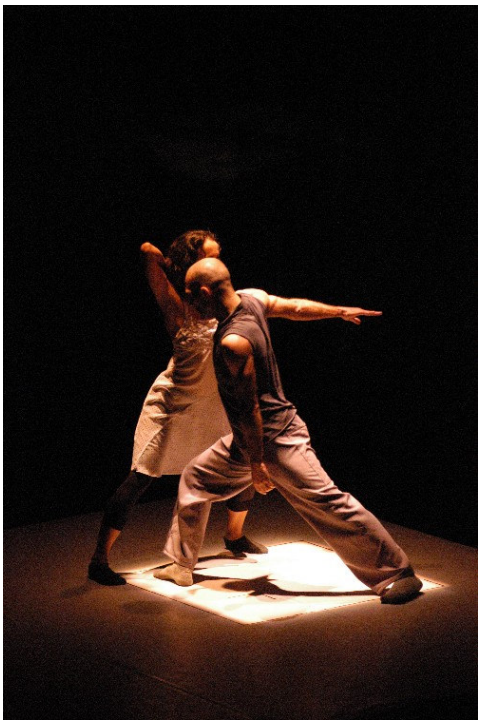


Figura 30: “Fragmentos para Coreografismos 2”, de Paulo Caldas.

Os espetáculos são atos enunciativos para um ou mais espectadores dentro dos limites da convenção teatral: um espaço físico tridimensional, cognitivo, aleatório, vivenciado coletivamente. O texto teatral abarca todos os signos, os pensados para serem lidos e os pensados para serem encenados. A análise semiótica do texto teatral deve ser instalada a partir da abordagem dos aspectos pertinentes à narrativa em uma relação íntima entre a prática e a teoria teatral, sem perder de vista a relação com o espectador.

Ubersfeld (2005) aponta que no interior do texto defrontamo-nos com duas camadas textuais distintas: uma que tem como sujeito *imediato* da enunciação o autor e, outra que investe o conjunto de diálogo e que tem como sujeito *mediato* da enunciação uma personagem. Essas camadas textuais constituintes do diálogo são marcadas pelos aspectos da subjetividade. O conjunto do discurso expresso do texto teatral é formado por 2 sub-conjuntos: o do autor e o da personagem.

Atualmente, podemos perceber como as relações entre estas camadas são exploradas sob uma perspectiva de texto, hipertexto, hiperleitura. Muitas vezes percebemos um discurso expresso pelo autor do texto, outro pela personagem e um terceiro proposto pelo encenador. Como exemplo, podemos citar alguns trechos da crítica de Sucher (1999) à encenação do diretor alemão Christoph Marthaler de "Fausto" de Goethe, intitulada "Faust $\sqrt{(1+2)}$ de Goethe".

> (...) as duas partes da tragédia em duas horas e meia, sem pausa, na encenação de Christoph Marthaler. Só com um contratempo: o texto é irreconhecível. Isto não agradou. Assobios, vaias, portas a bater já durante o espetáculo, protestos no final. Ao mesmo tempo, aplausos frenéticos, gritos de bravo. Não foi um escândalo, foi um acontecimento. É difícil interpretar de novo *Fausto* na Alemanha. Já Goethe vaticinava: '... nos palcos alemães, cada um experimenta o que quer.' Assim, já se viu de tudo: revista faustosa e poema universal (no dizer de Thomas Mann), *Fausto* o cabaret, *Fausto* o réquiem, o *Fausto* da RDA e o Fausto desconstrutivista de Einar Schleef, em 1990 (SUCHER, 1999, p. 347 e 348).

Nas encenações contemporâneas, nem sempre o texto escrito, literário, determina a fábula, entendida, até o início do século XX, como o eixo principal da encenação. Por outro lado, nas encenações atuais, nem sempre a fábula está presente, ou sequer é o elemento principal. Portanto, neste trabalho estamos nos propondo, dentre os objetivos específicos, a refletir sobre quais são esses outros elementos que constituem os eixos principais das encenações e quais são os seus elementos estruturantes enquanto linguagem.

A perspectiva de orientar e articular o movimento como linguagem nos abre precedentes para organizar e estruturar a ação cênica sob uma perspectiva dos princípios e procedimentos estruturantes e estruturadores do corpo no espaço. Esse paradigma nos permite vislumbrar possibilidades de estruturação dramatúrgica diversas da estruturação literária, estabelecendo um entendimento da dramaturgia não apenas como texto dramático escrito e verbal.

Segundo Ubersfeld (2005), as especificidades do teatro residem precisamente na possibilidade de privilegiar um sistema de signos híbridos

capazes de concatenar as diversas redes de informação e de fazer com que, ao mesmo tempo, o texto-partitura produza um jogo de sentido cujo equilíbrio final é diferente. As Artes Cênicas constituem um discurso híbrido que mescla o inteligível e o visual, o visível e o invisível, o tangível e o intangível – como dizia Laban. A recepção de todos estes aspectos é única. O espectador, segundo Helbo (1987), constrói seu próprio texto narrativo, selecionando as informações de acordo com seus próprios horizontes e expectativas.

> Um espetáculo não é um livro, um quadro, um discurso, mas uma duração, uma dura prova para os sentidos: Isso quer dizer que dura, cansa, que todo esse barulho é duro para nossos corpos. Têm que sair de lá exausto, tomados por uma gargalhada inextinguível e maravilhosa (NOVARINA, 2005, p. 15).

4.2. Dramaturgias do Corpo e Protocolos de Criação

A dramaturgia contemporânea é um tema em construção. Passa por uma revisão de definições, pelo surgimento de novos termos e é, na verdade, uma reflexão em processo, sobre o que está sendo feito nas Artes da Cena a partir de meados do século XX até os dias de hoje. Ela rompe com a lista de obrigatoriedades iniciada no renascimento, legitimada no drama moderno e instaura sua "bandeira anarquista": Os diversos tipos de estruturação cênica passam a ser considerados dramaturgias e, desta forma, todas as Artes da Cena passam a possuir dramaturgia(s).

Com o intuito de estender o termo dramaturgia a todas as artes da cena, ressaltar a oposição dramaturgia contemporânea *versus* dramaturgia clássica, literária e de legitimar as muitas vozes autorais do produto cênico, começam a aparecer novos termos como *dramaturgia do ator*, *dramaturgia do espaço*, *dramaturgia do quadro*, *dramaturgia do corpo*, *dramaturgia do bailarino*, *dramaturgia da dança, dramaturgia de tensões*, etc.

Essa variedade de nomenclaturas também surge com o intuito de ampliar as discussões e especificações referente aos diversos aspectos da cena

relacionados ao termo dramaturgia. Viabilizaram uma vasta ampliação das discussões sobre esses aspectos e o desenvolvimento de princípios, métodos, técnicas, processos criativos e produções artísticas. A partir de então nos vemos diante da necessidade de abordar a pluralidade de possibilidades acessadas por este termo e, desta forma, de tratarmos a dramaturgia contemporânea sob sua perspectiva plural e no plural, portanto; as dramaturgias feitas na atualidade.

Quando o texto escrito para o teatro deixa de ser a matriz das dramaturgias, o corpo/ corporeidade retoma sua condição de intercessão, volta a ser o ponto de legitimidade por onde tudo passa – catalisador dos diversos aspectos que envolvem a estruturação das Artes da Cena. Essas novas terminologias envolvem aspectos corpóreos. Mesmo o texto dramático tem seu fim e começo na corporeidade dos que escreveram, dos que atuarão e de seus receptores. Novarina (2005) descreve a função do texto contemporâneo para o teatro em sua "Carta aos Atores e Para Louis de Funès":

> Alguém que escreveu fala com alguém que atua. Mas não é tanto a diferença dos verbos (escrever, atuar) que faz a nossa diferença, é a diferença dos tempos. Esses corpos estão trabalhando ali onde o meu não está mais. É um paralisado que fala aos que dançam, é um esganiçado que fala a bons cantores. É um ex-bailarino que não teria dançado nunca que fala, não o signatário do negócio, o autor do troço, herdeiro de cadáver, administrador de excremento, e porque esse espetáculo que está sendo montado, essa aventura, não me dá nem a pequena satisfação de ver minha moeda circular, de ter enfim seu próprio discurso, mas sim a dor de não ter mais as pernas de vinte anos para dançar essa dança e o prazer de ver os atores valsarem (NOVARINA, 2005, p. 17).

O corpo, a situação, o acontecimento passam a ser os aspectos em voga nas Artes Cênicas. O termo *dramaturgia do corpo* parece ser o mais abrangente para os aspectos que envolvem as estruturações e composições contemporâneas, o ponto de síntese entre eles e os termos e nomenclaturas dados à dramaturgia.

O corpo é o *Lugar*[51] de onde os conteúdos são originados e para onde esses aspectos são direcionados; para a relação corporeidade dos artistas da cena[52] – corporeidade do público.

O corpo é destino, produto e território, *Espaço sem Lugar* das dramaturgias contemporâneas. *Corpo sem Lugar*, no mesmo sentido metafórico proposto por Miranda (2008) em *Espaço sem Lugar*, como uma analogia espacial ao conceito deleuziano *Corpo-sem-órgãos* evidenciando suas características de renovação e continuidade.

> Esse é o campo do artista, daquele que se dispõe a com-viver com seu CT/CsL-EsL.[53] Se posso parecer estar fazendo a apologia do contexto cênico e do artista que o torna vivo, pergunto quem mais teria a coragem de voluntariamente disponibilizar o corpo para a entrada de seus múltiplos e se jogar nos abismos do outro, sair de si e assumir os personagens mais díspares e os movimentos mais abismais e perigosos. Mas seria este apenas o corpo dos artistas oficiais? Não. É o corpo do ser humano na arte de viver e se recriar a cada momento. Esse corpo sempre artístico recria a sua possibilidade de sobrevivência, permanentemente. Como? Com a imaginação e sua potência de criação. (MIRANDA, 2008, p. 83).

Segundo Miranda (2008), o movimento é tido como fundação nas teorias de Laban. O movimento é o substrato do corpo, o estímulo vital da existência, sua primeira marca articulada em linguagem. Laban (*apud* MIRANDA, 2008) definiu o movimento como um processo de contínuas mudanças. A autora desdobra esta definição em processo de construção, continuidade, transformação, fazendo com que a própria definição escape sempre de uma determinação única, territorializada. A abordagem de Miranda (2008) se desenvolve em uma perspectiva geofilosófica, linha de pensamento situada na filosofia de Deleuze e

[51] No sentido de *Espaço sem Lugar* (EsL) proposto por Miranda (2008), *Corpo sem Lugar* (CsL).
[52] Artistas da cena podem ser entendidos como os que realizam o espetáculo, atores, bailarinos, performers, circences, etc.
[53] Siglas: Corpo Topológico (CT)/ Corpo sem Lugar (CsL) – Espaço sem Lugar (EsL).

Guattari, marcada pelo devir que promove desterritorializações no pensamento, na linguagem e nas categorias espaço e tempo.

As dramaturgias contemporâneas, desterritorializadas do texto, possuem característica polifônica, têm como uma das principais linguagens o movimento, no sentido imposto pelas diretrizes do paradigma labaniano, de eterno vir a ser. O texto do espetáculo é este texto que se constrói, as dramaturgias do corpo são esse *Lugar* geofilosófico das estruturas cênicas pós-modernas.

Marianne Van Kerkhove – dramaturga do Kaaitheater, Bruxelas – trabalhou com artistas, como: Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Lauwers, Jan Ritsema, Emio Greco, Hooman Sharifi, dentre outros. Construiu uma trajetória como dramaturga tanto no teatro quanto na dança. Em 1997, publica o documento "Dossiê: Dança e Dramaturgia", em que estabelece alguns aspectos norteadores da dramaturgia na dança e dialoga com artistas da dança, críticos e outros dramaturgos sobre o tema. Elenca algumas características da dramaturgia na dança a partir das experiências que teve como dramaturga de alguns trabalhos de Anne Teresa e traça alguns paralelos com a dramaturgia teatral.

Para Kerkhove (1997), o que vem sendo chamado de dramaturgia atualmente refere-se à base de toda criação em Artes Cênicas. Para a dramaturga, "nos ocupamos todo o tempo da dramaturgia, mesmo quando nós não nos ocupamos dela. A partir do momento em que se diga em que consiste a dramaturgia vemo-la por toda parte". (KERKHOVE, 1997, p. s/n). Posiciona-se contrária às definições dadas à dramaturgia como conjunto de regras, teoria e doutrina e se apóia na definição formulada pelo dramaturgo Bernard Dort (*apud* KERKHOVE, 1997, p. s/n) de que "a dramaturgia: é uma consciência e uma prática".

> A dramaturgia tem sempre algo a ver com estruturas: trata-se de "controlar" o todo, de "pensar" a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre a parte e o todo, de desenvolver a relação entre os atores/ bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos, etc. Resumidamente, trata-se de composição. A

> dramaturgia é o que faz “respirar” o todo (KERKHOVE, 1997, p. s/n).

Kerkhove (1997) cita dois tipos de processo de criação dramatúrgica: um primeiro, o qual chama de dramaturgia de conceito, quando a estrutura é definida previamente pelo dramaturgo e pelo encenador. Um segundo tipo, com o qual se identifica uma dramaturgia com caráter de “processo”, em que a dramaturgia é construída ao longo da obra e a partir da multiplicidade de vozes, o material humano dos artistas que participam do processo e de uma variedade de materiais de diversas origens como: textos, movimentos, imagens de filmes, idéias, objetos, etc.

Este modo de fazer dramaturgias com caráter de processo abre um campo múltiplo de possibilidades, tanto quanto artistas existirem e criações fizerem. Os modos de fazer variam tanto quanto os artistas da cena forem capazes de inventar e criar, passam a ser particulares de cada obra, de cada criador e seu contexto. Os artistas podem estabelecer modos de fazer comuns a várias criações ou completamente diversos entre cada uma delas. Todos esses modos de fazer são dramaturgias.

Em sentido restrito, a palavra protocolo significa algo que se pré-dispõe a pôr algo pronto a ser utilizado através de recursos a ele atribuídos. É a padronização de leis e procedimentos que são dispostos à execução de uma determinada tarefa. Todas as áreas do conhecimento possuem seus protocolos, que são diversos entre si, de acordo com cada procedimento. As dramaturgias com caráter de processo parecem ser um tipo de modo de fazer dramaturgia que se propõe a elaborar uma obra cênica através de recursos atribuídos ao processo de criação. Ou ainda, parece ser a padronização de leis e procedimentos dispostos à execução de uma determinada tarefa artística, espetáculo.

A perspectiva atual das dramaturgias contemporâneas parecem dizer respeito a protocolos de criação. Para cada processo podem ser adotados protocolos distintos. Não há como assumir um formato fixo de protocolo. Múltiplas

podem ser as formas de se estabelecer a(s) dramaturgia(s) de um espetáculo. E o texto dramático, indiscutivelmente, é tido como uma possibilidade tão quanto qualquer outra.

> Durante o processo criativo a intuição permite pensar que tudo é possível. O rigor do coreógrafo e do bailarino/ ator está em ver qual aspecto do todo é possível, é coerente e verossímil dentro de um contexto estabelecido. Passa do improvável ao provável, do possível ao feito. Este processo de estruturação se chama dramaturgia. (LANG, 2000, p. s/n).[54]

[54] Tradução livre do trecho: "Durante el proceso creativo la intuición permite pensar que todo es posible. El rigor del coreógrafo y del bailarín/actor está en ver qué cosa, de todo lo posible, es coherente y verosímil dentro de un contexto establecido. Pasa de lo improbable a lo probable, a lo factible, al hecho. Este proceso de estructuración se llama dramaturgia".

5. Alguns exemplos de protocolos de criação das Artes da Cena carioca.

Inspirado no “Dossiê: Dança e dramaturgia”, de Kerkhove (1997), este capítulo é o resultado de uma pesquisa de campo, desenvolvida ao longo do período desta pesquisa de doutorado e, complementar ao tema abordado, que envolveu observação de espetáculos, conversas com artistas através de entrevistas sistematizadas e processos de criação laboratoriais.

Diferentemente do dossiê de Kerkhove (1997), apesar do enfoque dado contemplar majoritariamente processos de criação em dança, também apresenta algumas questões pertinentes ao campo do teatro e das artes da cena como um todo, discutindo as dramaturgias contemporâneas de forma geral e abordando especificidades dos protocolos de criação estudados. O intuito deste capítulo é também de exemplificar muitos dos aspectos levantados ao longo da discussão teórica desta tese, sob a perspectiva da história vivida de alguns artistas.

A pesquisa de campo compreendeu um total de quatorze artistas entrevistados e um projeto laboratorial denominado: Projeto Jogo Coreográfico, de minha autoria e concepção. Houve uma preocupação em dialogar com artistas que tivessem propostas diversas entre si e que atuassem na concepção e na(s) dramaturgia(s) de espetáculos. O grupo de artistas final é uma síntese entre pessoas com as quais havia interesse em estabelecer um diálogo em função da quantidade e qualidade da produção e que, ao mesmo tempo, tivessem disponibilidade e interesse em contribuir com a pesquisa. Portanto, esta lista de artistas não corresponde a um mapeamento e não tem como propósito nenhum tipo de tentativa de legitimação ou hierarquização de valores. Restringe-se a um Diálogos entre Artistas.

O intuito também não é o de estabelecer nenhum tipo de comprovação quantitativa de hipóteses. Algumas, levantadas ao longo desta tese, serão exemplificadas neste capítulo, porém por uma via de análise qualitativa, reflexiva e aberta. Este capítulo segue os mesmos princípios do restante da tese, o de não

legitimar determinações únicas e territorializadas, mantendo-se numa perspectiva geofilosófica de pensamento.

5.1. Diretrizes metodológicas da pesquisa de campo

A pesquisa de campo que estamos denominando "Diálogos entre Artistas", foi estruturada sob as diretrizes da metodologia experimental qualitativa, tomando como base principal os apontamentos de Minayo et. al. (1994), respeitando as características de um observador consciente de sua condição pertencedora do meio, provocadora e influenciadora de questões e perspectivas. As entrevistas feitas foram estruturadas de forma semi-aberta e abordaram aspectos da história de vida dos entrevistados. Foram feitas sob a forma de conversas informais norteadas por algumas perguntas[55] e temas que mobilizavam o diálogo da artista-pesquisadora com os artistas-entrevistados, por isso o título dado à pesquisa de campo.

Foram entrevistados: Alexandre Franco, Andrea Jabor, Andrea Maciel, Ana Vitória, Beatriz Cerbino, Daniela Pereira de Carvalho, Deborah Colker, Denise Stutz, Esther Weitzman, Giselda Fernandes, Patrícia Pereira, Paulo Caldas, Regina Miranda e Tatiana Damasceno. Todos residentes na cidade do Rio de Janeiro. O recorte geográfico foi estabelecido com a intenção de viabilizar e garantir o desenvolvimento da pesquisa em termos logísticos.

O "Diálogos entre Artistas" proporcionou reflexões para além do tema proposto. Cada uma das quatorze conversas abriram portas para um universo complexo de idéias e afetos, desdobrando-se em temas que envolviam arte, vida, processo criativo, concepção, relações humanas: "gente falando com gente de gente e sobre coisas de gente". Foram oportunidades únicas e especiais, *pérolas* de inspiração para a escrita e reflexão de idéias. Diante da dimensão e da

[55] As perguntas norteadoras da entrevista podem ser encontradas no volume II desta tese.

magnitude de informações que cada entrevista proporcionou, optamos por democratizá-las integralmente em um volume apêndice a esta tese.

Democratizar processos de criação, discussões, inquietações, também é uma forma de produzir conhecimento e pesquisa em arte, faz parte desta idéia da dramaturgia como *techne* de estruturas da encenação. Publicar o bloco de anexos é uma forma de democratizar um *pouquinho* do que move cada um desses artistas, uma pequena parte de todo o conhecimento que se passa pela experiência do saber/ fazer e do saber/ como. Estamos, a partir da pós-modernidade, ficando um pouco mais conscientes de que nossos castelos são feitos de areia e não de rochas e, de que as experiências passadas pela tradição oral também são dignas de brochura, não só os livros.

A estruturação desta pesquisa de campo sob a luz de uma metodologia social qualitativa, nos permite abordar o tema dramaturgia sem apresentar dados estatísticos ou meramente quantitativos na tentativa de eleger um conceito preponderante de dramaturgia. O rumo conceitual deste trabalho busca percorrer o tema de outra forma, apresentando as questões referentes de forma dialética e contextualizada, gerando um mapeamento sobre o que se tem discutido sobre os conceitos de dramaturgia, respeitando a diversidade de entendimentos, opiniões e trabalhos. Não buscamos eleger nenhum tipo de conceito vigente como prioritário e tão pouco atribuir qualquer tipo de juízo de valor sobre o trabalho dos artistas entrevistados. Esta pesquisa pretende atuar como um manifesto em pró da diversidade, em pró da liberdade formal.

As escolhas metodológicas pelas diretrizes de uma pesquisa social qualitativa se deram por este tipo de abordagem partir do pressuposto de que não é apenas o investigador que dá sentido ao seu trabalho intelectual, mas de que os indivíduos dão significado e intencionalidade a suas ações e suas construções. O nível de consciência histórica das ciências sociais está referente ao nível de consciência histórico social. A pesquisa social lida com o substrato da identidade do investigador, tornando-os, investigador e investigados, solidariamente

imbricados e comprometidos, sendo da mesma natureza que o objeto, colocando o observador como parte de sua observação. Sua natureza é intrínseca e extrinsecamente ideológica, por isso é comprometida e essencialmente qualitativa.

A pesquisa qualitativa trata da realidade que não pode ser quantificada. Trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes. Diz respeito aos aspectos mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operação de variáveis, a um lado não perceptível e não captável das equações, médias e estatísticas. Portanto, não se trata de quantitativamente, através das entrevistas, chegar a uma conclusão de qual seja o conceito de dramaturgia predominante, mas de identificar as questões presentes nos trabalhos de cada artista e de estabelecer relações entre eles.

Partindo desta idéia apresentada, o conceito e entendimento da metodologia escolhida foram estabelecidos no sentido de criar um percurso capaz de gerar a articulação entre conteúdos, pensamento e existência. "*nada pode ser intelectualmente um problema, se não tiver sido, em primeiro lugar, um problema da vida prática*. As questões de investigação estão, portanto, relacionadas a interesses e circunstâncias socialmente condicionadas" (MINAYO et. al., 1994, p. 17 e 18).

Esta pesquisa percorreu o seguinte ciclo: fase exploratória (elaborar as interrogações finais sobre o objeto da pesquisa, os pressupostos, as teorias pertinentes, a metodologia apropriada e as questões operacionais para o trabalho de campo), trabalho de campo e tratamento do material recolhido no campo.

O trabalho de campo se apresentou como uma possibilidade de criar um conhecimento, partindo da realidade presente no campo, é o que permite ao investigador com criatividade ultrapassar a descoberta e transformá-la em conhecimento. Para alguns pesquisadores, o trabalho de campo restringi-se ao levantamento e a discussão da produção bibliográfica existente sobre o tema investigado, porém, com base em Minayo et. al. (1992), o trabalho de campo é compreendido de forma mais ampla, como;

> (...) o *recorte que o pesquisador faz em termos de espaço*, representando uma realidade empírica a ser estudada a partir das concepções teóricas que fundamentam o objeto da investigação. (...) Partindo da *construção teórica do objeto de estudo*, o campo torna-se um palco de manifestações de intersubjetividades e interações entre pesquisador e grupos de estudados, propiciando a criação de novos conhecimentos" (MINAYO et. al. , 1992, p. 53 e 54).

O trabalho de campo nesta pesquisa foi feito através de entrevistas *semi-abertas* ou *semi-estruturadas*, abordando livremente e informalmente o tema proposto. A entrevista é o procedimento mais usual no trabalho de campo. É definida como uma conversa com propósitos bem definidos, uma comunicação verbal que reforça a importância da linguagem e do significado da fala. Durante a entrevista também utilizamos alguns aspectos metodológicos do que se chama *história de vida tópica* de cada artista. A história de vida é uma estratégia de compreensão da realidade, tendo como principal função retratar as experiências vivenciadas, bem como as definições fornecidas por pessoas, grupos ou organizações, focalizando em experiências conectadas a formação dos artistas entrevistados.

> Nesse procedimento metodológico, destacamos a noção de entrevista em profundidade que possibilita um diálogo intensamente correspondido entre entrevistador e informante. Para muitas pesquisas, a história de vida tem tudo para ser um ponto inicial privilegiado porque permite ao informante retomar suas experiências de forma retrospectiva, com uma exaustiva interpretação. Nela geralmente acontece a liberação de um pensamento crítico reprimido que muitas vezes nos chega em tom de confidência. É um olhar cuidadoso sobre a própria vivência ou sobre determinado fato. Esse relato fornece um material extremamente rico para análises do vivido. Nele podemos encontrar o reflexo da dimensão coletiva a partir da visão individual (MINAYO et. al. , 1992, p. 59).

O procedimento de campo é aos poucos consolidado pela fundamentação teórica que auxilia o pesquisador a estabelecer uma compressão dos dados coletados, confirmar ou não os pressupostos da pesquisa e/ ou responder às

questões formuladas e a ampliar o conhecimento sobre o assunto pesquisado, articulando-o ao contexto cultural da qual faz parte.

O processo de análise de dados seguiu cautelosamente as fases estabelecidas por Minayo et. al. (1992): Pré-análise (definição da unidade de registro, unidade de contexto, trechos significativos e categorias), exploração do material (aplicação do que foi estabelecido na fase anterior), tratamento dos resultados obtidos (tentativa de desvendar o conteúdo subjacente que está sendo manifesto) e interpretação.

Minayo et. al. (1992) propõe um tipo de interpretação qualitativa, denominada *método hermenêutico-dialético*, que entende que a fala dos atores sociais, quando situada em seu contexto, é melhor compreendida. O ponto de partida desta proposta de compreensão é a partir do que a autora denomina como o *interior da fala*, o ponto de chegada é denominado pela autora como *o campo da especificidade histórica e totalizante que produz a fala*.

Este método de análise produz dois pressupostos: O primeiro de que não há consenso e nem ponto de chegada no processo de produção do conhecimento. O segundo pressuposto define que a ciência se constrói numa relação dinâmica entre a razão daqueles que a praticam e a experiência que surge na realidade concreta. Portanto, os resultados de uma pesquisa em ciências sociais constituem-se sempre de uma aproximação da realidade social, sem ser reduzida a nenhum dado de pesquisa.

Para a pesquisa social qualitativa “o produto final da análise de uma pesquisa, por mais brilhante que seja, deve ser sempre encarado de forma provisória e aproximativa” (MINAYO et. al. , 1992, p. 79). E, como já foi dito anteriormente, a provisoriedade, o dinamismo e a especificidade são características fundamentais de qualquer questão social e a pesquisa social nessa área lida com seres humanos, tornando-os solidariamente imbricados e comprometidos. Uma pesquisa deste tipo de natureza é intrínseca e extrinsecamente ideológica.

5.2. Apontamento de dados e reflexões a partir dos "Diálogos entre Artistas".

A partir do "Diálogos entre Artistas" foi possível visualizar alguns aspectos da revisão histórica relatada nesta pesquisa. Entramos em contato com alguns dados da história recente das Artes Cênicas no Rio de Janeiro sob a perspectiva da memória e das experiências vividas dos entrevistados. Foi de *encantadora poesia* perceber e identificar as problemáticas contemporâneas encarnadas e reveladas sob a perspectiva dessas entrevistas/ conversas.

Dos quatorze entrevistados, nem todos são cariocas e apenas alguns tiveram formação artística na cidade do Rio de Janeiro. Cada trajetória é única. Relatos como os de Alexandre Franco, Deborah Colker, Esther Weitzman, Giselda Fernandes, Patrícia Pereira, Regina Miranda e Tatiana Damasceno apresentam alguns aspectos da história das Artes Cênicas na cidade do Rio de Janeiro. Os outros relatos também contribuem para algumas perspectivas históricas para além deste recorte geográfico, como os de Andrea Jabor, Andrea Maciel, Ana Vitória, Beatriz Cerbino e Denise Stutz. Já, os diálogos estabelecidos com Daniela Pereira de Carvalho e Paulo Caldas foram mais concentrados em questões pertinentes à dramaturgia, processo de criação e concepção de espetáculos.

Os aspectos históricos que abordaremos abaixo não são dados objetivos, são pontos de vista, memórias. Não relacionam todos os fatos e personagens importantes das Artes da Cena no Rio de Janeiro e no Brasil, apenas apresentam uma perspectiva parcial e os personagens que foram fundamentais para a história de vida de nossos protagonistas.

Nas décadas de cinqüenta e sessenta, quando começamos a perceber os movimentos de grande transformação nas perspectivas das dramaturgias contemporâneas, Regina Miranda iniciou seu desejo, busca e trajetória nas Artes da Cêna. Desde pequena, conviveu com a rotina rígida de treinos e ensaios de sua mãe, a concertista Maria Guilhermina, com quem aprendeu muito sobre

música. Estudou no Colégio Jacobina, o melhor colégio para meninas da cidade do Rio de Janeiro na época, dirigido por Dona Jacobina Lacombe, uma educadora visionária que lutava e praticava uma educação voltada para a liderança.

Regina tinha uma rotina intensa de estudos e práticas artísticas. Tinha estudos diários de piano, teoria e composição musical com sua mãe. Durante os treinos e ensaios diários de sua mãe, não se podia fazer nenhum tipo de barulho. Regina estudava, lia e dançava. Sua dança livre de criança a conduziu aos seus primeiros mestres de balé: Tatiana Leskova, Angel Vianna e Klauss Vianna – três nomes de grande importância para a história da dança brasileira. Segundo Regina, o que existia em termos de dança na cidade do Rio de Janeiro nessa época era o Balé, não havia outra modalidade ou possibilidade.

Quando adolescente, também estudou teatro com a dramaturga e diretora Maria Clara Machado, com quem descobriu o interesse pela direção. Regina vivia a dualidade entre as aulas de balé, que adorava, e as danças que criava em sua casa. Seu mundo era formado por esta teia de informações variadas, por um ensino de balé de qualidade e rigoroso, pela contemplação dos balés de Béjart e das danças de Nijinsky e por suas aulas de teatro. Algum tipo de sabedoria íntima e a experiência com Maria Clara Machado davam-lhe a consciência sobre o desejo de construir suas próprias danças.

> Vai chegar um momento que a dança que eu fazia ficou separada do contexto da minha vida. O teatro não, mas a dança sim, porque eu era diretora dos editoriais do jornal da escola, fazia teatro, começou a criar um núcleo intelectual entorno de mim que não combinava com o balé. O balé clássico ainda era um trabalho tradicional, tinha hierarquias, solistas,... Eu era solista, tinha o padrão corporal ideal, mas o fato de eu ter esse perfil não me impedia de perceber que outros não tinham e que havia segregações e escolhas envolvidas que pra mim eram muito "embarrassing"[56], e era como se eu tivesse que compactuar.

[56] Embaraçosas.

> Nesse momento, eu percebi que eu queria continuar no balé para tentar mudar tudo isso.[57]

Acontecem muitos episódios na vida de Regina – idas e vindas – mas a prática artística foi algo sobre o qual não conseguiu se separar. O interesse pelo novo a levou à audição do *Robert Joffrey Ballet* e para Nova York. Lá, Regina entra em contato com as vanguardas artísticas, com o mundo profissional da dança, com o Judson Church e com Irmgard Bartenieff. Os anos em Nova York levaram-na a um novo modo de pensar as artes, a ter uma nova compreensão sobre a dança e ao conhecimento das perspectivas do pensamento labaniano. A formação no *Dance Notation Bureau*, como analista do movimento sob a perspectiva do Sistema Laban, abre-lhe a possibilidade de fazer suas próprias danças e de começar a compreender o movimento sob a perspectiva de linguagem.

> Aos poucos, todo aquele novo modo de pensar e lidar com o movimento foi se tornando um território de explorações infinitas, como é para mim até hoje, e isso é algo que considero fascinante: o fato do estudo não ter fim, de ser um estímulo, de ser um sistema, um sistema em desdobramento. É maravilhoso não saber e lidar com lugares que eu posso se quer prever.[58]

Regina retorna ao Brasil no final da década de setenta, primeiramente para Brasília e depois para sua cidade natal, Rio de Janeiro. Retorna modificada, com novas idéias e com o desejo de experimentar tudo o que descobriu e desenvolveu. O panorama das Artes Cênicas brasileiro, em seu retorno, também estava modificado. Regina se consagra nos anos seguintes como uma grande empreendedora das Artes da Cena, responsável por uma série de atuações em pró do ensino, produção e democratização da dança, das Artes Cênicas de modo geral e do Sistema Laban.

---

[57] Depoimento de Regina Miranda em entrevista concedida à pesquisa de campo “Diálogos entre Artistas”.
[58] Ibid.

Sua trajetória é um exemplo de como o turbilhão de novas questões e perspectivas desencadearam processos e novas idéias em artistas nas décadas de setenta e oitenta, de como aspectos da tradição das artes dialogavam e entravam em conflito com as perspectivas de vanguarda. Regina faz parte da primeira geração de artistas entrevistados. Ela integra uma geração de artistas que se formaram nas décadas de sessenta e setenta e que desempenharam suas atuações e suas principais contribuições na década seguinte.

Os demais artistas entrevistados fazem parte de gerações de criadores posterior a sua, que se formaram em um contexto já um pouco diferenciado. Durante o final da década de setenta e início da década de oitenta, as lutas em pró da liberdade sexual e, com isso, da liberação do corpo já estão legitimadas. Percebemos, que de maneira diversa ao que ocorreu na geração de Regina, a formação dos artistas, a partir da década de oitenta, começa a se estabelecer sob a perspectiva da subjetividade e da história de vida de cada um, as trajetórias artísticas começam a se apresentar de forma um pouco mais diferenciada.

Em especial na dança, o balé deixa de ser a única possibilidade. A prática da dança começa também a ser iniciada em momentos diferentes na vida de nossos protagonistas: alguns começam a dançar novos, ainda crianças; outros, só começam a praticar a dança mais tarde, quando entram para a faculdade. Através dos relatos de nossos protagonistas podemos identificar três personalidades fundamentais para a formação de alguns deles e também tidas, pelo senso comum, como fundamentais para o desenvolvimento das Artes da Cena carioca e, alguns desses, para o desenvolvimento das artes em todo o Brasil: Angel Vianna, Klauss Vianna, Graciela Figueroa e Helenita Sá Earp.

Como reforçamos acima, não é do objetivo deste trabalho legitimar estes quatro nomes como os únicos responsáveis por um posicionamento libertador em relação ao corpo nas artes na cidade do Rio de Janeiro. Apenas estamos identificando a importância destes artistas na formação de nossos protagonistas e como suas perspectivas influenciaram seus modos de fazer arte. A história das

artes da cena possui muitos personagens fundamentais que não estão sendo relacionados neste texto.

Angel e Klauss Vianna influenciaram muitas gerações de artistas por todo o Brasil. Em todas as gerações de entrevistados desta pesquisa de campo, temos representantes que sofreram influência das propostas deles e alguns que tiveram suas formações integralmente na Escola Angel Vianna.

Angel e klauss Vianna são dois dos principais nomes brasileiros ligados a uma pesquisa técnica e poética do movimento de abordagem complexa e libertadora, calcada na idéia da liberdade corporal, no respeito à individualidade, apoiada no fato de que cada indivíduo é dotado de uma especificidade, trajetória e pluralidade. A abordagem de Angel e Klauss Vianna envolve uma perspectiva de pesquisa de movimento fundada na exploração anatômica da corporeidade e na tentativa de propiciar aos alunos-artistas a busca de seus próprios caminhos e trajetórias e, não simplesmente, o aprendizado de passos. Construíram um legado de respeito à diversidade corporal, exploração das potencialidades, recuperação motora e formação de artistas das artes do corpo, das artes da cena.

De nossos protagonistas, temos um percentual considerável de pessoas que foram influenciadas por Klauss e Angel Vianna, alguns deles tiveram grande parte de sua formação artística na Escola Angel Vianna, são eles: Alexandre Franco, Esther Weitzman, Giselda Fernandes, Paulo Caldas e Regina Miranda.

O trabalho de Klauss não se restringiu ao campo da dança, atuou em muitas obras teatrais e alguns atores exigiam sua colaboração no processo de criação e na montagem das peças. Klauss foi um dos primeiros e, senão o primeiro a atuar como diretor de movimento em espetáculos. Indiscutivelmente, dentro da perspectiva de dramaturgia adotada nesta reflexão, foi um dos primeiros grandes dramaturgos do movimento de nosso país e, possivelmente, o mais importante de sua época.

No final do século XX, tivemos um considerável movimento de grupos de teatro, dança e performance no país que se reuniam para realizar projetos

artísticos e pesquisar novas perspectivas de linguagens para a cena. Destacou-se, na cidade do Rio de Janeiro, um grupo de muitos artistas, com formações híbridas e variadas, denominado Grupo Coringa, dirigido pela coreógrafa uruguaia Graciela Figueroa. Este grupo se destacou pela qualidade de suas produções e por suas propostas de vanguarda como uma importante referência da dança nos anos 80 e das manifestações em pró da expressão corporal e de uma perspectiva democrática e vanguardista em relação às Artes Cênicas. Por ele passaram muitos artistas da cidade e a experiência do Coringa é freqüentemente relembrada e homenageada. Dentre nossos protagonistas, Deborah Colker foi uma das integrantes deste grupo e essa experiência foi uma, das consideradas pela artista, fundamentais em sua carreira.

Concomitantemente, este foi um período em que surgiu um grande número de projetos de implantação de cursos de graduação em arte nas principais cidades do Brasil. Sem dúvida – a partir da legitimação dos cursos que foram implantados entre as décadas de oitenta e noventa e o apoio atual do governo federal[59] à implementação de novos cursos de graduação – o momento atual é o de maior destaque para o reconhecimento e difusão do papel das artes na universidade e configura-se como a fase de maior expansão de cursos em arte nas universidades brasileiras. As iniciativas do final do século XX foram fundamentais e solidificadoras para o que é possível identificar nos dias de hoje.

Angel Vianna é uma dessas grandes empreendedoras, mas além dela, temos uma outra personagem fundamental na história da dança no Rio de Janeiro que, na década de vinte, foi responsável pela introdução da dança como disciplina na Escola de Educação Física de Desporto da UFRJ: Helenita Sá Earp. A

[59] Esta afirmação é apoiada em dados estatísticos e não revela um posicionamento governista. O Governo Federal, através do REUNE, tem fomentado um movimento desenfreado de expansão de vagas e novos cursos por todo o país. O projeto é cheio de controversas e não contempla reforma dos prédios e cursos existentes, porém a iniciativa tem contemplado e ampliado o campo das artes no país.

disciplina evoluiu para um Departamento de Arte Corporal, para uma série de iniciativas de inserção da dança junto ao ensino médio municipal, que culminou na implantação de um curso de Bacharelado em Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Muitas das iniciativas de Sá Earp contaram com a participação da também bailarina e professora Celina Batalha.

Helenita, ao longo de sua trajetória de prática ensino e pesquisa artística, elaborou um sistema próprio de dança intitulado: Fundamentos da Dança. Influenciada pelos estudos de Isadora Duncan e Rudolf Laban e pelos pensamentos filosóficos de Bachelard, Bergson e Roden, seu sistema aborda o indivíduo de forma integral e propõe o desenvolvimento das habilidades técnicas e criativas do trabalho do intérprete a partir do estudo dos parâmetros: *movimento*, *espaço e forma*, *dinâmica* e *ritmo*.

A relevante atuação de Helenita e Celina nas escolas municipais e em disciplinas ligadas à expressão corporal e à dança na Escola de Educação Física e Desporto fizeram delas – juntamente com Eleonora Gabriel, diretora da Cia. Folclórica do Rio de Janeiro – personagens importantes nas primeiras experiências de dança de artistas como Alexandre Franco, Giselda Fernandes, Patrícia Pereira e Tatiana Damasceno. Foram, também, personagens decisivas na formação de uma série de artistas que passaram pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e/ ou dançaram na Cia. de Dança da UFRJ.

Patrícia Pereira e Tatiana Damasceno tiveram suas formações pelos Fundamentos da Dança e, hoje desenvolvem suas pesquisas artísticas tendo como uma das principais perspectivas estruturantes este sistema. Atuam como docentes nesta universidade e, são exemplos de artistas que realizam projetos artísticos ligados ao ensino universitário da dança, junto à Cia. de Dança Contemporânea da UFRJ. Suas pesquisas são desenvolvidas através de projetos de pesquisa acadêmica. Estes projetos estão geralmente associados ao "Programa de Bolsas de Iniciação Artística e Cultural da UFRJ".

A Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ foi criada em 1943 por Sá Earp com o intuito de abrigar as atividades curriculares e extra-curriculares de dança daquela Universidade. Desde sua criação, a companhia passou por diferentes fases. A primeira fase, compreendida entre os anos de 1943 e 1985, foi dirigida por sua fundadora. A partir de 1986, Ana Célia de Sá Earp assume a direção artística da Companhia e inaugura uma segunda fase. Com a criação do curso de Bacharelado em Dança, em 1994, a companhia inicia sua terceira fase e passa a contemplar uma série de necessidades do curso. Em 2002, as atividades são interrompidas devido a suspensão do "Programa de Bolsas".

As atividades da Companhia são retomadas em 2004, juntamente com a reativação das bolsas. A partir de então, a Companhia passou a ser coordenada por um grupo de cinco professores[60] do Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ, desenvolvendo projetos ligados às suas linhas de pesquisa. Patrícia Pereira e Tatiana Damasceno fizeram parte da história das três últimas fases da Companhia, atuando em alguns espetáculos como bailarinas; em outros, como coreógrafas.

As propostas coreográficas desenvolvidas pela Companhia abordam dois aspectos: um primeiro, norteador da pesquisa de movimento, que no caso, é dado pelos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp. Outro, referente às questões de cada artista proponente do projeto, que diz respeito ao seu protocolo de criação e a maneira como cada artista administra os conteúdos dos Parâmetros da Dança em função da criação artística.

Segundo Damasceno e Pereira, o estudo dos Fundamentos da Dança fornece instrumentos para a manifestação da individualidade do pesquisador respeitando a pluralidade de temas e das habilidades corpóreas dos artistas envolvidos em cada pesquisa. Ele permite a elaboração e estruturação dos

[60] Profa. Ana Célia Sá Earp, Prof. André Meyer, Profa. Inês Galvão, Profa. Patrícia Pereira e Profa. Tatiana Damasceno.

aspectos pertinentes a uma criação, que vão desde a preparação dos intérpretes até mesmo à estruturação de laboratórios. Atualmente, Patrícia Pereira tem se dedicado às questões referentes ao lazer e à animação cultural. Como fruto desta pesquisa, produziu o espetáculo “Vai Fazer o quê?”. O novo projeto do Tatiana Damasceno investiga o tema “corpo em risco” a partir de influências do circo e da dança de rua.



Figura 31: Espetáculo “Vai Fazer o quê?”, de Patrícia Pereira.
Foto por Marco Fernandes.



Figura 32: Espetáculo “Limiar”, de Tatiana Damasceno.
Foto por Marco Fernandes.

A partir da relação de dados biográficos apresentados até então é possível identificar uma profunda modificação nas abordagens e metodologias da dança entre a década de cinqüenta e setenta e, a partir da década de setenta até o final do século XX. A formação dos artistas de uma geração posterior a de Regina Miranda, já se desenvolve a partir de outras bases e outras perspectivas. Muitos desses artistas passaram também por experiências em diferentes áreas das Artes Cênicas, assim como Regina. Porém, percebemos que, a partir da década de oitenta, o balé deixa de ser uma prática obrigatória para as artes do corpo. Os conteúdos entre dança, teatro, performance, artes marciais, músicas, já se apresentam com maior diálogo e as referências na formação de cada artista aparecem de forma diversificada.

Por muito tempo o balé ditou as regras da dança no Rio de Janeiro. A partir do final da década de setenta em diante, a dança e movimentos ligados à expressão corporal começaram a apresentar uma nova perspectiva: a do estudo do movimento a partir de princípios e não somente de passos e códigos. As pessoas começaram a olhar e a pensar no movimento a partir de qualidades, a partir da anatomia e fisiologia, etc. Possivelmente, esta perspectiva também abre espaço para uma nova maneira de estruturação da cena e um outro caminho, que não o da narrativa dramática somente.

> Na década de setenta, mais ou menos, é que isso ganha força aqui no Rio... (...) Principalmente aqui, com o trabalho do Klauss e da Angel, a gente começa a olhar (...) uma outra possibilidade de movimento, uma outra expressão, né? O uso do espaço de uma forma diferente (...) É como se isso tudo amarrasse ou ganhasse emergência mais no final de oitenta e noventa. (...) Tempo pra isso amadurecer, para as pessoas se formarem com esses mestres (...) as informações circularem aqui. (...) Tem também os primeiros festivais que foram muito importantes, sem falar do Panorama, que trouxeram essas informações pra cá. E, aí você começa a perceber: “Nossa, isso pode ser dança, né? Eu posso amarrar isso

> com aquilo que eu venho fazendo"... Aí vai pra sala de aula e começa a pesquisar, começa a trabalhar, né?[61]

Podemos perceber estes dados ao observar os relatos dos entrevistados sobre suas primeiras experiências artísticas. Alexandre Franco vem do teatro amador, foi bonequeiro amador, quase se formou em Artes Plásticas, tem sua formação toda desenvolvida na escola Angel Vianna, teve experiência com danças folclóricas e com a técnica teatral de Decroux e identifica, na técnica de Decroux, questões bem próximas a dança contemporânea. Deborah Colker, pianista, atleta, fez parte do grupo Coringa, atuou como diretora de movimento em muitos espetáculos do teatro e, hoje, é uma coreógrafa e encenadora com vasta experiência em realizar coreografias de grande porte para serem assistidas por multidões. Andrea Jabor também vem da música, descobre a dança no Endança em Brasília, sai do Brasil em busca da dança, se envereda para a direção de movimento de uma série de grupos de teatro e seu trabalho aborda o contato com o público, uma dança de estados e não de formas, que lida com o popular e com o acontecimento. Denise Stutz, bailarina madura, experimentou diversas técnicas de dança – desde o balé ao contemporâneo. Fez parte do Grupo Corpo desde sua criação. Dançou com Lia Rodrigues. Integra o "Coletivo de Improvisação", e encontrou o teatro após uma trajetória madura na dança. Hoje, desenvolve um trabalho autoral, autobiográfico e que discute a dança contemporânea, a improvisação e seu próprio processo criativo. São muito diversas as histórias de vida de cada um dos entrevistados, seus modos de fazer arte, seus protocolos de criação.

A partir desses poucos exemplos, podemos ter uma pequena e parcial perspectiva da intensa e rápida mudança nas Artes Cênicas da década de cinqüenta até o fim do século XX e, início do século XXI. O panorama das artes da

[61] Depoimento de Beatriz Cerbino em entrevista concedida à pesquisa de campo "Diálogos entre Artistas".

cena carioca hoje é híbrido, constituído por diferentes tipos de encenações, desde espetáculos comerciais feitos para lucrar com a bilheteria até mesmo pequenas produções ousadas e diversas. No panorama atual há de tudo: desde encenadores ainda sob o paradigma do drama moderno a performers mais ousados. Dentre nossos protagonistas também é possível identificar uma variável de possibilidades e características de modos de encenação.

Como anteriormente mencionado Kerkhove (1997) nos fala de dois modos de fazer dramaturgia, um de conceito e outro de processo, o que pode ser associado à definição de dramaturgia de Pavis (2005) como técnica de construção da obra, podendo ocorrer indutivamente, a partir de exemplos concretos, como o que Kerkhove (1997) chama de dramaturgia de conceito; ou dedutivamente, de modo abstrato, se aproximando de uma dramaturgia de processo.

Um exemplo de dramaturgia de conceito pode ser encontrado na obra de Daniela Pereira de Carvalho. Ela tem se consagrado ultimamente como uma das principais representantes do movimento da “Nova Dramaturgia Contemporânea Carioca”, criado e estimulado a partir de algumas iniciativas do diretor e dramaturgo Roberto Alvim.

Desde 2001, quando em parceria com a Rioarte criou o projeto “Nova Dramaturgia Brasileira”, Alvim vem viabilizando maneiras de estimular e promover novas experiências dramatúrgicas em oposição aos ditos populares de que não havia gente nova escrevendo para teatro no Rio de Janeiro. O artista, na condição de dramaturgo, vivenciava as dificuldades de sua classe e sentia falta de um fazer teatral dedicado exclusivamente aos novos autores e de melhores condições de trabalho que fomentassem novas iniciativas.

Seu projeto envolvia cursos, publicação de textos dos novos autores e montagem de espetáculos. Para Alvim, alguns anos após esta iniciativa, não era mais possível negar que uma nova geração de autores estava se consolidando. Seu projeto contribuiu para a formação de toda uma nova geração de autores que

tiveram seus primeiros textos publicados e montados no projeto “Nova Dramaturgia...”.

Alvim é um defensor do teatro de texto em que a autoria pertence ao que escreveu a peça para ser encenada. Para ele, uma peça é uma visão de mundo do autor com as contribuições de toda uma equipe que faz com que as idéias ganhem vida.

> O texto é, evidentemente, a base. É claro que se pode criar a partir de qualquer outra coisa: uma idéia, um tema, o próprio jogo dos atores na sala de ensaio. Já fiz teatro dessa maneira, já busquei uma forma cênica pura, autônoma em relação a quaisquer elementos que não o próprio teatro; hoje, obras de autores como Arthur Miller, Edward Bond, Sarah Kane, Mário Bortolotto, Rodrigo Garcia, Harold Pinter, me interessam muito mais como ponto de início - e de chegada - para um processo de ensaio. Alguns dizem que eu fiquei careta; pra mim, foi um amadurecimento em direção a um teatro mais poderoso, mais sofisticado, mais complexo e efetivamente transformador.[62]

Para Alvim, a linguagem teatral mais sintonizada com a contemporaneidade é o realismo.

> Depois de todas as experiências realizadas ao longo do século XX, de desconstrução do teatro, da busca por novas relações palco-platéia, de exacerbação do uso de recursos de encenação, é possível concluir que a maior parte dessas experiências resultou infrutífera, estéril, ou acabou redundando em infantilismos pseudo-experimentais. Se você está se comunicando com adultos alfabetizados, então o mecanismo realista (personagens em conflito como motor da ação dramática, num jogo em que a *gestalt* comportamental é semelhante à que empregamos na vida real) é o veículo perfeito para instaurar o debate dos grandes temas, das grandes questões. Através do realismo, esse debate é instaurado diretamente, sem ruídos na comunicação com o público. O grande tema do teatro é a justiça; o resto, não é real, é escapismo adolescente. Para tratar deste tema, para tratar da grande narrativa da ética, da moral, a linguagem realista, onde

[62] Entrevista com Roberto Alvim que pode ser encontrada no site: <http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/entrevista_roberto_alvim.php>.

> subjetividades se chocam dialeticamente, me parece ser a mais apropriada.[63]

O Movimento de "Nova Dramaturgia" é polêmico, acompanhado por uma série de críticas relacionadas às suas perspectivas políticas e a qualidade literária dos textos produzidos. A discussão pós-moderna sobre novas formas, novas possibilidades e concepções de mundo não vem acompanhada somente de iniciativas audaciosas. Romper com os modos de fazer vigentes também implica em criar contradições, divergências filosóficas e artísticas. O *Lugar* da pós-modernidade, da complexidade e/ ou da contemporaneidade também é preenchido por contradições.

A palavra dramaturgia, para Daniela Pereira de Carvalho, é definida como uma estrutura narrativa da obra cênica. Mesmo sem pressupor palavra, linearidade ou história. Seu processo de criação é iniciado com a formulação de uma questão teórica, que geralmente, aborda aspectos políticos. Sua dramaturgia inclui também um elemento corpóreo, uma pequena parcela do elenco de suas peças é estável: a atriz Liliane Castro.

> Eu estudo, teoricamente, esta questão por um tempo e depois que eu já estudei e já sei qual é o ponto de vista que eu quero estabelecer na peça discursivamente, a gente - eu tenho uma parceira, que faz todas as minhas peças, que é a Liliana Castro - monta um elenco, aí eu trabalho essa historinha da peça. Eu escrevo a peça e produzo. Eu chamo quem eu tenho vontade de trabalhar pra dirigir.[64]

As principais diretrizes de seu trabalho são definidas na escrita da peça. O período de montagem é uma fase de dar vida aos aspectos anteriormente idealizados pela autora. Na fase da encenação do texto, dificilmente há modificações na idéia geral da peça. Seu processo se organiza em um expediente

---

[63] Ibid.
[64] Depoimento de Daniela Pereira de Carvalho em entrevista concedida à pesquisa de campo "Diálogos entre Artistas".

diário de oito horas de trabalho. Durante a etapa de escrita do texto, a autora, às vezes, realiza algumas leituras, que dificilmente interferem na elaboração do todo da peça. Seu trabalho dramatúrgico é regido pelo movimento da história.

O movimento de "Nova Dramaturgia..." não é uma versão carioca do Teatro Pós-dramático de Lehmann (2007) e, sequer possui esta preocupação. São artistas que se agruparam com o intuito de produzir e viabilizar o tipo de arte que acreditam e desejam. É um projeto contemporâneo, realizado na atualidade, mas não está necessariamente ligado aos paradigmas da pós-modernidade e desestruturalistas. No Brasil, as propostas relacionadas a uma linguagem w*ork in process* – como os exemplos relacionadas por Cohen (2004) – estão mais próximos das questões do Teatro Pós-dramático.

O dramaturgo Walter Daguerre desenvolve algumas reflexões sobre a nomenclatura do movimento iniciado por Alvim e seus propósitos:

> Pra falar a verdade, não acredito que exista uma Nova Dramaturgia Carioca, mas sim uma levada de gente que tem escrito pra teatro, mas que se ocupa também de outras funções, entre as quais, principalmente, dirigir seus próprios escritos. O Roberto Alvim, há uns quatro anos atrás, lançou um projeto com esse nome de "Nova Dramaturgia". O Sesc Rio acabou de promover outro chamado "Novos Talentos", mas acho que adjetivar um projeto de *Novo* serve mesmo para chamar atenção da imprensa criando um fato curioso. Talvez daqui a alguns anos alguém vá olhar pra nossa década e dizer que formávamos um grupo de autores com essas ou aquelas características, mas não cabe a nós ficar pensando nisso. Temos mesmo é que escrever.[65]

Com um modo de fazer completamente diferenciado da proposta do movimento "Nova Dramaturgia Carioca", os outros artistas entrevistados se adequam ao que Kerkhove (1997) denomina de *dramaturgia de processo*. Apesar de categorizados em um mesmo grupamento, os modos de fazer destes criadores

[65] Entrevista com Daguerre que pode ser encontrada no site: <http://www.pacc.ufrj.br/literatura/entrevistas/entrevista_walter.php>.

são completamente diferentes entre si, os protocolos de criação são motivados e organizados de formas completamente diversas.

Beatriz Cerbino é um exemplo de dramaturga de processo. Desde o ano 2002, a dramaturga e historiadora tem colaborado com processos de dança contemporânea. Beatriz assinou a dramaturgia dos espetáculos "Qual é a Música?" e "Sobre Flores Amarelas" da bailarina Paula Águas[66] e, dos espetáculos "Territórios" e "Por minha parte" de Esther Weitzman[67]. A atuação de Cerbino aproxima-se da função de *dramaturg*, no sentido dado por Pavis (2005).

Para Cerbino, sua atuação auxilia o artista a compreender as questões de seu processo criativo. Para ela, o dramaturgo de dança contemporânea atua com o intuito de dar sentido à obra. O dramaturgo não é somente o que traça uma narrativa sobre a trama da obra, mas pode ser também aquele que ajuda a cercar os aspectos que Cerbino chama de *história cultural*

> Não é uma narrativa de começo meio e fim, longe disso, mas é uma narrativa que coloca questões. Narrar, falar sobre alguma coisa, não é contar uma história, mas exatamente, questionar, apresentar uma questão. A idéia de dramaturgia também, pra mim, passa por aí, estruturar uma narrativa. Tudo o que a gente faz no mundo tem uma narrativa, não que tenha começo, meio e fim. Eu não estou falando o quê que deve ou não deve ser, mas porque é... se organiza dessa maneira no sentido de mostrar. (...) E, é claro que essa narrativa tem milhões de perspectivas, de pontos de vista, dependendo de quantas pessoas forem ver uma obra, assistir e discuti-la.[68]

Cerbino acredita que as danças de todos os tempos possuíram dramaturgia própria, davam sentido e organizavam os modos de mover e compreender o movimento de cada época. Para ela, a pantomima no balé traz esta idéia: a de explicar a trama através do movimento.

---

[66] <www.paulaaguas.com>.
[67] <www.estherweitzman.com>.
[68] Depoimento de Beatriz Cerbino em entrevista concedida à pesquisa de campo "Diálogos entre Artistas".

Segundo Cerbino, a dança, a partir dos anos noventa, perde esta perspectiva de trama com início, meio e fim e, seus criadores começam a sentir necessidade de compreender seus processos de criação. Cerbino levanta a hipótese que a discussão contemporânea sobre dramaturgia na dança surge neste momento, quando os artistas chamam os dramaturgos para ajudá-los a discutir e compreender melhor seus próprios processos criativos.

O Dossiê de Kerkhove (1997) é publicado como fruto deste contexto: surge a partir dos diálogos entre a dramaturga e a bailarina Anne Teresa De Keersmaker. Este dramaturgo da dança contemporânea não é quem vai explicar o espetáculo, mas é alguém que vai ajudar a pensar o espetáculo, tecer críticas de uma forma aberta e democrática.

A parceria entre Beatriz Cerbino e Esther Weitzman começou a partir do espetáculo "Por minha Parte". Weitzman regressava de uma turnê pelo Brasil e estava instigada com a diversidade da cultura brasileira. Começou a se questionar sobre a identidade do povo brasileiro e a produzir material coreográfico. Cerbino começou a assistir alguns trechos de ensaios. Iniciaram um diálogo, ambas motivadas pelas perspectivas diversas de observar e analisar o trabalho coreográfico. Segundo Weitzman, as abordagens eram muito distintas, assim como as leituras sobre as questões do trabalho. Ela costuma publicar dois textos em seu material gráfico, o texto de apresentação da coreógrafa e o texto de apresentação da dramaturga. "Eu estou dentro da coisa, então quando você está dentro da coisa você não consegue se ver e eu acho que esse dramaturgo é alguém que está fora e consegue ver o todo".[69]

No processo de criação de "Por minha parte", Weitzman elaborou algumas cenas para Cerbino assistir. Cerbino questionou sobre a maneira em que ela iniciava o trabalho, pois parecia uma referência a trabalhos anteriores e não uma

[69] Depoimento de Esther Weitzman em entrevista concedida à pesquisa de campo "Diálogos entre Artistas".

nova abordavam. Weitzman desconstruiu toda a estrutura do trabalho e propôs uma nova maneira de organizar as idéias. Segundo a coreógrafa, Cerbino nunca impôs uma maneira de organizar a encenação, a dramaturga nunca interferiu em sua maneira de criar; atuou sempre como um olhar de fora que entrelaçava as idéias coreográficas.

> Se ela não tivesse me falado, parecia que o trabalho, ele não iria para lugar nenhum, ele só ia ser uma mera repetição de uma outra coisa que já estava no hábito de fazer e aí eu desconstruí tudo e acho que se não fosse ela eu não teria peitado começar de uma outra maneira. Isso foi legal, isso foi a primeira coisa dali. Aí que eu comecei a ver como é bom ter alguém que não está... é... eu acho que ela não está tão envolvida emocionalmente (...) Ela não está contaminada com nada. É quase uma crítica de dança que vem de fora, mas meio que te compreende e respeita muito a tua maneira.[70]

"Territórios" foi o segundo espetáculo produzido por esta parceria. A construção da obra partiu de uma questão motriz: "o que acontece em cena quando oito homens de lugares diferentes da dança se reúnem?". Weitzman juntou seu desejo de trabalhar com alguns bailarinos, ao fato da diversidade sempre mobilizar conflitos de idéias e motivações e à idéia romântica, como confidencia, de que os homens deveriam dançar mais e guerrear menos. Dessas primeiras idéias, outras questões foram desdobradas: Como é lidar com a energia de tantos homens juntos, com personalidades completamente diferentes, difíceis de serem conciliadas? O espetáculo abordava a idéia da tolerância entre homens: "Como é que a idéia de um pode ser compartilhada por todos e, como é que, no todo, você mantém sua singularidade?"[71]

[70] Ibid.
[71] Ibid.



Figura 33: Espetáculo “Territórios”, de Esther Weitzman. Foto por Robson Drummond.

O diálogo com Cerbino não passa por um procedimento técnico, específico ou por uma metodologia pré-estabelecida. Surge de conversas, da sugestão de textos, filmes, metáforas que se relacionam com o tema da obra. Neste encontro, não há nenhum tipo de hierarquia autoral do dramaturgo. A coreógrafa é a autora e o dramaturgo contribui com o coreógrafo auxiliando na organização de temas, idéias e questões, auxiliando no refinamento e amadurecimento das perspectivas e pontos de vista do artista criador, que neste caso é o coreógrafo. O processo coreográfico de Weitzman não passa por uma roteirização de cenas. “Eu trabalho muito mais pela fisicalidade. Porque, para mim, a movimentação contém a dramaturgia”.[72]

[72] Ibid.

Para Weitzman, as temáticas variam, porém suas questões coreográficas acabam cercando alguns aspectos que desenham um pouco de sua identidade como coreógrafa. Seus trabalhos geralmente abordam questões como os desenhos das corporeidades no espaço, pausas, silêncios, uma musicalidade proposta também pelo movimento, a relação do corpo com a gravidade, o peso.

O peso, porém, não é visto apenas como ferramenta de pesquisa: Está relacionado à maneira que cada indivíduo se coloca no mundo. Como é que cada corporeidade compõe o seu próprio movimento? Como é que você junta todos esses elementos e quando você propõe um movimento, isso é transformado por cada corporeidade? Weitzman já trabalhou com número variado de integrantes e, sempre considerou a individualidade dos bailarinos um aspecto inspirador em seu trabalho. O coletivo também é uma questão que sempre se apresenta.

> Como é que sempre tem conjunto no meu trabalho? Por mais que eu não queira, ele sempre fala sobre conjunto, sobre grupo. Isso tem a ver um pouco com a minha história, né? O grupo é uma coisa importante, tem a ver com as tradições judaicas, né? A sobrevivência só foi feita porque as pessoas se uniam e tinham grupos, porque se não, a cultura não continuava. Então, quando você fica parando para pensar são coisas que... vão lá dentro de você sempre, né?[73]

Quando a bailarina e coreógrafa Ana Vitória[74] aborda o tema composição coreográfica, imediatamente relaciona às questões de autoria e assinatura. Quando o movimento da dança contemporânea é iniciado nos anos noventa, essas questões entram em voga. O coreógrafo Alexandre Franco também discute esta temática, identifica que esta foi uma preocupação da geração de coreógrafos deste período. Segundo Franco, coreógrafos como ele, Paulo Caldas, Esther Weitzman, Márcia Rubim, estavam se perguntando sobre qual era a identidade da dança que criavam, qual era a assinatura pessoal de cada artista.

---

[73] Ibid.
[74] <www.anavitoria.com.br>.

Para Denise Stutz, a contemporaneidade é um momento em que as Artes da Cena se dedicam às questões do mundo e à relação de cada artista com o seu universo particular. No passado, houve um tempo em que as questões da arte estavam centradas em formalismos, estruturas e mecanismos de construção cênica.

> Eu acho que a gente, hoje, vive uma certa responsabilidade de estar em cena, porque hoje a gente não pode mais se desconectar do que está acontecendo no mundo para estar em cena, (...) isso é a minha opinião muito pessoal, (...) a gente tem uma outra responsabilidade hoje, que antigamente talvez a gente estudasse ainda como era a cena, né? Hoje, eu acho que a gente estuda como é o mundo, como a gente se relaciona, que é um papel não só de dança, de teatro, mas eu acho que o artista hoje, músico, escultor, pintor, poeta, (...) está se relacionando com esse lugar, com esse mundo agora né, por mais íntimo que seja, (...) você está ali para dividir.[75]

A hipótese da dramaturgia contemporânea se apresentar e organizar sob a forma de protocolos de criação aborda em parte estes questionamentos sobre autoria, assinatura e identidade. O que leva cada artista a tecer dramaturgias está relacionado à sua história de vida, sua maneira de compreender sua própria arte e sua necessidade de comunicação com o mundo. Essas perspectivas podem se construir em uma dramaturgia de conceito ou de processo – com o uso do texto dramático e/ ou do texto cênico – com uma perspectiva seja de obra cênica autoral, auto-biográfica, como arte-manifesto ou não. Os protocolos de criação revelam universos e perspectivas diferenciadas, híbridas, desprovidas de regras e obrigatoriedades, revelam artistas diante do mundo.

Ana Vitória utiliza-se do ensaio de Camus, “A inteligência e o cadafalso”, para abordar essas questões em suas aulas de composição nas *Faculdades Angel Vianna* e *Univercidade*. Neste ensaio, Camus afirma que todo artista

[75] Depoimento de Denise Stutz em entrevista concedida à pesquisa de campo “Diálogos entre Artistas”.

persegue uma questão temática ao longo de sua vida. O autor utiliza-se da obra de alguns artistas para exemplificar sua tese. O percurso coreográfico de Ana Vitória se apresenta sob a perspectiva de Camus, através de questões relacionadas à sua trajetória pessoal.

Desde o início de sua carreira, quando saiu da Bahia, recém formada na Faculdade de Dança da UFBA, Ana Vitória segue para Paris, desenvolve seus estudos ligados à *Nouvelle Danse* e se depara com questões relacionadas à autoria e estruturação de uma poética particular. Desde então, iniciou um processo coreográfico autoral e em busca de uma dança que envolvesse suas questões.

Seu primeiro trabalho, "Valises" (1995) surge da tentativa de revisitar sua formação, de discutir sobre estas novas perspectivas artísticas – de idas e vindas – pois, se encontrava na dúvida entre a permanência no Brasil ou o retorno para o exterior. Este trabalho foi concebido recheado por subtextos e, segundo Ana Vitória, possuía uma forte carga poética. Seu pai era cantor de ópera e vivia viajando. "Valises" discutia situações de seu passado, a idéia de partida e de chegada, do encontro e da despedida. A trajetória coreográfica acontecia entre dois pontos, o que remetia à representação espacial da dúvida.

Seu segundo trabalho, "Corpo Provisório", continuou a ter como pano de fundo a discussão de uma poética própria e de uma assinatura. O ponto de partida é o desafio de construir um trabalho com a preocupação de desenvolver questões mais técnicas da dança, pois seu primeiro solo, o primeiro desafio, tinha sido desenvolvido com preocupações mais centradas na temática e no subtexto.

Os trabalhos seguintes de Ana Vitória continuam perseguindo questões autorais da coreógrafa. "Orikis" e "Asé" estavam ligados às raízes baianas e ao Candomblé. Algumas leituras também estimularam questões para o processo de criação. A leitura de Calvino impulsionou discussões para "Mais simples". Câmara Cascudo instiga questões para o espetáculo "Manuelagem". "Quixote", inspirado na obra "Dom Quixote", é um resgate da história de vida da coreógrafa. Surge em

um momento em que seu pai adoece. Ele adorava este romance e, sempre fazia o personagem quixotesco para ela quando criança. Neste trabalho, Ana Vitória dialoga com a loucura e desenvolve a pesquisa de movimento em um sanatório. O projeto mais recente da coreógrafa é “Cirandas, cirandinhas”, sua primeira obra infantil, inspirada na obra de Villa Lobos e no contato com seus filhos.

Para Ana Vitória, sua concepção dramatúrgica está subentendida na assinatura de direção geral de seus espetáculos. Ela utiliza o termo *dramaturgia lírica* para explicar sua forma de concepção. O termo lírico é utilizado no sentido de poético e a idéia de dramaturgia está centrada na possibilidade de diálogo e comunicação.

> Eu vou construindo o trabalho, o roteiro caótico, né? Mas tem. Ele tem um contexto, um começo, meio e fim. Ninguém conta historinha, mas tem uma construção de cena muito clara. No processo, eu vou descobrindo aonde eu quero chegar ou, às vezes, depende, eu sei onde eu quero chegar e não sei como começar. (...) Para mim, tem que fazer sentido mesmo, nas minhas, nos meus laboratórios de composição (...) eles falam sobre isso, eles falam sobre identidade, falam sobre autoria, falam sobre originalidade, no sentido de origem, né? Dessa conexão com o ser humano, com o seu universo, com o seu amadurecimento profissional, com seus encontros, né? É... a dramaturgia está aí.



Figura 34: Espetáculo “Quixote”, de Ana Vitória. Foto por Robson Drummond.

Os solos de Denise Stutz também se desenvolvem em uma perspectiva dramatúrgica relacionada com a memória e com sua trajetória artística. São como encenações de depoimentos que circundam a dança contemporânea como temática, abordando as referências de dança da artista.

> O meu trabalho, por exemplo, não é um trabalho de coreógrafa, é um trabalho de bailarina, é quase que um depoimento, acho que meus trabalhos são depoimentos, todos eles, inclusive o último, que é um... totalmente desnudo de tudo, de... de palavras, só movimento. E, que a relação desse trabalho todo em cima de referências, referências minhas, e referências minhas que eu tive, desde Nijinsky e Isadora, né? (...) E, eu trabalho a dramaturgia assim, em relação com a memória. (...) Agora, dramaturgia pra mim, como eu pego isso, essas idéias, e começo a criar e transfiro pra cena, já é uma outra coisa, né? Você transfere para um outro ver né? É como seu pensamento vai refletir no outro.[76]

Denise possui uma longa trajetória na dança, marcada pelo contato com muitos coreógrafos e diretores. Depois de muito tempo atuando como bailarina, começou a buscar novas experiências e a pesquisar teatro. Sua pesquisa ocorreu dentro da antropologia teatral, máscara, mímica corporal, improvisação,... Seus solos abordam a dança como tema, porém a forma de encenação destes depoimentos cênicos revelam uma artista total, uma performer que se coloca diante do público e propõe uma discussão, um encontro, uma experiência.

O primeiro solo, “Decor”, surgiu durante a residência coreográfica do Alemão Thomas Lehmen no Festival de Dança Panorama em 2002. Era uma residência destinada a criadores. Na época, a coreógrafa Lia Rodrigues convidou Denise Stutz para participar do projeto. Em um primeiro momento, Stutz relutou, por se dizer intérprete e aspirante a atriz: não se via como criadora, porém acabou participando. A proposta de criação de Lehmen se organizava através de um processo denominado *Dialogue*. O ponto de partida para a criação foi uma série de perguntas autobiográficas. Segundo Stutz, são perguntas que inserem o artista

[76] Ibid.

em um universo Lacaniano. O processo foi administrado pela parceria entre Lehmen e Helena Katz. Os participantes sentavam com os dois e respondiam a uma série de perguntas pessoais e sobre seus processos de criação: “quais são os assuntos que realmente te interessam? Você pensa que as pessoas podem aprender coisas com você? Então por que você não se torna professor? Como você constrói uma performance?...”[77] Eram perguntas inteligentes, espirituosas e questionadoras. Stutz conta que, após o processo com Lehmen, ele a aconselhou a se fechar em uma sala e a desenvolver seu próprio trabalho, então surge “Decor”, como uma resposta ao *Dialogue*.

“Absolutamente só” surge em seguida, como um depoimento da bailarina sob a perspectiva da história inscrita em sua corporeidade. Aborda a dialética entre o prazer e o dever presente na própria dança, a dicotomia entre o corpo treinado e o corpo poético. Denise constrói a cena e apresenta esta dicotomia através de momentos poéticos e brinca com narrativas e com a imaginação do público, como na cena em que descreve um “padedê”, citada no capítulo anterior, em que convida uma pessoa do público para dançar um padedê com ela. Ela descreve a dança para o público e conduz a imaginação do espectador com a força poética de sua narrativa.

Em seu último solo, Denise Stutz constrói uma dança de referências, como uma homenagem aos grandes mestres da dança e a todas as técnicas que vivenciou. Considera que há uma grande mudança na abordagem poética deste solo. Há uma mudança de linguagem. A construção coreográfica é pautada no que a performer chama de *inscrições* - inscrições das danças presentes na memória de sua corporeidade. Ela trabalha com a improvisação tendo como referência uma progressão espacial definida e o diálogo destas *inscrições* com o público.

Para Stutz a improvisação como linguagem não impõe um descontrole, pelo contrário, exige um rigor e uma pesquisa de movimento extremamente minuciosa

[77] Tradução livre de algumas perguntas presentes no livro de Smeets (2002), *Dialogue*.

e cuidadosa. Stutz revela uma preocupação em não se transformar em uma improvisadora treinada. Para ela é preciso tomar cuidado para não transformar a improvisação em uma proposta de entretenimento com o intuito de revelar meramente a habilidade do intérprete. Sua proposta segue em outra direção, no intuito de estabelecer um diálogo genuíno com o público, calcado nas circunstâncias do momento, na situação estabelecida.



Figura 35: Solo “Absolutamente Só” de Denise Stutz.

A improvisação também pode se apresentar como uma maneira de estruturação cênica. As propostas de improvisação podem vir relacionadas a interação entre público e artistas, pode funcionar somente para estabelecer o jogo cênico entre os performers. No panorama contemporâneo e nas encenações Pós-dramáticas encontramos muitos exemplos de estruturas dramatúrgicas baseadas na improvisação.

O projeto "Jogo Coreográfico"[78] é um destes exemplos. A iniciativa é calcada em uma situação cênica interativa e divertida sob estrutura e forma de jogo com o objetivo de construir danças. Consiste em uma prática criativa: um processo de criação que não se esgota com o produto, a obra que é o próprio processo, valorizando a experiência viva, a manifestação das singularidades e compartilhando a autoria do espetáculo com o público.

A idéia surgiu em 2005 como metodologia para a composição coreográfica e, aos poucos, se desdobrou para uma vertente performática. Ao perceber o potencial performático da idéia, surgiu a vontade de experimentá-la como performance. Desde então, o projeto tem se desdobrado e se ampliado. Atualmente o projeto contém três estruturações principais: "Jogo Coreográfico – a performance", "Jogo Coreográfico – o espetáculo" e "Jogo Coreográfico – residências coreográficas"[79].

O "Jogo Coreográfico" surge estimulado por questões pertinentes ao movimento de reteatralização, influenciado pelas discussões sobre performance, pelas questões de resgate ao teatro como celebração, como ritual, como acontecimento, tanto discutidos por Artaud, Schechner, Lehmann, Barba - no Brasil, por Cohen, Burnier, Ferracini, Boal, dentre outros[80]. Esta idéia é também

---

[78] <www.jogocoreografico.com>.

[79] Este projeto foi contemplado pelo "Prêmio Funarte de Incentivo à Dança Klauss Vianna 2007, com o patrocínio de Petrobras" e foi desenvolvido nas cidades de Teresina, Rio de Janeiro e Goiânia.

[80] A referência a estes autores não está centrada em um conjunto de obras, por isso suas datas não estão especificadas no texto.

diretamente influenciada pelas discussões de novas dramaturgias, das dramaturgias do corpo e do teatro pós-dramático.

A mecânica desse jogo de fazer danças é simples: o espaço cênico se transforma em um tabuleiro e, geralmente, é delimitado por um linóleo, ou por uma fita. Todos os jogadores se posicionam fora dele para iniciar o jogo. Há três tipos de jogadores: "Jogador Intérprete", "Jogador Coreógrafo" e "Jogador Público". O modo de jogar é de rápida captação. Os "Jogadores Intérpretes" estão preparados para realizar algumas funções como: transitar pelas estruturas de "caminhadas", "pausas" e "desenhos livres pelo espaço"[81]. Realizar "ações simples" como sentar, levantar, olhar um ponto, dentre outras. Cada "Jogador Intérprete" possui uma "partitura coreográfica"[82]. Estão preparados para "imitar"[83] uns aos outros. O "Jogador Coreógrafo" pode combinar livremente as possibilidades de movimento dos "Jogadores Intérpretes". Na frente do espaço cênico há uma mesa repleta de CDs variados e um som a disposição do "Jogador Coreógrafo", que pode usar livremente os conteúdos musicais, podendo também usar CDs pessoais, se quiser. À frente, também existem dois microfones que determinam o espaço que deve ser ocupado pelo "Jogador Coreógrafo" e também servem para informar seus comandos aos demais "Jogadores". O "Público", que também é um jogador, é posicionado de frente para o espaço cênico, após a mesa de CDs e os microfones. Os "Jogadores Intérpretes" ficam nas laterais do espaço cênico ou acima dele, prontos para entrar no espaço de cena, quando solicitados pelos "Coreógrafos".

---

[81] Os movimentos livres pelo espaço dizem respeito a um universo infinito de possibilidades, que envolvem desde deslocamentos do corpo como um todo, até mesmo pequenos gestos.

[82] Uma síntese coreográfica artesanal, fruto de uma pesquisa de movimento prévia, realizada antes do estabelecimento do jogo propriamente dito.

[83] O conceito de imitação utilizado neste jogo toma como suporte o ponto de iniciação do impulso do movimento na corporeidade da pessoa imitada e o seu desenvolvimento no espaço. É um processo que tem como objetivo o estudo da intencionalidade do movimento que leva a uma forma no espaço, ou seja, um processo de dentro pra fora.



Figura 36: Fotos por Thalia Fersi. Montagem de fotos por Jéssyca Monteiro.

A estrutura de jogo faz com que a proposta coreográfica exista sempre enquanto acontecimento. Faz com que o imprevisível esteja sempre em voga e, com que a experimentação coreográfica seja sempre situação, desvinculando-se da perspectiva da cena enquanto repetição de formas e passos. Faz com que o jogador compreenda alguns aspectos das encenações pós-modernas a partir da vivência e não só através de leituras e observações.

As possibilidades de atuações do intérprete também são estruturadas dentro desta perspectiva semi-aberta. Elas se desenvolvem a partir de um dos aspectos primordiais da dança contemporânea, ou dita pós-moderna, de que todo o movimento pode ser conteúdo de dança contemporânea[84]. Tendo este entendimento como princípio, o "Jogo Coreográfico" se apresenta como uma

[84] Questões discutidas no artigo de Tourinho & Silva (2006).

ferramenta democrática de exploração da dança, tornando-se acessível a todos os tipos de indivíduos com diversas histórias corporais. Desta forma, não há legitimação de um corpo perfeito, ideal, tão pouco há a legitimação de uma técnica ou estética única para a dança.

Para a elaboração da primeira versão desta idéia, “Jogo Coreográfico – a performance”, reuni um grupo de bailarinos, que já vinham trabalhando sobre a idéia do “Jogo Coreográfico” como procedimento pedagógico e começamos a experimentar possibilidades de levar esta idéia para o público. Organizamos o conteúdo em uma vinheta explicativa das regras e coreografamos esta vinheta. O “Jogo” foi dividido em três etapas, iniciadas sempre pela vinheta explicativa e finalizadas por um sinal. Nesta versão, que chamamos de performance, os bailarinos jogam apenas na condição de “Jogadores Intérpretes”. Na primeira etapa, só joga a ficha técnica: os bailarinos como “Jogadores intérpretes” e eu como “Jogadora Coreógrafa”. Na segunda etapa, os microfones ficam disponíveis para a participação do público. Na terceira etapa da performance, os bailarinos criam uma dança sem nenhuma condução de fora, consiste em uma grande improvisação. Cada etapa, inicialmente, durava 10 minutos, mas atualmente temos variado este tempo de acordo com o contexto das apresentações.

Nesta versão (performance), os “Intérpretes” podem ser identificados através dos seus nomes e cores. Cada um veste uma cor e um modelo de roupa diversa. Esta opção, além de facilitar que os “Coreógrafos” identifiquem os “Intérpretes”, também atua reforçando a perspectiva individual dos bailarinos diante do coletivo de jogadores, pois as cores e os modelos de roupas são escolhidos de acordo com as preferências dos bailarinos.

As vertentes performáticas do “Jogo Coreográfico” apresentam sempre como subtexto a idéia de que somos indivíduos jogando juntos: Somos pessoas (bailarinos e público) com desejos, habilidades e fragilidades, reunidos para fazer danças. A dança não é apresentada como uma entidade especial que só pode ser usufruída por uma minoria privilegiada dentro de um padrão específico. O corpo,

com todas as suas belezas extraordinárias e imperfeições, é tema de base. Os bailarinos não são seres sublimes, são seres humanos.

> O corpo, sem prolongar uma existência como significante, pode ser *agente provocador* de uma experiência livre de sentido, que não consiste na atualização de um real e de um significado, mas é experiência do potencial. (...) teatro do corpo é o *teatro do potencial*, que na, situação teatral, se volta para o imprevisível entre-os corpos e valoriza o potencial como situação ameaçadora (LEHMANN, 2007, p. 336).

A participação do público é espontânea, por isso estamos sempre diante do risco de ninguém ir ao microfone jogar durante o segundo tempo, porém isso nunca ocorreu. Defendemos a hipótese de que o público sempre jogou em nossas apresentações porque construímos um ambiente favorável e convidativo à interatividade[85]. O grupo de bailarinos é estimulado a desenvolver um estado de disponibilidade ao outro (público). Criamos um ambiente propício e convidativo para a instauração da celebração, para que o público se sinta parte do coletivo, para que o "Jogo Coreográfico" aconteça no sentido Artaudiano de ritual coletivo. Temos percebido que, a situação de jogo durante o "Jogo Coreográfico" acontece de fato e no sentido apresentado por Huizinga (1995), estabelecendo uma evasão da vida "real" para uma esfera temporária de atividade capaz de absorver inteiramente os jogadores.

Nossa proposta de interação não se restringe à diversão e à eficácia de uma nomenclatura. Nossa preocupação sempre esteve calcada em compartilhar o fazer da dança contemporânea com o público, construindo simultaneamente um espetáculo interativo e divertido, capaz de estabelecer uma experiência lúdica e sensível com o público, que comungasse os conteúdos da dança, dividisse a

[85] Atualmente, as discussões sobre o conceito de interatividade estão relacionadas ao uso das novas mídias, ao potencial de habilidade de uma mídia permitir que o usuário exerça influência sobre o conteúdo ou a forma da comunicação mediada. Porém, o "Jogo Coreográfico" lida com o sentido mais antigo do termo, anterior à existência das novas mídias, que reflete o aspecto social da interatividade, a relação entre pessoas que adaptam seus comportamentos e ações uns aos outros.

responsabilidade de autoria do espetáculo com o público e atuasse na formação de platéia para a dança contemporânea.

Com a estruturação da performance e a constante reflexão sobre as apresentações feitas, comecei a pensar que a versão performática do “Jogo Coreográfico” poderia assumir outras relações com o público e assumir outros riscos. A performance oferecia algumas circunstâncias de risco: o fato do funcionamento da segunda etapa depender exclusivamente do público e a não existência de nenhuma dança pré-estabelecida. As danças surgiam do potencial combinatório das ferramentas e regras do “Jogo”.

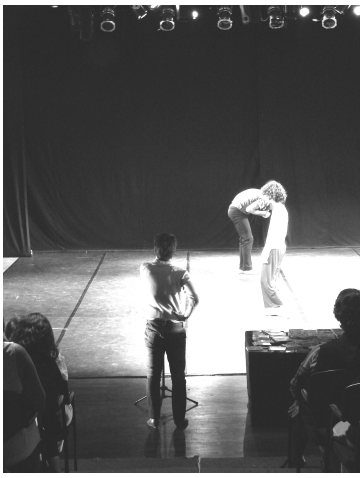
Começamos a investigar com mais profundidade a apresentação das regras e suas articulações. Começamos a experimentar outras possibilidades de explicação das regras. Percebemos que se ampliássemos esta parte do “Jogo” na performance, desenvolveríamos uma estrutura de ensino/ aprendizagem capaz de ampliar o entendimento sobre os princípios contidos nas nomenclaturas propostas pelo “Jogo”. Começamos a encontrar maneiras dos próprios bailarinos explicarem as regras. Experimentamos a possibilidade dos bailarinos jogarem também como “Coreógrafos”, criando as danças e, em seguida, explicando as regras do jogo contidas nesta dança. A partir deste momento, começamos a desenvolver uma versão mais longa da proposta, que chamamos de “Jogo Coreográfico – o espetáculo”. Os bailarinos começaram a atuar como “Intérpretes” e “Coreógrafos”. Este período de explicação das regras se estabeleceu com uma média de duração de 15 a 20 minutos e nos levou a uma nova divisão do “Jogo”: primeiro tempo e segundo tempo, ambos finalizados por sinais, como na performance.

O primeiro tempo consiste na apresentação dos “Jogadores Intérpretes”, das regras e abertura do “Jogo” para o “Público” jogar como “Coreógrafo”. No segundo tempo, inserimos novas formas de interação. Um bailarino entra com um saco feito de retalhos. Dentro deste saco, há uma série de objetos. Os bailarinos experimentam esses objetos e “jogam” um pouco mais como “Coreógrafos” e “Intérpretes”, só que desta vez explorando a utilização dos objetos na construção

das danças, reinstaurando a fase de ensino/ aprendizagem. Num momento posterior, abrem o “Jogo” para o “Público” jogar como “Coreógrafo” novamente. Após a reabertura do “Jogo” para o “Público”, um bailarino sai do teatro, ou salão, e retorna com uma arara com quatro camisas com números de reserva penduradas em cabides. A partir deste momento, o público pode jogar como “Jogador Intérprete”, para isso basta vestir uma das camisas e se posicionar nas laterais do linóleo e aguardar os comandos do coreógrafo.

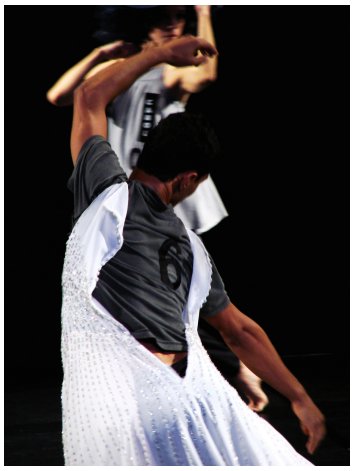
Nesta versão, que chamamos de “espetáculo”, os bailarinos passam a ser identificados por seus nomes e números. Todos vestem roupas pretas e cinza, diferentes entre si, mas com uma unidade de tecido e caimento. As roupas remetem a um uniforme de time, mas continuam refletindo a personalidade dos bailarinos e trazendo a discussão sobre a presença da individualidade dos bailarinos na construção das danças. Nesta versão, há mais tempo para o “Público” memorizar os nomes e conhecer um pouquinho mais de cada bailarino.

O espetáculo é sempre iniciado fora do teatro e os bailarinos fazem uma grande roda com o publico e estabelecem um grito de guerra, pedindo que o “Público” repita algumas palavras: “Eu seguro a minha mão na sua, para que possamos fazer juntos, aquilo que eu não posso fazer sozinho”. Em seguida, o “Público” entra no teatro e enquanto se acomoda nas cadeiras, os bailarinos estabelecem um jogo simples de troca de liderança em que todos realizam a mesma estrutura: “pausa”, “caminhada” ou “desenhos livres pelo espaço”. Se alguém mudar a estrutura, todo o grupo deve seguir, sem deixar transparecer quem iniciou cada nova estrutura. Quando o “Público” se acomoda, enquanto permanecem fazendo o mesmo jogo, um a um vai ao microfone se apresentar, falar seu nome, número e um pouco de si. Após a apresentação, os bailarinos começam a jogar ora como “Coreógrafos”, ora como “Intérpretes” e a explicar as regras do “Jogo Coreográfico”.

Figuras 37 e 38: “Jogo Coreográfico – o espetáculo”, fotos por Thalia Fersi.





Figuras 39 e 40: “Jogo Coreográfico – o espetáculo”, fotos por Thalia Fersi.

As estruturas organizadoras dos formatos espetáculo e performance podem variar em cada apresentação, pensando no perfil de audiência que teremos e no contexto em que será realizada, modificamos um detalhe ou outro. Como é uma idéia totalmente calcada na interatividade, não poderia ser diferente.

Muitos são os exemplos de adaptações do espetáculo de acordo com o perfil do público de cada apresentação do “Jogo Coreográfico”. Dispor-se à interatividade e à tentativa de estabelecer uma parceria e uma relação de co-autoria com o público requer um olhar atento para a estruturação desta relação

(público/ artistas/ espetáculo). Gosto de exemplificar esta idéia apresentando a metáfora de pensarmos em receber o público para o espetáculo como recebemos amigos para uma festa em nossa casa. A maneira como recebemos os convidados em nossa casa determina o sucesso de nossa festa.

Andrea Jabor[86], estabelece uma relação metafórica semelhante em seus espetáculos intitulados como "Sala de Estar". Para Jabor, a sala é o ponto de encontro de uma casa. É o local onde se recebe pessoas, o lugar do território pessoal, é o espaço que conjuga o privado e o público. "A sala é o local onde ´somos`, onde ´estamos` e onde nos encontramos"[87]. O ambiente do projeto "Sala de Estar" é como uma sala com sofá, almofadões, poltronas, incluindo um bar, que serve drinques para o público, um local para o DJ, que improvisa ao longo do espetáculo. Jabor acredita que desta forma cria um ambiente que viabiliza um outro tipo de relação com o público.

A idéia geradora de "Sala de Estar" é a de promover o encontro entre coreógrafos, bailarinos, atores, músicos e artistas para improvisar no ambiente de uma sala de estar, surgiu da necessidade de Andrea de estimular o intercâmbio entre os profissionais que, segundo ela, raramente se encontram para trocar e improvisar juntos. A proposta desse encontro é também desvendar um pouco os processos de criação de cada um dos artistas envolvidos.

Andrea realizou quatro versões do projeto "Sala de Estar". Identifica como protocolo comum a todos as "Salas"; o ambiente da sala, o encontro que ele promove entre os artistas e o público, alguns momentos de improvisação e o bar.

> Eu acho que o bar é um elemento estruturante da "Sala". Essa coisa de você mexer com a bebida, a degustação, o aroma, o drink... Faz parte da vida social das pessoas... Você nunca bebe dentro do teatro, você bebe antes, ou depois, então a gente colocou esse lugar dentro da "Sala"... Um elemento estruturante é encontrar um ponto de descontração e de atenção com o

[86] <www.andreajabor.com.br>.
[87] Depoimento de Andréa Jabor presente em seu site.

espectador, ... mudar esse lugar do espectador. Criar um ambiente. A luz certa, o abajour..."[88]



Figura 41: projeto "Sala de Estar".

Em de julho de 2007 Andrea estreou o espetáculo "Sala de Estar: As Cinco Peles do Samba", no casarão colonial Casa da Glória no Rio de Janeiro. Este espetáculo teve como proposta explorar o universo do samba através da improvisação e da composição coreográfica, promovendo o encontro entre a tradição e o popular presente no samba e o erudito e o contemporâneo da criação cênica.

O samba é explorado através do conceito das "cinco peles" do artista austríaco Hundertwasser, que considera que o homem é constituído por camadas (peles): a epiderme (1° pele), a vestimenta (2° pele), a casa (3° pele), a identidade

[88] Depoimento de Andrea Jabor em entrevista concedida à pesquisa de campo "Diálogos entre Artistas".

(4° pele), o encontro com o todo (5° pele). Cada uma destas camadas é abordada pela coreógrafa como uma dimensão da percepção cotidiana e imaginária. Estas peles constituem, portanto, a história, a cultura, a identidade e a vida de cada um de nós, procurando demonstrar como o samba estaria presente em cada uma dessas peles.

O espetáculo é ambientado de forma interativa por alguns cômodos da casa e grande parte da obra acontece em uma sala de estar. Para Andréa em "Sala de Estar: As Cinco Peles do Samba"; "a sala visita o samba e o samba visita a sala"[89]. O espetáculo foi viabilizado pelo Prêmio Klauss Vianna 2006, o que permitiu a coreógrafa se debruçar sobre a pesquisa coreográfica a partir dos paradigmas já apresentados.

Segundo Andrea Jabor o conceito da "Sala" neste trabalho se manteve na ambientação do cenário e na relação com o público. Identifica também o conceito da "Sala" em duas cenas. Uma que é um momento do baile, quando as bailarinas interagem com o público. A outra, que chama de "cômodos", quando a sala da casa é dividida por lençóis, criando cômodos. Em cada cômodo está uma bailarina. Neste momento elas interagem diretamente com o público, contando histórias, cantando músicas, agindo a partir de seus repertórios pessoais.

> Mas todos os salas se mantiveram fiéis na relação entre o intérprete e o espectador. Porque o espectador possuía a liberdade de se levantar e ir até o bar tomar um drink, de estar sentado de forma diversa, de se relacionar de uma forma diferente das estabelecidas em teatros. De se deslocar, de mudar de lugar, de trocar a perspectiva do que se vê e de onde se vê.[90]

[89] Texto retirado do programa do espetáculo *Sala de Estar, as cinco peles do samba*.
[90] Depoimento de Andrea Jabor em entrevista concedida à pesquisa de campo "Diálogos entre Artistas".



Figura 42: Espetáculo “Sala de Estar: As Cinco Peles do Samba”.

O fenômeno da interatividade muitas vezes, na sociedade contemporânea, é confundida com uma situação provocadora de reações. Em muitos momentos, as formulações cênicas contemporâneas de interlocução com a sociedade partem de uma relação reativa e não interativa com o público. A interação requer que a relação entre pessoas se instaure em uma dinâmica de adaptação de comportamentos e ações em relação à situação e às pessoas. Lemos (s/d) situa a noção de interatividade em três níveis: uma interatividade social, que marcaria, de modo geral, nossa relação com o mundo e toda vida em sociedade; uma interatividade técnica do tipo "analógico-eletro-mecânica", que experimentamos ao dirigir um automóvel ou mesmo ao girar a maçaneta da porta; e outra, do tipo "eletrônico-digital", que seria ao mesmo tempo técnica e social.

Propostas como as de Denise Stutz, os projetos “Jogo Coreográfico” e “Sala de Estar” são iniciativas artísticas calcadas nesta idéia de interatividade social. São cenas formuladas sob a luz do paradigma teatral pós-dramático, levando a encenação à uma categoria de acontecimento/ situação. Há uma

efetivação de atos que se realizam no aqui e agora e que têm sua recompensa no momento em que acontecem, sem precisar deixar quaisquer vestígios duradouros do sentido, do monumento cultural. Partindo deste paradigma, a encenação passa a se afirmar como processo e não como resultado pronto, como atividade de produção e ação , não como produto.

> Ao exercer seu caráter real de acontecimento em relação ao público, o teatro descobre sua possibilidade de ser não apenas um acontecimento de exceção, mas uma situação provocadora para todos os envolvidos. Usar o conceito de "situação" ao lado do conceito mais usual de "acontecimento" (Jasper, Sartre, Merleau-Ponty) como um a esfera instável tanto da escolha, que é ao mesmo tempo possível e imposta, quanto da visual transformabilidade da situação. O teatro cria uma circunstância lúdica na qual não podemos simplesmente nos colocar 'diante' daquilo que é percebido, mas da qual somos de tal modo participantes (LEHMANN, 2007, p. 172).

Com a ruptura da quarta parede, projetos como os relacionados acima oferecem um outro tipo de percepção ao espectador. A situação cênica adquire caráter de acontecimento social, de situação interativa. A responsabilidade do acontecimento é compartilhada por todos os indivíduos que participam daquela vivência, estabelecendo imediatamente uma parceria entre público e artistas. Em projetos como "Jogo Coreográfico" a interatividade social é abordada em todas as esferas da encenação, convidando o público a atuar como co-autor da obra cênica.

Um segundo tipo de interatividade proposto por Lemos (s/d) diz respeito a um tipo de interatividade analógica e mecânica e pode ser identificado em proposta de espetáculos que abordam a relação dos artistas com objetos, equiparando-os no que diz respeito a seu potencial de discurso e abordando o objeto como actante da cena.

"Os Dois Cia. de Dança"[91] desenvolvem uma proposta artística dentro destas perspectivas. As criações surgem do diálogo entre a bailarina e coreógrafa Giselda Fernandes e o artista visual Hilton Berredo através de uma proposta que une dança contemporânea e artes plásticas, estruturada em uma poética de movimento calcada na manipulação de objetos de uso cotidiano, intitulada "objeto-partner". As manifestações cênicas deste grupo incluem espetáculos de dança contemporânea, performances de rua, vídeo-dança e oficinas de movimento.

A pesquisa do "objeto-partner" surgiu quando Giselda começa a experimentar possibilidades de movimento com uma caixa d'água. Surge a partir de uma série de coincidências e como uma síntese de várias questões que se formularam ao longo de sua trajetória artística. A pesquisa é impulsionada por um desejo antigo de construir uma releitura do solo da banheira de Suzanne Linke e pelo diálogo com Hilton Berredo.

As principais performances do grupo são "Ô Água!", que aborda a questão da qualidade da água urbana. "Castelo D'água", elaborada a partir da pesquisa de movimento "objeto-partner" de Giselda Fernandes com a caixa d'água. "Às Vezes Banco", quando a companhia insere outros artistas para pesquisar a relação com o objeto. O espetáculo utiliza muitos bancos de plástico e aborda questões relacionadas ao consumo e à fabricação em massa de produtos plásticos. A escolha do objeto se deu por sua potencialidade de diálogo com o corpo em movimento e por ser facilmente encontrado em lojas e supermercados, apresentando-se como uma marca do consumo globalizado. "O Garrafão", uma performance de intervenção urbana que discute a problemática mundial da água. "Oafarrag", o contrário de garrafão, é o último espetáculo do grupo, uma síntese da pesquisa com este objeto.

As performances de "Os Dois" não abordam o aspecto psicológico da temática dos objetos escolhidos. São os objetos que trazem intrinsecamente a

[91] <www.osdois.com>.

presença da problemática, estão socialmente engajados em contextos e situações do cotidiano que são imediatamente associadas à discussão proposta. Podemos traçar um paralelo entre o aspecto social do "objeto-partner" e o *gestus* em Brecht. Não há na gestualidade de Brecht uma descrição da situação social, ele é imediatamente reconhecido como um gesto inserido em um contexto político e social. Da mesma forma o "objeto-partner", ele não é inserido em representações de situações sociais que permitam esse tipo de leitura, o próprio objeto em si já contém a problemática.

Giselda Fernandes afirma que encontra na relação com o objeto este sentido de manifestação intrínseco. Para a coreógrafa esta é uma questão trazida também por Paola Berenstein, quando afirma que o objeto modifica o espaço e modifica o corpo. A escolha do objeto parte de um processo de identificação com as perspectivas de pesquisa de movimento que o objeto oferece associadas às questões embutidas a ele.

> Com o garrafão, eu tenho uma questão forte com a água. Eu fico desesperada, a gente gasta muita água, enfim, toneladas e toneladas por hora, tem vários lugares do oceano que já são poços de plástico, os peixes morrendo, enfim, toda hora sai muita matéria e isso vai me... O garrafão azul foi algo que foi entrando. Água era uma coisa que a gente bebia da bica, eu bebia da bica. Hoje em dia eu não posso beber a água nem fervida daqui, porque vem chumbo, enfim... Só rico vai ter água... mas o garrafão na verdade surgiu porque o banco era muito estático e eu achei que o garrafão iria me propor outra coisa. Então tudo nasce de uma idéia de pesquisar movimento. Eu adoro ficar na pesquisa.[92]

A dramaturgia neste tipo de pesquisa surge em sala de ensaio através do diálogo entre os artistas e objetos. A concepção e o roteiro são de Giselda Fernandes e Hilton Berredo. A organização de cena surge a partir do diálogo entre Giselda Fernandes e Paulo Marques, ensaiador da companhia. Muitas questões

[92] Depoimento de Giselda Fernandes em entrevista concedida à pesquisa de campo "Diálogos entre Artistas".

estruturantes surgem também mobilizadas pela relação dos intérpretes com os objetos. Segundo Fernandes o objeto também propõe um tipo de dramaturgia.

> O objeto vai propondo. Por exemplo, na banqueata foi sugerido: Por que eu não posso ser banco da Aline[93] e a Aline meu banco? E aí a gente foi compondo uma cena e a gente foi descobrindo alturas de banco, esse tem 18, esse tem 20... E a gente sempre brigava pelo lugar de onde os bancos tinham que ficar e aí eu trouxe isso de alguma maneira. Essa dramaturgia é uma coisa que vai surgindo do laboratório de aula, da vivência. É claro, tem as nossas questões que a gente também quer colocar. Eu acabei de ver na veja que não sei quantas mil toneladas de plástico são jogadas a cada hora.[94]



Figura 43: Performance “Ô Água”.



Figura 44: Performance “Banqueata”. Foto por Hilton Berredo.

As possibilidades de interatividade em uma obra cênica são diversas. A interatividade, sob a perspectiva da terceira acepção apresentada por Lemos (s/d) – eletrônica e digital – também diz respeito a uma série de manifestações das Artes da Cena pós-dramáticas. As novas tecnologias e o mundo virtual possibilitaram uma série de encenações que relacionam o mundo virtual à

[93] Bailarina Aline Teixeira.
[94] Ibid.

experiência vivida e proporcionam o embate homem x máquina, discutindo o cotidiano, a relação da sociedade com a tecnologia e promovendo experiências cinestésicas.

O acesso a novas tecnologias abre espaço para novas possibilidades. A coreógrafa Andréa Maciel[95] estabeleceu, ao longo de sua trajetória, um interessante percurso em relação ao diálogo entre dança e vídeo. Durante a estruturação do trabalho de sua companhia, transitou por várias fases e pela elaboração de projetos diversos. A trajetória de sua companhia é marcada por processos interdisciplinares relacionando muitas vezes dança, música, capoeira, performance e vídeo.

Para Andrea Maciel, seu processo pode ser compreendido em duas etapas. Numa primeira etapa, a coreógrafa buscou estruturar a identidade de sua pesquisa de movimento. E, numa segunda etapa, inicia a relação entre dança e vídeo.

Andrea tem sua formação em balé e dança contemporânea. Através do estudo da capoeira, começa a encontrar paralelos para sua pesquisa de movimento. Por um tempo, investiga questões de movimento pertinente às raízes brasileiras. Para ela, a pesquisa de movimento da capoeira foi uma das grandes responsáveis pela quebra da verticalidade em sua movimentação. Considera os espetáculos “Duetos” e “Alaska”, como os principais pilares na estruturação de sua pesquisa de movimento.

A segunda fase de seu trabalho é iniciada a partir do espetáculo “Eletricidade”. Este espetáculo inaugura três novas questões em sua obra artística: as trilhas originais, as performances ao vivo e o diálogo com o vídeo. Esta performance integrava a bailarina (Andrea Maciel), um videomaker, dois músicos e uma adolescente, sua filha Luíza, que fazia algumas participações.

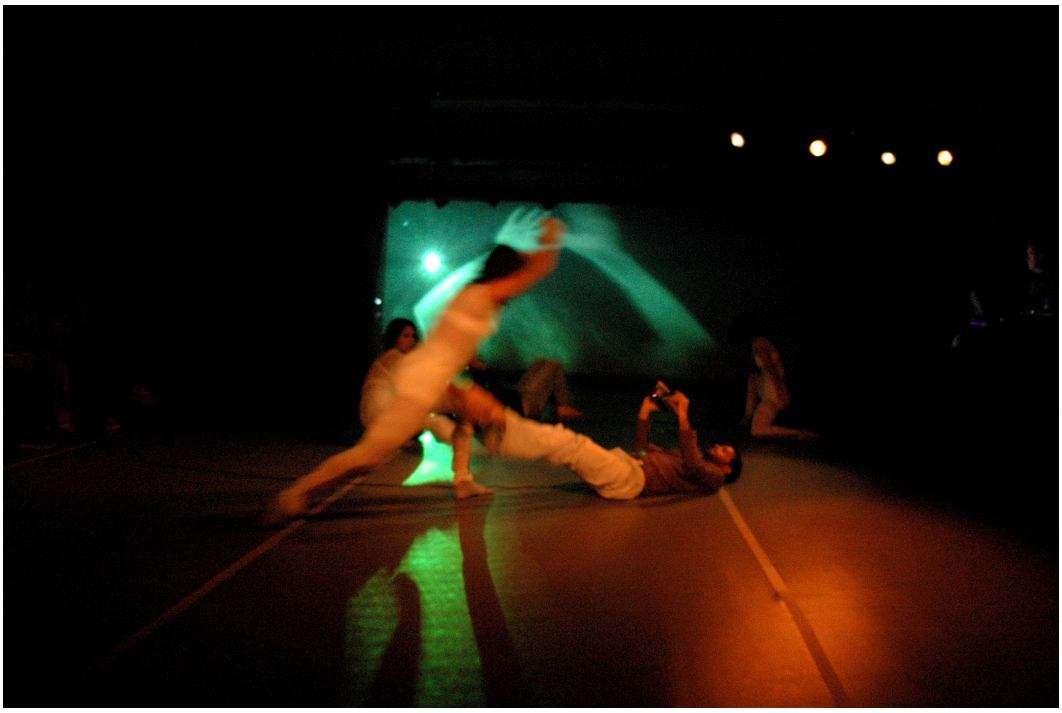
[95] <http://andreamacielamcd.com/>.

A pesquisa de Maciel com Vídeo Dança surge em 2002, quando ganha a bolsa VITAE, e é convidada para fazer o solo de dança no SESC, tendo também seu projeto aprovado no Ateliê de Coreógrafos em Salvador. A partir do intercruzamento de possibilidades mobilizadas por estes incentivos, Andrea Maciel inicia a pesquisa "Do Movimento ao Som e Vice Versa" e, posteriormente, sua produção de vídeo danças: "Por onde os olhos não passam", "Candeias", "Corpo Imaterial", "Os sentidos do prazer: movimento #2". Sua produção em vídeo também inclui um documentário da pesquisa "Do Movimento ao Som e Vice Versa" e videoclipes dos espetáculos "Eletricidade", "Noisescape" e "Gravidade Zero".

Todos esses espetáculos utilizaram, de diferentes maneiras, a integração, investigação, aproximação,... de dança, vídeo e música ao vivo (presença dos músicos ou DJs, vídeomakers também em cena) como recurso de linguagem cênica.

O *vídeo dança* não surgiu de um registro de coreografias. Ele aconteceu de forma processual e de criação coletiva. Andrea Maciel acompanhou todo o processo de edição. Muitas vezes, a coreografia acabava acontecendo no processo de edição. Sua produção em vídeo se define como um *construto* híbrido em arte contemporânea.

O espetáculo "Gravidade Zero" é compreendido como um momento de auge deste processo de relação entre a dança e o vídeo. Para Maciel, este espetáculo encerra esse ciclo de pesquisas, esgota as recombinações e possibilidades da pesquisa que a coreógrafa estruturou com o vídeo. Em "Gravidade Zero", os *videomakers* são performers tanto quanto as bailarinas. Eles atuam e formam duetos com elas. A encenação é um híbrido entre a cena e as imagens destes cinegrafistas projetadas no espaço. Uma linguagem não está em função da outra: o diálogo entre vídeo e dança constroem um terceiro elemento, que é a cena. O vídeo atua como um personagem na encenação.



Figuras 45: Espetáculo “Gravidade Zero”, de Andrea Maciel. Foto por Cadu.



Figuras 46: Espetáculo “Gravidade Zero”, de Andrea Maciel. Foto por Cadu.

Um outro tipo de perspectiva identificado no grupo de artistas e seus espetáculos que compuseram esta pesquisa de campo está relacionada a uma abordagem de encenação. Pavis (2005, p. 128) define a figura do encenador como a "pessoa encarregada de montar uma peça assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto e utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição".

Reconhecemos que, alguns dos protocolos de criação apresentados acima podem ser enquadrados nesta categoria de encenação, porém, ao abordarmos encenadoras como Deborah Colker e Regina Miranda, fica difícil identificar um aspecto central em seus espetáculos e performances, tamanha é a produção cênica destas artistas. Atuam tanto na produção de espetáculos como na formação de novos artistas, já coreografaram performances, espetáculos de temáticas e motivações diversas, carnaval, abertura de grandes eventos, produções cinematográficas, etc. A produção de cada uma destas artistas seria capaz de promover discussões e perspectivas para uma tese inteira.

Abordaremos alguns aspectos da carreira e produção dessas artistas e apontamentos sobre a dramaturgia contemporânea a partir de seus pontos de vista com o intuito de contribuir e ampliar a discussão promovida ao longo desta tese.

Regina Miranda é carioca, coreógrafa, diretora teatral e analista de movimento pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, LIMS NYC*, do qual é atualmente a Diretora Geral (CEO) e também dirige o Centro LABAN-RJ. No Rio de Janeiro, foi Diretora Artística do Centro Coreográfico da cidade desde sua fundação até o fim de 2008. É parte viva da história da Dança e das Artes da Cena brasileira e, uma das principais responsáveis pela difusão dos estudos de Laban neste país. Alguns aspectos de sua história de vida já foram apresentados no início deste capítulo.

Em 1980, Miranda funda a "Cia. Atores Bailarinos", com a qual criou mais de 40 trabalhos coreográficos, como gosta de chamar. Porém, sua produção

artística não se deu somente no âmbito da companhia. Regina atuou em uma série de outras produções ora ligadas à dança, ora ao teatro, à performance. Seu modo autoral "integra música, literatura, teatro e dança, num modo intrincado de fazer que se constitui num estilo autônomo." (J.M. Durand, Lyon,1996)[96] e, assume diversas configurações que vão desde o que ela vem chamando de teatro coreográfico, instalações coreográficas, até mesmo propostas de ocupação de espaços públicos e galerias. Seu trabalho coreográfico em palcos internacionais inclui apresentações em vários países e muitos prêmios. Sua obra também acumula trabalhos para televisão, ópera e cinema.

Miranda também possuiu uma trajetória como atriz amadora e como bailarina profissional, porém, como confessa: "eu adoro dançar, até hoje eu adoro dançar, mas o meu caminho era de coreografar e dirigir".[97] Miranda também possui uma relevante produção bibliográfica.

O seu primeiro livro, "O Movimento Expressivo", surgiu com a intenção de dar uma idéia básica para pessoas que nunca tinham ouvido falar sobre os estudos de Laban, porque não queria que as pessoas que estivessem trabalhando com ela não soubessem o que estavam fazendo. Seu trabalho com a "Cia. Atores Bailarinos" era pautado em protocolos de experimentação[98] transversais que não ficavam só na dança, englobavam leituras ficcionais, romances, poemas, música, apreciação musical, todos esses aspectos que constituíram seu *back ground*. Para ela, era importante que o intérprete pudesse entrar em cena com todas as suas capacidades ativas, que pudesse falar, dançar, exercer todas as suas potencialidades.

O trabalho a partir do Sistema Laban, também, pode ser definido como outra característica marcante da assinatura de Miranda, vislumbrando uma

[96] Informação retirada do site <http://pt.wikipedia.org/wiki/Regina_Miranda>.
[97] Depoimento de Regina Miranda em entrevista concedida à pesquisa de campo "Diálogos entre Artistas".
[98] Esta terminologia é trazida pela autora, Miranda (2008), em seu livro "Corpo-Espaço".

infinidade de possibilidades de criação. Para Miranda, quem trabalha com Laban está acostumado a trabalhar com a linguagem do movimento e a ver movimento em todos os aspectos da vida e da criação. Para ela, a práxis Labaniana é um lugar aonde e de onde suas questões artísticas se estruturam. "O Sistema Laban é como uma paisagem, sempre em transformação, mas que eu vou revisitar e que se modifica com a minha visitação." [99]

Apesar da diversidade de caminhos possibilitada pelo Sistema Laban, Miranda reconhece outras características recorrentes em seu trabalho. Para ela, essas maneiras de fazer, além das relacionadas à interdisciplinaridade e a uma abordagem Labaniana, não pré-existem ao trabalho, no entanto, elas acabaram sendo recorrentes e se apresentando como características autorais:

> Eu vou meio trabalhando essas formas de atualização de textos, de situações. Eu tenho também um gosto pelas diagonais. Não escapo delas. Essa vertigem da diagonal e o entrelaçamento de forças que existe na diagonal, me puxam! Gosto das contra-lateralidades, são parte da minha assinatura e talvez sejam também parte da assinatura do meu corpo em cena. As questões do corpo com a gravidade, embora não sejam as questões que eu mais me detenho, são questões importantes que permanentemente são trazidas a mim. Tem um outro lugar que eu também vejo bastante. Reportarei-me novamente a essa volta de Moebius, que me parece que talvez seja uma contra-tragédia. Na tragédia, você tem um curso que é inexorável. Não importa o que seja feito a ação irá se dirigir para aquele lugar, para aquele fim. O que eu acho dos meus espetáculos é que eles também têm esse aparente fluxo inexorável. Eles chegam a um lugar onde quase terminam e, então eu ofereço outra possibilidade. Esse ritmo, ele acontece em muitos trabalhos. Não se trata de definir este percurso, quando eu percebo, está lá. E aí, é claro, eu trabalho muito mais sobre ele. A Marina Salomon diz que eu sou uma otimista. Eu discordo. Eu acho que eu sou mais uma pessimista em ação, uma pessimista desesperada em ação. O que eu gosto é de não chegar ao fim. Essa outra via não é necessariamente uma via de esperança, é só uma outra via, que aponta, mas pode vir uma terceira, uma quarta,... Em alguns trabalhos, eu apresento várias mortes sucessivas. E acho que tem um lugar de

[99] Depoimento de Regina Miranda em entrevista concedida à pesquisa de campo "Diálogos entre Artistas".

> identificação com esse morrer e renascer em cada dia. A finitude, a morte, também é um tema recorrente em meus trabalhos.[100]

Todos esses aspectos abordados, entrelaçados e deslizantes vão tecendo as estruturas dos trabalhos de Miranda, criando uma dramaturgia híbrida que reúne aspectos teóricos e vivenciais, que conjugam corpos em movimento, poesia, música, teatro, literatura, paisagem, artes plásticas, espaço, em pró da encenação. O discurso labaniano nos possibilita identificar com clareza uma estruturação da encenação calcada no corpo em movimento. É possível identificar, no depoimento da artista, essa estrutura materializada nas corporeidades dos que estão em cena. Esses artistas são o lugar desterritorializado onde se inscreve e registra a dramaturgia da obra, são *Corpos sem Lugar (CSL)*, como Miranda (2008) tão bem define.



Figura 47: “Heliogábalo”, primeira montagem da Cia. Atores Bailarinos.

[100] Ibid.

Como exemplo de como essas questões apresentadas por Miranda se transformam em cena, desenvolveremos uma breve discussão sobre a encenação de “A Divina Comédia” realizada no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), Rio de Janeiro, na década de 90. Esta encenação foi um marco na cidade. Eram 146 atores e bailarinos, 74 pessoas na equipe técnica, de 36 a 35 artistas visuais, mais uma equipe de figurinistas. Toda a produção foi elaborada sem verba e sem despesas. Todos foram voluntários e, toda a estrutura de figurinos, objetos, cenários e suportes técnicos de som e de luz foram emprestados para o espetáculo. O contexto político-econômico brasileiro na época era delicado. Os incentivos à cultura eram nulos e, o Brasil tinha acabado de efetivar o *Impeachment* do presidente Fernando Collor. O país estava em crise, era uma espécie de depressão e, este espetáculo foi, para os artistas da época residentes no Rio de Janeiro, uma reação ao momento político do país.

Regina não idealizou montar a “Divina Comédia”. A encenação surgiu naturalmente durante o processo de montagem do espetáculo “Still Life”. Este espetáculo tinha como idéia fazer um rebatimento sobre o conceito do movimento das pinturas de “Still Life”. A “Divina Comédia” foi um dos textos de leitura para a montagem. Inicialmente, o trabalho seria montado com 6 artistas da Cia. Atores-bailarinos em um tablado no Galpão das Artes do MAM- RJ. Segundo Miranda, em pouco tempo, tinham trinta pessoas, depois mais trinta – reunindo, no final, a quantidade de pessoas relacionadas acima. Quando Miranda se deu conta, tinha todos os cantos da “Divina Comédia” montados. A partir deste momento foi preciso encarar que o trabalho era a “Divina Comédia” e não “Still Life”.

A “Divina Comédia” de Dante foi a linha mestra estruturante deste trabalho. Porém, segundo Miranda, nada era fiel ao texto no sentido das palavras. Os cantos foram estruturados e pensados a partir dos seus elementos cênicos constitutivos: intenções, ambientação, propósitos, relação com textos da contemporaneidade que evocassem questões semelhantes, desdobramentos, etc.

> Na criação da linguagem do espetáculo, operamos por metáfora e desdobramentos, associando etapas do percurso do Inferno ao

> Paraíso a fragmentos de textos teatrais de diversas épocas e outros de nossa autoria, sobrepostos e entrelaçados aos textos originais, e os encharcamos de dança. Configurações e textos originais foram também deslocados e recolocados em diferentes contextos, com diferentes dinâmicas, num processo de reescrever, recriar e provocar possíveis *entrelaçamentos borromeanos* - em uma ordenação espacial de cenas que sugeria leituras menos lineares, prática esta bastante recorrente na minha assinatura cênica (MIRANDA, 2008, p. 92).

A estruturação dramatúrgica da obra nos remete à imagem do *entrelaçamento borromeano* como aponta a autora, criando um texto cênico híbrido que coloca o corpo como sujeito da encenação e, compartilha a autoria e a concepção entre os diversos artistas que teceram o espetáculo. Os elementos estruturantes encontram na corporeidade de cada um dos artistas o eixo do nó de entrelace entre os diversos aspectos, revelando os diversos elementos que constituíam as ações e que se desdobraram em forma de espetáculo.

> A construção em cadeias borromeanas, que articulava os textos e os espaços originais com os textos corporais e corpo-verbais atuais e com as novas representações espaciais, sugeria novas possibilidades de entrelaçamento na leitura visual dos cantos da *Comédia*, enquanto o tema recorrente de movimento - o caminhar, como uma prática de auto-redefinição - foi entregue não apenas aos atores-bailarinos, mas era compartilhado com a platéia, convocada para viver a experiência estética de pertencer à cena, recriá-la e fruir, experimentar e decifrar os signos de suas próprias sensações (MIRANDA, 2008, p. 92).

A encenação de “Divina Comédia” nos permite visualizar alguns aspectos da proposta dramatúrgica de Miranda. Por outro lado, é relevante ressaltar que esta encenadora possui um legado de estruturações cênicas construído por uma série de outros conteúdos e elementos, este espetáculo é apenas um dos exemplos.



Figura 48: Espetáculo “Divina Comédia”.





Figuras 49 e 50: Espetáculo “Divina Comédia”.

A coreógrafa Deborah Colker[101] também tem sua formação marcada por experiências híbridas no esporte, na música, no teatro e na dança. Colker é de uma família de músicos. Antes da formação de sua Cia., atuou como diretora de movimento e preparadora corporal em espetáculos do diretor Domingos de Oliveira e dos atores Dina Sfat e Paulo José.

Identifica em seu trabalho a presença de duas vertentes importantes: uma referente ao campo das idéias, que chama de *dramaturgia das idéias*; e, outra, que diz respeito a estruturação da pesquisa de movimento, que denomina *dramaturgia de movimento*. Outro aspecto importante para à encenadora diz respeito ao espaço: o lugar onde a cena é desenvolvida. A estruturação de suas encenações é fruto de um diálogo entre estes aspectos.

Os espetáculos de sua Cia. são distintos, porém Colker identifica um fio condutor de propósitos e inquietações em seu repertório, percebe um amadurecimento de suas questões e o desenho de um percurso dramatúrgico ao longo da cronologia de seus obras. Para Colker, a dramaturgia não é sinônimo de texto ou da parte teórica de um espetáculo, ela interfere na parte prática, no processo criativo e na montagem de espetáculos.

> Primeiro, eu tenho uma idéia, (...) começo a pensar como é que essas idéias, tudo isso que começou a mergulhar dentro de mim, a existir dentro de mim, como é que isso vai conectar com a dança. Aí, eu começo a encontrar formas e caminhos que as idéias vão se encontrar com a dança, nisso eu vou pensando no espaço, eu vou pensando nos movimentos, vou pensando como é que a gente começa... (...) Porque a idéia não é o começo, a idéia é uma idéia, e idéia qualquer um tem, agora, como é que você desenvolve, como é que você começa uma idéia? Você parte de uma idéia? A idéia te leva a inspirações? Por exemplo, a idéia de “Cruel” me levou a um filme. O Tony, meu namorado, me levou para ver o filme “Era uma vez no Oeste” né? Que são faroestes. Fui ver o filme... (...) Existe coisa mais cruel do que a vingança, existe coisa mais cruel do que apaixonar, existe coisa mais cruel do que esperar uma vida inteira, sabendo que desde que a sua vida começou, que você quer aquilo, e que não importa o desvio que

[101] <http://www.ciadeborahcolker.com.br>

> você vai ter, e na sua vingança, às vezes, ou a missão daquilo. E, às vezes você saber que o seu destino, que a sua vida não vai te levar àquilo, né? Que significa a consciência das suas condições. Então, é um filme que te leva a inspirações, que te leva a caminhos de pensamento. Esse filme me levou a livros, esses livros me levaram a filosofia, a filosofia me levou a libretos e aí eu comecei a fazer uma lista do que poderia ser cruel e comecei a tentar buscar movimentos e aí eu comecei a pensar o quê que é o espaço da crueldade. Te ver no espelho, tem coisa mais cruel do que você se olhar? (risos) (...) Então, o processo de criação é um processo de experimentação. Eu experimento, eu preciso da idéia, a idéia de uma inspiração.[102]



Figura 51: Espetáculo “Cruel”, de Deborah Colker.

De forma geral, o foco de seus espetáculos está na pesquisa de movimento, nas possibilidades de movimento do corpo físico em relação ao espaço. Porém, em algumas de suas obras, a temática e as metáforas também representam um significativo aspecto do espetáculo.

> É que os espetáculos da Cia. sempre eu chego à conclusão de que eu não teria feito o “Cruel”, se eu não tivesse passado pelo “Nó”, eu não teria feito o “Nó”, se eu não tivesse feito o “4 por 4”, eu não teria feito o “4 por 4” se eu não tivesse passado pelo tal... Tem um caminho aí, porque eu tenho desenvolvido uma dramaturgia importante na relação do movimento com o espaço.[103]

[102] Depoimento de Déborah Colker em entrevista concedida à pesquisa de campo “Diálogos entre Artistas”.
[103] Ibid.

"Vulcão" foi seu primeiro espetáculo. Para Colker, ele foi a síntese de uma série de informações e questões que ela tinha acumulado ao longo de sua trajetória até a fundação de sua compania de dança. Era composto por quatro blocos que abordavam máquinas, a paixão, vestidos e festa como temática. Em seu segundo espetáculo – "Velox" – relaciona o esporte e a dança. Nesta obra, surge a idéia de utilização de uma "Parede". Para a dramaturga, há uma semelhança entre o condicionamento do bailarino e do atleta: o corpo é dual, é o agente e, ao mesmo tempo, o instrumento que vai dar condição de construção, de trabalho. Com a parede, surge a possibilidade de subversão espacial, a coreógrafa cria um palco vertical e modifica a relação do corpo com a gravidade.

> A ordem do mundo é o espaço horizontal, nós estamos nesse espaço, o plano que a gente vive é horizontal. A gravidade estabelecida é essa. O eixo, o equilíbrio, a física que conduz a gente é essa. Então, eu cheguei e falei: eu quero subverter isso, eu quero questionar essa ordem, mas eu quero criar uma nova ordem. Então, eu fui buscar essa nova ordem no *Velox*, afirmando um palco vertical, questionando a gravidade e buscando um novo corpo e um novo movimento pra relacionar numa nova ordem que se apresentava, que era a ordem vertical.[104]

Com "Velox", Colker descobre outro tipo de corporeidade e uma perspectiva de pesquisa que aborda a física em movimento: o peso, o equilíbrio, a gravidade, etc. Segundo ela, os principais aspectos da dança contemporânea – peso, volume, equilíbrio e desequilíbrio – passaram a ter que ser organizados de outra forma, exigindo um outro tipo de abordagem técnica, que permitisse aos bailarinos uma corporeidade capaz de desenvolver os aspectos propostos e necessários para a elaboração do espetáculo. Essas novas perspectivas também contribuíram para o desenvolvimento da identidade da coreógrafa.

Seu terceiro espetáculo – "Rota" – traz para o espaço a referência de uma grande roda. O tema eram as rotas, os caminhos e escolhas. A roda também

---

[104] Ibid.

trazia novas questões para a corporeidade, para a dança contemporânea e para as abordagens técnicas, assim como a parede. Para Colker, este também é um espetáculo muito juvenil, que aborda a alegria, o frescor e a energia da juventude.

O espetáculo seguinte, “Casa”, discute a importância do cotidiano. Colker parte das perguntas: “O quê que a gente faz todo dia numa casa? O quê que a gente faz todo dia na vida? E, a importância que isso tem na nossa vida?”. Para este espetáculo, ela investigou também algumas questões da *Pop Art*. O espaço de “Casa” é dividido em mais de três partes e em diferentes alturas, como uma “casa origami” – como denomina a encenadora – que vai se abrindo. As portas se transformam em parede; a parede se transforma em teto; o teto se transforma em chão.

“4 por 4” discute a relação entre a dança e as artes visuais. Finalmente, Colker se dedica à exploração de um espaço horizontal. O espetáculo é dividido em quatro blocos. No último bloco, os bailarinos dividem o espaço com muitos vasos. Os vasos são também uma metáfora sobre a questão populacional do mundo.

> (...) Acontece um pouco no mundo da gente, num mundo super “populacionado”, que tem uma quantidade de gente absurda, né? As pessoas se organizando, andando pela direita, indo pela esquerda, sobem no metrô por aqui, descem por ali, o ônibus tal...quantidade de gente absurda. Eu falei: eu vou provocar... a gente vai trabalhar com a restrição e a gente vai trabalhar com o controle absoluto. E, aí todo mundo se sentiu aprisionado porque os vasos tinham metros de distância na horizontal e um metro de distância na vertical e eu aos poucos, depois de muita pesquisa, de estudo, eu descobri que eu tinha que apresentar um labirinto para o público ver uma... o público, na verdade, ver uma linha e a outra linha intercalada e aí são noventa vasos, e aí tive que descobrir algum ponto para... eles olhavam os vasos e se perdiam, um tinha que ser azul marinho para ver se, isso é uma pesquisa... e, você fica ali e fica, são décadas, são dias, meses, sabe? E, é uma disposição para uma... para criar uma nova ordem porque na verdade isso é uma coisa que me interessa, é subverter a ordem, mas criando uma nova ordem, proporcionando uma nova forma de ver, uma nova forma, um outro sistema, uma nova técnica para lidar com aquilo. E os vasos, eu não teria feito os vasos se eu não tivesse passado por aquilo porque os vasos eles interferem no

plano horizontal. Depois, entram os fios que lidam com o plano vertical também, depois eles sobem, a gente dança de baixo.[105]



Figura 52: Espetáculo “4 por 4”, de Deborah Colker. Foto por Flávio Colker.

“Nó” inaugura uma nova fase na pesquisa de Colker. Pela primeira vez, a coreógrafa começa a investir no campo da filosofia. O nó é uma representação do desejo. Para esta pesquisa, a coreógrafa demorou um pouco para definir os aspectos espaciais do projeto. Acabou optando pelo uso de muitas cordas no espaço e de uma caixa de vidro. Depois deste espetáculo, Colker segue aprofundando as novas perspectivas iniciadas e, estréia “Cruel”, que aborda a crueldade, o amor, a tradição em um espaço composto por espelhos. Para Colker, “Cruel” é um espetáculo que abordas suas questões de encenação atuais: “Eu

[105] Ibid.

estou agora, com a necessidade cada vez maior, de que o espaço e o lugar traduzam exatamente os sentidos, as metáforas, o significado das emoções, que estão sendo discutidos".[106]

Para Colker, seu único modelo estrutural é a experimentação. As experimentações e pesquisas de movimento são uma das principais características da elaboração de uma dramaturgia de processo. As perspectivas pessoais de cada artista desencadeadas por experimentações e pesquisas de movimento das potencialidades e possibilidades da corporeidade apresentam uma infinidade de perspectivas e possibilidades de encenação. A diversidade de poéticas e manifestações artísticas sob este tipo de paradigma é tão grande quanto a quantidade de artistas adentrarem por este campo. O paradigma pós-moderno e pós-dramático legitima uma perspectiva de análise qualitativa e ilimitada das obras artísticas.



Figura 53: Espetáculo "Casa".
Foto por Flávio Colker.



Figura 54: Espetáculo "Rota".
Foto por Flávio Colker.

[106] Ibid.



Figura 55: Espetáculo “Nó”. Foto por Flávio Colker.

Os coreógrafos Alexandre Franco e Paulo Caldas[107] são artistas dedicados a uma abordagem coreográfica que é fruto de uma estruturada pesquisa de movimento que envolve a prática da dança, a produção de espetáculos e o ensino. Destacam-se por uma relevante e notável produção coreográfica no cenário nacional e, pela qualidade de suas perspectivas no campo da composição coreográfica.

Ambos tiveram sua principal formação na Escola Angel Vianna. Suas propostas coreográficas revelam aspectos afins, princípios da técnica de Klauss Vianna e uma perspectiva filosófica própria da abordagem de Angel e Klauss. Seus depoimentos sobre seus processos de criação apresentam uma característica comum: suas maneiras de elaborar a dramaturgia partem de princípios e perspectivas calcadas na fisicalidade e, em propostas norteadoras do corpo no espaço.

Caldas e Franco também são amigos e, Franco já atuou como bailarino na Companhia daquele. Porém, apesar de tantos pontos semelhantes entre esses

[107] <www.staccato.com.br>.

artistas, suas perspectivas de pesquisa de movimento e encenação e seus trabalhos artísticos se desenvolvem em sentidos diversos e a partir de paradigmas diferentes, fruto de suas experiências e questões individuais.

A pesquisa de movimento desenvolvida por Alexandre Franco se desenvolveu a partir do enfoque e da investigação das articulações do corpo. Desde o início de sua trajetória como bailarino, a consciência sobre suas articulações foi o que lhe deu condição de iniciar sua pesquisa de movimento. Segundo Franco, foi esta consciência que o levou a optar por uma trajetória como artista do corpo.

Durante sua formação na Escola Angel Vianna, entrou em contato com uma abordagem prática do conceito de corporeidade, adquiriu consciência sobre sua presença diante do mundo, da cena, sua maneira de se mover e postura. Este tipo de consciência iniciou um tipo de observação e investigação do movimento a partir da sua relação com o entorno e com o cotidiano. Todo seu processo de pesquisa de movimento começou a partir desta percepção, de como sua corporeidade se relaciona com o mundo: "como é que eu sento? Como eu levanto? Como eu pego um copo de café? Como eu fumo?"[108]. Este tipo de observação começou também a chamar a sua atenção para as diversas qualidades do movimento, das emoções e das sensações.

A experiência de Franco é um exemplo que nos revela um importante aspecto da dança contemporânea, o das diversas possibilidades de abordagens técnicas. Na contemporaneidade, a técnica deixa de ser algo que se adquire e passa a ser compreendida sob a perspectiva de experiência. Cada artista desenvolve sua própria técnica de composição e interpretação, que é uma síntese de suas experiências vividas. A técnica na dança deixa de ser um agrupamento de

[108] Exemplo de perguntas norteadoras deste tipo de percepção investigada por Franco. A exemplificação foi dada durante entrevista concedida a esta pesquisa.

habilidades aprendidas e se apresenta como um conjunto de princípios experienciados.

> Então, minha dança nasce de um espaço bastante pequeno, reduzido, um espaço bastante cotidiano e vai se tornando o que os teóricos chamam de extra cotidiano. Aplicação de qualidade, de entendimento, de funcionamento da articulação, tempo, espaço, fluxo, isso tudo aplicado, eu sinto que eu começo a propor trabalhos e a dançar.[109]

Ao longo de sua carreira, de sua experiência como bailarino com alguns coreógrafos como: João Fiadeiro, Luciana Bicalho, Paulo Caldas – e, também, a partir de suas experiências como coreógrafo – Franco foi desenvolvendo uma maneira particular e organizada para investigar o movimento. A primeira estruturação que desenvolveu sobre sua pesquisa de movimento se subdivide em três aspectos, que podem ser direcionados para os propósitos da pesquisa artística que estiver sendo desenvolvida.

Um primeiro aspecto metodológico de pesquisa de movimento pode se estabelecer quando o coreógrafo pede para alguém se mover a partir de um modelo estrutural de organização do corpo no espaço pré-estabelecido: o coreógrafo pode pedir para o bailarino se mover como ele.

Uma segunda maneira metodológica de abordar a pesquisa de movimento pode ser a partir de um convite para o intérprete desenvolver sua leitura própria, sobre o movimento pré-estabelecido pelo coreógrafo.

O terceiro aspecto apresentado por Franco se organiza a partir da realização de tarefas, algumas regras de relação com a própria corporeidade ou de relação desta com o entorno. Franco exemplifica: “Lígia, gostaria que você se movesse embaixo daquela cadeira, em momento algum você pode vazar aquelas

[109] Depoimento de Alexandre Franco em entrevista concedida à pesquisa de campo “Diálogos entre Artistas”.

quatro paredes imaginárias e o tempo todo você tem que estar olhando para a esquerda."[110]

O desenvolvimento da metodologia de pesquisa de Franco evoluiu para, o que o artista denomina hoje de "Acionamento Múltiplo das Articulações". Segundo Franco, esta metodologia é referente a uma fase do processo de desenvolvimento artístico que este coreógrafo chama de "treinamento pedagógico" e "criação de ambiente". Esse "treinamento pedagógico" surgiu da percepção de Franco sobre o fato de que as torções corporais são um *Lugar*[111] de descondicionamento e, levam a movimentos geralmente grotescos, que não são usualmente feitos no cotidiano.

Sua metodologia se estrutura a partir da tentativa de se deslocar pelo espaço movendo o máximo de articulações ao mesmo tempo. A preocupação metodológica de Franco propõe tarefas para a corporeidade com o intuito de desenvolver as torções corporais. À medida que a abordagem é desenvolvida, Franco começa a atribuir características a este tipo de movimento abrindo espaço para o desenvolvimento de especificidades na pesquisa de movimento.

> Ora de maneira leve e lenta, continuamente. Ora forte e lento e ficava, sempre nessas duas nuances. E fui sofisticando isso, dependendo do grupo que eu estava, do momento que estava ou da montagem que eu estava. Podia começar isso só, às vezes, eu dava um susto, ia para o total e às vezes só o punho, os dedos das mãos. E, eu também fui testando na minha vida: Não ter um pensamento tão didático o tempo inteiro, apesar de eu ser uma pessoa muito didática no meu trabalho, mas assim... de testar, começa pelo mais difícil depois vai para algo muito básico e ao contrário... Gosto de brincar com isso, até para me desconstruir um pouquinho, me provocar. Então, esse treinamento desdobrou muita coisa. Nível: Experimentar isso em níveis, depois não mais, acionar tudo ao mesmo tempo. O enfoque era sempre articular, ou acionando de maneira múltipla ou isolando, ou isolando unidades para... O objetivo não era criar nada a partir disso.[112]

---

[110] Ibid.
[111] No sentido abordado por Miranda (2008).
[112] Depoimento de Alexandre Franco em entrevista concedida à pesquisa de campo "Diálogos entre Artistas".

Franco não separa o trabalho criativo do técnico, porém sua abordagem de treinamento surge com o intuito de enfatizar os aspectos de execução do movimento, execução de pequenas tarefas, como gosta de denominar a instrumentalização de sua pesquisa. Em seu treinamento, a atenção do intérprete está voltada para tentar executar a instrução dada, a tarefa. Ao final do treinamento, geralmente há um espaço para a experimentação livre dos conteúdos presentes nas tarefas, que Franco atribui como um momento de improvisação.

A segunda parte de sua metodologia se destina à construção do que Franco chama de “ambiente”. Este trabalho se desenvolve a partir de um processo de sensibilização do bailarino. Esta estruturação do “ambiente” é constituída por três elementos denominados por Franco de: “eu”, “você” e “a nossa proposta”. Segundo Franco, se este tipo de treinamento for interessante para auxiliar a elaboração de uma montagem cênica ou para a estruturação de uma pesquisa, permanece em seu processo. Caso perceba que seu método não está chegando ao que se deseja para a pesquisa coreográfica, se lança a novas perspectivas de investigação.

A partir do espetáculo “Atempo”, interpretado pela bailarina Maria Alice Poppe e dirigido por Tato Taborda, Franco redimensiona sua pesquisa para além da metodologia e treinamento. O “Acionamento Múltiplo das Articulações” passa a ser direcionado para o processo de criação. Taborda convida Franco para aplicar sua metodologia no processo de criação do espetáculo e, para assinar a concepção coreográfica juntamente com Maria Alice Poppe.

“Atempo” aborda passado, presente e futuro, tendo como uma das inspirações a obra de Lewis Carroll, “Alice Através do Espelho”. O roteiro apresenta a paralisia real e metafórica de uma mulher de 30 anos, revelada por projeções de seu passado e futuro. Este espetáculo conta com a participação em vídeo de Angel Vianna.



Figura 56: Espetáculo “Atempo”.

Assim como Franco, os protocolos de criação de Paulo Caldas são marcados por uma profunda e elaborada pesquisa de movimento. Os modos de organização e de investigação de Franco e Caldas seguem estruturações diversas. Evidentemente, se desenvolvermos uma minuciosa análise comparativa entre suas perspectivas metodológicas, encontraremos pontos convergentes e divergentes, porém este não é o propósito desta reflexão.

Ao discutirmos de forma aproximada, as abordagens destes dois coreógrafos, nos aparece de forma evidente a perspectiva da dramaturgia contemporânea se apresentar como *protocolos de criação*. Artistas como Franco e Caldas, com uma formação artística comum, amigos, desenvolvem abordagens diversas a partir de suas perspectivas pessoais. É possível identificar características em seus trabalhos facilmente remetidas à Escola Angel Vianna, porém, esta perspectiva é aprofundada a partir das questões e modos de encenar e pesquisar o movimento de cada um desses artistas.

A contemporaneidade revela a perspectiva do artista em relação ao seu *mundo vivido*[113]. A principal questão da dramaturgia moderna estava centrada na habilidade do dramaturgo em articular regras para apresentar sua perspectiva

[113] Termo relacionado ao estudo da fenomenologia e utilizado por Merleau-Ponty (1999).

sobre o mundo. Os responsáveis pelas composições cênicas contemporâneas apresentam pontos de vista sobre *entorno*[114], sínteses de suas experiências sem se preocupar em seguir um modelo formal.

Paulo Caldas divide sua trajetória em dois momentos. Um primeiro momento, anterior a 2004, define-se por peças com formatos curtos e de poucos intérpretes. Durante seus primeiros anos como coreógrafo, Caldas se dedicou a produção de peças curtas, sobretudo duos. Seu primeiro espetáculo, "Falso Movimento", foi uma reunião de três peças curtas. Este trabalho consistiu em um trio, porém Caldas identifica a presença de uma concepção de duo desdobrada em trio. A segunda fase, após 2004, que apresenta as características atuais de sua companhia, configura-se pela presença de um número maior de bailarinos, o que para ele, mobiliza outras questões coreográficas, muito diferentes das que tinha na primeira fase.

Por outro lado, Paulo Caldas identifica características comuns a estas duas fases, que é a preocupação com os aspectos estruturantes do movimento no espaço. Sua pesquisa de movimento nos primeiros anos não era tão intensa. Os conteúdos de movimento que produzia eram em menor quantidade e mobilizados por ações precisas.

> Minha primeira peça, eu pude compô-la, numa mesa. Era um duo, eu chamei de "Duo", ainda como aluno da Angel. Foi quando eu convidei Maria Alice[115] pra dançar comigo. Maria Alice era uma pessoa que eu nem conhecia. Eu tinha um roteiro e não tinha com quem dançar. E, eu fui convidá-la porque ela me foi indicada (...) Foi um desenho. Eu cheguei para uma primeira reunião com ela com o desenho pronto. Era só uma estrutura de aproximação e afastamento. Longe no espaço, aproximava, fazia uma estrutura, abraçava, abraçava, ia ao chão, rolava de volta, era toda uma articulação, roteiro de aproximação e afastamento, ponto, era uma linha reta e eu fazia isso na sala A da Angel, que tem 7 m x 5 m, com toda a escola dentro assistindo a mostra, era um trabalho todo em linha reta. Se eu for pensar frases dentro deste trabalho;

[114] Ibid.
[115] Maria Alice Poppe.

> eram muito poucas. Esse trabalho era muito bem construído por conta de uma estrutura bem construída. O interesse dele, a riqueza que ele poderia ter, era mais na estrutura do que na pesquisa, no vocabulário de movimento.[116]

Para Paulo Caldas, o conteúdo de seu "Duo" é aproximação e afastamento. Seu trabalho aborda a fisicalidade. O coreógrafo está mais interessado na fisicalidade dos acontecimentos do que nos psicologismos e interpretações. Caldas afirma: "Por mais que eu esteja trabalhando com uma mulher e que as pessoas vejam a figura de um casal presente, (...) eu nunca abordei isso. Minha abordagem sempre foi e continua sendo muito física". [117] Define seu trabalho como a elaboração de uma arquitetura de movimento no espaço. Quando este coreógrafo aborda uma tendência estruturante em seu trabalho, revela uma preocupação com a "arquitetura do movimento".

Para Caldas, sua pesquisa de movimento é organizada em estruturas de "arquitetura" e "artesanato". O que denomina "produção artesanal" diz respeito à sua pesquisa de movimento que veio tecendo lentamente, ao longo de sua trajetória. Foi construindo uma maneira de mover, reconhecendo suas afinidades de movimento, construindo sua pesquisa e desdobrando esse conhecimento pra quem estava entorno. Atualmente, acredita que as pesquisas de "arquitetura" e "artesanato" estão equilibradas em suas obras.

> (...) Eu não necessariamente sei que arquitetura eu começo a estabelecer e eu começo a pesquisa de movimento. Eu estabeleço alguns parâmetros a partir das tendências que eu reconheci ao longo dos anos. Por exemplo: Eu tenho tendência a movimentos contínuos, periféricos, eu sou mais espacial do que corporal neste sentido. Eu olho assim uma estrutura e vejo muito mais corpo do que espaço. Eu vejo muito no corpo a coreografia. Então são duas dimensões paralelas e que num primeiro momento do processo são relativamente independentes.[118]

---

[116] Depoimento de Paulo Caldas em entrevista concedida à pesquisa de campo "Diálogos entre Artistas".
[117] Ibid.
[118] Ibid.

Para Caldas, uma frase de movimento bem estruturada sempre pode ser adequada às questões "arquitetônicas" da concepção cênica. Reconhece que hoje, sua pesquisa de movimento, já apresenta um modo de mover claro, o que facilita algumas soluções cênicas e viabiliza alguns "bolsões coreográficos", definidos por ele como áreas de improvisação. Em função da clareza de sua pesquisa artesanal, somada ao tempo que já vem trabalhando com os bailarinos que hoje constituem sua companhia, dificilmente há informações de movimento tidas por ele como dissonantes.

> Por mais que eu trabalhe sempre com bailarinos que tenham formações diferentes, tenham afinidades distintas, de alguma maneira eu possuo um eixo de unidade para o meu recorte das coisas. Eu tenho isso e, simultaneamente, eu começo a pensar a que estrutura cênica isso irá se referir. Esse é um circuito que simultaneamente que fica se alimentando um ao outro, às vezes, o passa, o que mobiliza a pesquisa, acaba definindo o que vai ser construído em cena.[119]

Seu trabalho é destinado à produção de conteúdos de movimento. Para Caldas, uma frase coreográfica e uma coreografia não são sucessões de movimentos, possuem elementos de construção. Elas apresentam um aspecto de edição, um ponto de vista de alguém que organiza o material da pesquisa de movimento. Caldas não se constrange em assinar suas coreografias. Os bailarinos que trabalham em sua companhia assinam também pesquisa de movimento, porém a "elaboração arquitetônica" refere-se a uma outra dimensão, diz respeito à pertinência e à coerência de uma abordagem de movimento. Para Caldas, movimento produz movimento e nisto há uma lógica inscrita que não carece de atribuições psicologizadas, diz respeito a uma articulação de forças e esta é a abordagem de seu trabalho coreográfico. Sua dramaturgia é uma construção de motivações espaciais, temporais e estéticas.

---

[119] Ibid.

> Eu tenho uma dramaturgia que passa no corpo, uma dramaturgia que fala da pesquisa de movimento, uma dramaturgia da luz, uma dramaturgia de frase, quase um roteiro, mas é um roteiro num grau mais elevado do pensar, entende? (...) Cada coreografia tem sua lógica, não tem uma regra, cada trabalho possui seus próprios princípios dramatúrgicos. Cada trabalho cria suas próprias lógicas. (...)O coreografismo tinha um desejo de escrever no espaço, o filme tinha um desejo de passagem com o cinema, toda a construção dele dizia respeito a linguagem do cinema. Se você me perguntar do quinteto, é quinteto porque eu nem soube dar nome, são cinco então é quinteto. Eu iria dizer que base é essa. Tudo que eu tenho de base, não é cinema, não é artes plásticas, não é literatura, tudo que eu tenho de base me veio do que se passou em termos de movimento dentro desta sala de ensaio.[120]



Figura 57: espetáculo “Quinteto”, de Paulo Caldas.

[120] Ibid.



Figura 58: Espetáculo “Quinteto”, de Paulo Caldas.



Figura 59: Espetáculo “Quinteto”, de Paulo Caldas.

Ao longo deste capítulo, alguns aspectos conceituais desta tese foram exemplificados e discutidos sob a perspectiva dos dados coletados na pesquisa de campo. Quinze foram os artistas pesquisados, manifestantes de universos e aspectos diversos. Foi possível perceber conceitos e dados históricos sob a perspectiva das experiências e dos relatos fornecidos. Foram apresentados pontos de vistas, conceituações, exemplificações, contradições e memórias. Este capítulo teceu aspectos do panorama contemporâneo das Artes da Cena na cidade do Rio de Janeiro com enfoque na arte da dança, sob a perspectiva das experiências vividas por este grupo de artistas e interpretadas pela autora desta tese.

Os modos de condução dos processos criativos de cada um destes artistas e seus universos abordados são diversos. Por muito tempo, na história da dança carioca, o balé ditou as regras, posteriormente iniciou-se um movimento, por parte de vários artistas, podemos citar especialmente Angel e Klauss Vianna, que lideraram o movimento de expressão corporal na cidade do Rio de Janeiro. Muitos dos artistas entrevistados tiveram Angel e Klauss como mestres. Paralelamente, artistas como Celina Batalha e a Helenita Sá Earp também foram grandes contribuidoras para a geração atual de artistas da dança e personagens fundamentais na história da dança dentro da UFRJ. O Grupo Coringa também possuiu um papel especial nesta nova maneira de olhar o movimento que não só pelo prisma do Balé Clássico.

Diante dos “Diálogos entre Artistas” identificamos um modo de pensar a dança a partir de princípios e não mais de movimentos e passos. Os artistas contemporâneos começaram a olhar e a pensar o movimento e a encenação sob este novo paradigma, o de princípios de movimento, qualidades e elementos estruturantes do movimento na e da encenação. Percebemos, através destes exemplos, modos de estruturação da narrativa cênica diferenciados e sem a obrigatoriedade de se apoiar em narrativas dramáticas e literárias, que abordam personagens e suas histórias.

A cena contemporânea e suas múltiplas possibilidades dramatúrgicas possuem hoje a literatura como uma possibilidade, mas não como a única maneira de fazer dramaturgia, por isso abordamos o termo de forma plural. Diversos modos de fazer dramaturgia revelam diferentes vozes artísticas, legitimando uma pratica artística livre, a partir de elementos estruturantes diferenciados, protocolos de criação.

Quando a discussão sobre dramaturgia é iniciada no ocidente, através principalmente de Aristóteles, seu aspecto polifônico entra em voga, Aristóteles chega a reforçar a existência de uma dramaturgia do texto e uma dramaturgia da encenação. Os primeiros manuscritos sobre dança no ocidente, ainda na idade média, foram textos que organizam movimentos, princípios e contextos. A linguagem escrita, importante conteúdo das dramaturgias literárias, democratizou o acesso, o entendimento e o desenvolvimento das dramaturgias sobre essa perspectiva. Por outro lado, quando abordamos aspectos das *dramaturgias do movimento*, das *dramaturgias do corpo* - o que faz as corporeidades se moverem no espaço e as perspectivas de organização do corpo poético em cena - às vezes, essas perspectivas parecem intuitivas e metafóricas, principalmente por se tratar de conteúdos que não dizem respeito a todas as áreas do conhecimento e a todos os campos de atividade e relação humana, como o são as linguagens escrita e falada.

Os estudos contemporâneos que abordam princípios de investigação sobre os complexos aspectos que envolvem a corporeidade do artista na construção das cenas começam a vislumbrar possibilidades de ampliação do estudo das dramaturgias que não se apóiam na literatura e fomentam discussões e reflexões, como as desta tese, sobre as *dramaturgias do corpo*, as múltiplas possibilidades de elaboração de protocolos de criação das Artes da Cena.

6. Conclusão: Impressões para a expansão do campo de pesquisa dramatúrgico.

Teses obrigatoriamente precisam ser concluídas. Isto é posto em todos os protocolos, inclusive nas diretrizes para a normalização deste documento. Se esta fosse uma reflexão livre, como a "Carta aos Atores..." de Novarina (2005), talvez pudesse receber outro título ou simplesmente terminar em reticências.

A dramaturgia contemporânea é uma idéia em formação. Escrever sobre ela é discorrer sobre o que está sendo feito, sobre a história do presente, registrar o que se viu encenar no fim de semana passado. Estas reflexões são um *patch work* de impressões, relatos, experiências artísticas guiados pela linha do que se definiu como dramaturgia no passado.

Dramaturgia, hoje, diz respeito a um universo interminável de modos de estruturação e composição de espetáculos. Ao longo desta tese, especialmente no capítulo anterior, é possível encontrar uma variedade de definições e nomenclaturas atribuídas à dramaturgia contemporânea. São tentativas de aprofundar aspectos, rever conceitos, apreender os significados atribuídos hoje e mobilizar novas perspectivas de criação. Chamam a nossa atenção para um universo de possibilidades de aprofundamento que se abrem diante do campo da dramaturgia. Essas diversas nomenclaturas dramatúrgicas integram um conjunto maior que é a dramaturgia enquanto área de conhecimento, que diz respeito à arte de compor espetáculos.

Estudos dramatúrgicos com enfoque no processo criativo como a teatralogia e os diversos conteúdos, conceitos e valores que dizem respeito à composição cênica, revelam os paradigmas da contemporaneidade contaminando as artes do espetáculo – ou quem sabe o inverso. As perspectivas híbridas e diversas nos remetem à complexidade do mundo vista sob a perspectiva individual. Os protocolos de criação revelam uma abordagem fenomenológica do

entendimento de dramaturgia. O mundo vivido dos artistas sob a lente de seus processos de criação.

Pesquisar as artes do espetáculo também diz respeito a compreender as perspectivas individuais dos artistas de cada tempo. A abordagem viabilizada pela perspectiva dos protocolos de criação fomenta a investigação artística aprofundada sob a ótica da experiência.

As dramaturgias, hoje, não se resumem em negar o texto e imacular o corpo, nem a aposentar a "Poética" de Aristóteles e negar a força da palavra dita e das situações intersubjetivas. Fazer dramaturgia é dar voz ao ímpeto e à necessidade de criação dos artistas em cada época, é dar o formato necessário para aquilo que "grita" em cada autor, assim como diz a memorável frase de André Breton, "todo homem deve gritar".

Alguns aspectos sobre o entendimento de dramaturgia, nos dias de hoje, foram clareados ao longo desta tese, mas nenhuma perspectiva teve a pretensão de se consumar como um conceito fechado. O esclarecimento das novas perspectivas das dramaturgias, hoje, vislumbra um universo de possibilidades para as pesquisas sobre o tema e, revela a escassez de publicações sobre estas questões.

Finalizo com a metáfora da reticência, com o desejo de que a leitura dessas idéias se desdobre em aprofundamentos das perspectivas apresentadas e novas abordagens sobre o campo da composição de cenas.

Referências

ARISTÓTELES. Arte Poética e Arte Retórica. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

ARTAUD, A. O teatro e seu Duplo. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

BAIOCCHI, M.; PANNEK, W. Taanteatro: Teatro Coreográfico de Tensões. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

BAKHTIN, M. Problemas da poética de Dostoievski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

BARBA, E.; SAVARESE, N. A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo/Campinas: Hucitec, Ed. da Unicamp, 1995.

BIANCHI, D. Um Trattato Inédito di Domenico da Paiacenza. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1963.

BOURCIER, P. História da dança no ocidente. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRAGA, T. Tatiana Leskova: uma Bailarina Solta no Mundo. Rio de janeiro: Nova Aguilar, 2005.

CAMUS, A. A Inteligência e o Cadafalso. São Paulo: Record, 2008.

CARLSON, M. Teorias do Teatro. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

COHEN, R. Work in Progress na Cena Contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DANTAS, M. Dança: O enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.

ECO, U. O Nome da Rosa. Lisboa: Difel, 2004.

FERREIRA, A. **Novo Dicionário Aurélio**: Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

GARAUDY, R. Dançar a vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GASSNER, J. Mestres do Teatro I. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. Mestres do Teatro II. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GREIMAS, A. Da Imperfeição. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

HELBO, A. Teoría del Espectáculo: El Paradigma Espectacular. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1989.

HUIZINGA, J. Homo Ludens. O Jogo como Elemento da Cultura. São Paulo, Editora Perspectiva, 1995.

KERKHOVE, Marianne (org.). Dossier: Danse et Dramaturgie. In: **Nouvelles de Danse**. Bruxelles: Contredanse, 1997.

LABAN, R. O Domínio do Movimento. São Paulo, Summus Editorial, 1978.

LANG, P. Dramaturgia Del Bailarín. México: INBA/ Cenidi-Danza/ Escenología, 2000.

LEHMANN, H. Teatro Pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEMOS, A. Anjos interativos e retribalização do mundo: sobre interatividade e interfaces digitais. **FACOM**. Ciberpesquisa. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/interac.html>. Acesso em: set. 2008.

LOPES, S. Anotações I – Sobre a voz e a palavra em sua função poética (vai dar o que falar...). Campinas: UNICAMP, 2004.

LYOTARD, J. A Condição Pós-moderna. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MAGALDI, S. O texto no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MENCARELLI, F. Memória ABRACE IX: Anais da IV reunião Científica de Pesquisa em Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte: Editora Fapi, 2007.

MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da Percepção. São Paulo, Perspectiva, 1999.

Minayo, Maria Cecília de Souza (org.). Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 1994.

MIRANDA, R. Corpo-Espaço: Aspectos de uma Geofilosofia do Movimento. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MONTEIRO, M. Noverre: Cartas sobre a dança. São Paulo: Edusp, 2006.

NOVARINA,V. Carta aos Atores e Para Louis de Funès. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

PALLOTTINI, R. O que é Dramaturgia. São Paulo: Editora Brasiliense s.a., 2005.

PAVIS, P. Análise dos Espetáculos. São paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Dicionário do teatro. São Paulo: Ed. Perspective, 2005.

_____. Da Stanislavskij a Wilson. Antologia portatile sulla partitura. In: MARINIS, M. (Org.). **Dramaturgia Dell'Attore**, Bologna: Porretta Terme, 2009, s/d.

_____. Una nozione piena d'avvenire: La sottopoartitura. In: MARINIS, M. (Org.). **Dramaturgia Dell'Attore**, Bologna: Porretta Terme, 2009, s/d.

PESARO, G. De pratica seu arte tripudii. Oxford: Clarendon Press, 1993.

ROMANO, L. O Teatro do Corpo manifesto: Teatro Físico. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSENFELD, A. O Teatro Épico. São Paulo: DESA, 1965.

SANT'ANNA, C. Avanços e Entraves na Pesquisa em Dramaturgia. **Memória abrace IX**: Anais da IV reunião Científica de Pesquisa em Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte: Editora Fapi, 2007, p. 124.

SASPORTE, J. História da Dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SASTRE, C. **Dramaturgia da Dança e Dramaturgia do Corpo**. Pós-graduação em Consciência Corporal – Dança. Porto Alegre: Faculdade de Artes do Paraná, 1999.

SEVCENKO, N. O enigma pós-moderno. In: OLIVEIRA, R. et al. (Org.). **Pós-modernidade**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

SCHILDER, P. A Imagem do Corpo: As Energias Constitutivas da Psique. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SCHUTZ, R. Word histories. Jun 2007. Disponível em: <http://www.sk.com.br/sk-hist.html> Acesso em: dez. 2008.

SMEETS, G. (org.). Why all these questions? Dialogue, Frankfurt. Amsterdam: Theater Instituut Neederland, 2002.

SUCHER, C. O Teatro das Décadas de Oitenta e Noventa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

SZONDI, P. Teoria do drama moderno (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
TOURINHO, L & SILVA, E. Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea. **Revista Artefilosofia**. Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, 2006, p. 125.
UBERFELD, A. Para Ler o Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Bibliografia

ABUJAMRA, C. Ações do Senso. São Paulo: Unidas Book, 1995.
ANDERSON, J. Choreography Observed. Iowa City: University of Iowa press, 1987.
ANDRADE, A. Nova Dramaturgia: anos 60, anos 2000. Rio de janeiro: Quartet/ UNIRIO; Brasília, DF: PRODOC/ CAPES, 2005.
_____. Margem e Centro. São Paulo: Perspectiva, 2006.
APOCALYPSE, A. Dramaturgia para a Nova Forma da Marionete. Belo Horizonte: Escola de Artes da Marionete, s/d.
Aquino, Ricardo Bigi de & Maluf, Sheila Diab (organizadores). Dramaturgia e Teatro. Maceió: UFAL, 2004.
ARGAN, G. Arte moderna. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.
ASLAN, O. O Ator do Século XX. São Paulo: Perspectiva, 2003.
AZEVEDO, S. O Papel do Corpo no Corpo do Ator. São Paulo: Perspectiva, 2002.
BAUMAN, Z. O Mal Estar da Pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
BARBA, E. A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo/Campinas: Hucitec, Ed. da Unicamp, 1994.
_____. Além das Ilhas Flutuantes. São Paulo/ Campinas: Hucitec Ed. da Unicamp, 1991.
BARTHES, R. Escritos sobre Teatro. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENTLEY, E. The Playright as Thinker. New York: Reynal & Hitchcock, 1946.

BLOM, A. & CHAPLIN, L. The intimate act of choreography. Pittsburg: University of Pittsburg, 1942.

BOAL, A. O Teatro do Oprimido. Rio de Janeiro: Civiliação Brasileira, 2005.

BONFITO, M. O Ator Compositor. São Paulo, Perspectiva, 2002.

BRADLEY, K. Rudolf Laban. New York: Routledge, 2009.

BRECHT, B. Estudos sobre Teatro. Lisboa: Portugália Editora, 1964.

BURNIER, L. A Arte de Ator: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CEVASCO, M. Dez Lições sobre Estudos Culturais. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. Para Ler Raymond Williams. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CULLER, J. Teoria Literária: Uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

Corbin, A. et al. (org.) História do Corpo: Da renascença às luzes. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. (org.) História do Corpo: Da revolução à grande guerra. Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. (org.) História do Corpo: As mutações do olhar. O século XX. Vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2008.

FABBRINI, R. A Arte Depois das Vanguardas. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.

FERNANDES, C. O Corpo em Movimento: o "Sistema Laban"/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo, Annablume, 2002.

_____. *Pina* Bausch *e o Wuppertal Dança-teatro*: Repetição e Transformação. São paulo: Hucitec, 2000.

FERRACINI, R. A Arte de Interpretar como Poesia Corpórea do Ator. Campinas: UNICAMP, 2003.

GUINSBURG, J. et. al. Semiologia do Teatro. São Paulo: Perspective, 2003.

_____ & BARBOSA, A. O Pós-modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HEIDEGGER, M. Os Conceitos Fundamentais da Metafísica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HEGEL. Estética. Poesia. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

HUMPHREY, D. The Art of making Dances. Higtstown: Princeton Book Company, 1987.

HUSSERL, E. A Idéia da Fenomenologia. São Paulo: Edições 70, 2008.

KATZ, H. Um. Dois. Três. A Dança é o Pensamento do Corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KIERKEGAARD, S. Temor e Tremor. São Paulo: Hemus, 2008.

KOVÁROVÁ, M. & MIRANDA, R. (org). Laban & Performing Arts. Bratslava: Bratislava in Movement Association, 2006.

KURTH, P. Isadora: Uma vida sensacional. Rio de Janeiro: Globo, 2004.

LABAN, R. Dança Educativa Moderna. São Paulo, Ícone Editora LTDA, 1990.

_____. Choreutics. London: MacDonald and Evans, 1966.

_____. A Life for Dance; Reminiscences. London: MacDonald and Evans, 1975.

_____. A Vision of Dynamic Space. London and Philadelphia: The Falmer Press, 1984.

LACAN, J. Escritos. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LANGER, S. Filosofia em Nova Chave. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. Sentimento e Forma. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LOBO, L. & NAVAS, C. Teatro do Movimento: Um método para o intérprete criador. Brasília: LGE Editora, 2003.

LOPES, J. Pega Teatro. São Paulo, Papirus, 1989.

_____. Coreodramaturgia: A dramaturgia do Movimento. Primeiro caderno pedagógico. Departamento de Artes Corporais/ Unicamp, 1998.

LUCKHURST, M. Dramaturgy: A revolution in theater. New York: Cambrige University, 2006.

MAGALDI, S. Iniciação ao Teatro. São Paulo: Ática, 2000.

MALKIN, J. Memory-Theater and Postmodern Drama. USA: The University of Michigan Press, 1999.

NAVAS, C & DIAS, L. Dança Moderna. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2002.

NIETZSCHE, F. O Nascimento da Tragédia. São Paulo: Rideel, 2005.

PALLOTTINI, R. Dramaturgia: Construção do personagem. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

PAREYSON, L. Os Problemas da Estética. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PRESTON, V. A Handbook for Modern Education Dance. London: MacDonald and Evans, 1963.

_____. An Introduction to Kinetography Laban. London: MacDonald and Evans, 1966.

_____. Dancing and Dance Theory. Kent: Scorpion Press, 1979.

_____. Dance Is a Language, Isn't it? London: Laban Center for Movement and Dance, 1987.

_____. Dance Words. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995.

_____. Rudolf Laban; Na Extraordinary Life. London: Dance Books Ltd, 1998.

PONTES Jr., G. Dramaturgia Brasileira Contemporânea: Uma retórica do impasse. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

REWALD, R. Caos/ Dramaturgia. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSENFELD, A. Texto e Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969.

RYNGAERT, J. Ler o Teatro Contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Siqueira, Adilson Roberto. *Busca e Retomada; Um Processo de Treinamento para a Construção da Personagem pelo Ator-dançarino*. Dissertação de Mestrado em Artes, Instituto de Artes, Unicamp, 2000.

SANTOS, M. Pensando o Espaço do Homem. São Paulo: Edusp, 2004.

SILVA, E. Método Integral da Dança: Um Estudo do Desenvolvimento dos Exercícios Técnicos Centrado no Aluno. Tese de Doutorado, 1993. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 1993.

_____. Comentários sobre o estudo da “Corêutica”. In Cadernos de Pós-graduação da Unicamp, Campinas, Volume 6, 2002.

_____. Comentários sobre o estudo da Eukinética. A ser publicado pelo Caderno de Pós-Graduação da Unicamp, Vol. 7, 2004.

SIQUEIRA, D. Corpo, Comunicação e Cultura: A Dança Contemporânea em Cena. Campinas: Editora Autores Associados, 2006.

STANISLAVSKI, C. A Preparação do Ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. A Construção da Personagem. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

_____. A Criação do Papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. Minha Vida na Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1989.

_____. Manual do Ator. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SPOLIN, V. O Fichário. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIANNA, K & e CARVALHO, M. A Dança. São Paulo: Siciliano, 1990.

WILLIAMS, R. Culture and Society. Londres: The Hoggarth, 1993.

LÍGIA LOSADA TOURINHO

DIÁLOGOS ENTRE ARTISTAS

DRAMATURGIAS DO CORPO: PROTOCOLOS DE CRIAÇÃO DAS ARTES DA CENA

Volume 2: Apêndice à Tese apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, como pré-requisito para obtenção parcial de título de Doutor em Artes.

Orientador: Prof. Livre Docente Eusébio Lobo da Silva.

CAMPINAS
2009

Tourinho, Ligia Losada.
T645d Dramaturgias do Corpo: protocolos de criação das Artes da Cena. / Ligia Losada Tourinho. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dramaturgias contemporâneas. 2. Dramaturgias do corpo. 3. História do espetáculo. 4. Encenação. 5. Processo de criação. I. Silva, Eusébio Lobo da. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Body Dramaturgy: creation protocols of the Performing Arts."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Contemporary dramaturgy ; Body dramaturgy ; Stage's history ; Staging ; Process of creation.
Titulação: Doutor em Artes.
Banca examinadora:
Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.
Prof. Dr. Adilson Roberto Siqueira.
Prof. Dr. Marcus Vinícius Machado.
Profª. Dra. Marina Martins da Silva.
Prof. Dr. Roberto Berton De Angelo.
Profª. Dra. Soraia Maria Silva.
Profª. Dra. Suselaine Serejo Martinelli.
Data da Defesa: 19-02-2009
Programa de Pós-Graduação: Artes.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 1

2. PERGUNTAS NORTEADORAS DA ENTREVISTA. 4

3. ENTREVISTA COM ALEXANDRE FRANCO 5

4. ENTREVISTA COM ANDREA JABOR 39

5. ENTREVISTA COM ANDREA MACIEL 61

6. ENTREVISTA COM ANA VITÓRIA 87

7. ENTREVISTA COM BEATRIZ CERBINO 109

8. ENTREVISTA COM DANIELA PEREIRA DE CARVALHO 121

9. ENTREVISTA COM DEBORAH COLKER 131

10. ENTREVISTA COM DENISE STUTZ 143

11. ENTREVISTA COM ESTHER WEITZMAN 161

12. ENTREVISTA COM GISELDA FERNANDES 179

13. ENTREVISTA COM PATRÍCIA PEREIRA 201

14. ENTREVISTA COM PAULO CALDAS 257

15. ENTREVISTA COM REGINA MIRANDA 271

16. ENTREVISTA COM TATIANA DAMASCENO 313

17. ARTIGO: JOGO COREOGRÁFICO: UM PROCESSO EM QUE PÚBLICO, INTÉRPRETES E COREÓGRAFA SÃO CO-AUTORES DA OBRA..... 329

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu da necessidade de investigar os conceitos contemporâneos de dramaturgia, compreendendo este termo de forma plural, com os objetivos de refletir sobre quais são os elementos que constituem os eixos principais das encenações, discutir as nomenclaturas que têm surgido sobre o tema[1], e, por fim, realizar uma pesquisa de campo com um grupo de artistas que atuem neste campo das Artes da Cena, residentes na cidade do Rio de Janeiro, desenvolvendo uma reflexão sobre as discussões presentes na pesquisa de campo, relacionando os aspectos contidos na coleta de dados e na revisão bibliográfica.

Pensar sobre as origens deste movimento de reorganização conceitual das dramaturgias, nos leva a pensar nas motivações e contextos que levaram e levam a humanidade a transformar suas sínteses poéticas e estéticas ao longo dos tempos. As grandes modificações históricas da humanidade de modo geral estão sempre atreladas a modificações estéticas e poéticas, pois são sínteses de como a humanidade passa e/ ou passou a perceber, compreender e a representar o mundo que habita, seu *mundo vivido*[2]. Defendemos o pressuposto de que os novos entendimentos sobre o(s) conceito(s) de dramaturgia estão diretamente associados às modificações dos contextos em que a humanidade está inserida.

> Isto significa que as sociedades existem num determinado espaço cuja formação social e configuração são específicas. Vivem o presente marcado para o passado e projetado para o futuro, num embate constante entre o que está dado e o que está sendo construído. Portanto a provisoriedade, o dinamismo e a especificidade são características fundamentais de qualquer questão social. Por isso, as crises têm reflexo tanto no desenvolvimento como na decadência de teorias sociais. (MINAYO et. al. , 1994, p. 13).

---

[1] Como *dramaturgia do corpo*, *dramaturgia da dança*, *dramaturgia do espaço*, *dramaturgia do ator*, *dramaturgia do bailarino*.

[2] Utilizamos este termo no sentido fenomenológico atribuído por Merleau-Ponty (1999) que considera que o mundo percebido pelo homem é uma extensão de seu *corpo próprio*, de sua corporeidade e suas experiências.

Esta pesquisa busca refletir sobre os conceitos atuais do termo dramaturgia. Para isso partiu do seguinte percurso: um breve estudo sobre o desenvolvimento histórico do conceito de dramaturgia, a apresentação da hipótese de que a dramaturgia contemporânea é um termo plural e refere-se a protocolos de criação, aos elementos estruturantes da obra cênica e que eles podem variar de acordo a poética dos artistas que trabalham com a concepção dos espetáculos. Os elementos estruturantes de cada trabalho podem ser diversos. O texto dramático deixa de ser o principal elemento estruturante dos trabalhos cênicos e hoje é possível vislumbrar dramaturgias que se quer utilizam o texto dramático como recurso.

Em um segundo momento da pesquisa, intitulado "Diálogos entre Artistas", desenvolvemos uma série de entrevistas com alguns artistas das da cena que lidam com concepção cênica, dramaturgia e direção, residentes na cidade do Rio de Janeiro, com o intuito de discutir os conceitos contemporâneos de dramaturgia e mapear quais são os elementos estruturantes vigentes em suas obras cênicas. Nesta etapa ainda foi desenvolvida uma experiência laboratorial, onde apresento o protocolo de criação do projeto "Jogo Coreográfico", de minha própria autoria e concepção.

O reflexão desenvolvida sobre o percurso apresentado acima pode ser conferido no Volume 1 desta tese. Este volume (2) destina-se a apresentar os materiais coletados na pesquisa de campo. Optamos por publicar um segundo volume, que apresenta o conteúdo dos apêndices, por considerarmos um material de ímpar contribuição para às Artes da Cena, em especial para o campo da dança, pois revelam aspectos inéditos sobre o processo criativos dos artistas pesquisados.

Tendo em vista os paradigmas e circunstâncias em que o "Diálogos entre Artistas" se desenvolveu[3], apresentaremos a seguir uma transcrição livre -

[3] Conforme descrito no item 5.1 do volume 1 desta tese.

devidamente tratada, editada, revisada e ilustrada - das entrevistas feitas. Também inserimos um artigo sobre o Projeto Jogo Coreográfico, que será futuramente publicado no livro “Interatividade para a Co-autoria da Cena”[4], sob a organização de Margarida G. Rauen.

[4] Título provisório.

2. Perguntas norteadoras da entrevista.

As perguntas abaixo não foram rigorosamente utilizadas nas entrevistas. Conforme justificado no item 5.1. do Volume 1 desta tese, a entrevista possuiu um caráter semi-aberto e estas perguntas são apenas referenciais para sua estruturação.

1. Contexto artístico: falar sobre sua formação e história.
2. Quais princípios você considera usar em seu trabalho dramatúrgico?
3. Falar sobre todos os trabalhos produzidos ou apenas sobre os principais e relacionar seus aspectos estruturantes. Abordar as semelhanças e as diferenças entre os trabalhos apresentados.
4. Houve algum modelo dramatúrgico ou estruturante que você utilizou? Caso tenha utilizado, como você se relacionou com este modelo?
5. Falar sobre o que entende por dramaturgia e qual era a dramaturgia de cada um desses trabalhos.
6. Apresentar o conceito de *Protocolos de Criação* e pedir para o artista identificar e falar quais são seus protocolos de criação. Se identifica protocolos distintos e protocolos recorrentes.

3. Entrevista com Alexandre Franco

Legenda

LT – Lígia Tourinho

AF – Alexandre Franco

Alexandre Franco nasceu em 1965 na cidade de Belém, Estado do Pará, Brasil, sendo criado na cidade do Rio de Janeiro desde 1966. Iniciou seus estudos na área de Ciências Sociais e Artes Plásticas (1984 - 1988), mas encontrou na dança seu desenvolvimento profissional. Dançou de 1988 à 1991 na Cia. Folclórica da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, grupo coordenado e dirigido por Eleonora Gabriel, que investigava o folclore do Estado do Rio de Janeiro em 1989 começou sua formação na Escola Angel Vianna - Centro de Estudos do Movimento e Artes, concluindo dois cursos: Recuperação Motora e Terapia através da Dança e Formação em Dança Contemporânea - 1989 a 1992. Faz parte do corpo docente desta escola desde 1991. Trabalhou em várias Escolas do Rio de Janeiro com Expressão Corporal e Artes Plásticas para crianças, utilizando as duas linguagens numa abordagem de Arte Educação. Vem trabalhando também com profissionais de educação da rede municipal. Em 1994 é selecionado para o Projeto Dança - Teatro Salvador, produzido pelo Internationales Sommertheater Festival Hamburg e co-produzido pela Fundação das Descobertas/ Centro Cultural de Belém (Lisboa) e Lisboa 94 - Capital Européia da Cultura - participando como bailarino no espetáculo "Recentes Desejos Mutilados" , do coreógrafo português João Fiadeiro. (…) Convidado por Angel Vianna, em abril de 1995, assumiu a Coordenação da Escola Angel Vianna. Assume também a disciplina Composição Coreográfica no Curso de Formação de Bailarino - Dança Contemporânea. Leciona ainda no curso Pré Profissional, atual Básico de Dança Contemporânea e torna-se bailarino e coreógrafo do Núcleo Coreográfico Teatro do Movimento, criado por Angel Vianna. (…) Em 1995 funda a Cia. Ra Tame Tanz, atual Alexandre Franco Dança-Teatro, companhia formada por bailarinos e atores, onde atua como diretor, coreógrafo e bailarino. Em seu percurso a Companhia participou de vários Eventos e Festivais. (…) Em abril de 2000, Alexandre Franco assina a Direção Artística do XII Prêmio Shell de Teatro, São Paulo e Rio de Janeiro, apresentando também o espetáculo Esculpir Mitos.[5]

[5] [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.escolaangelvianna.com.br/docenteAlexandreF.htm>.

LT – Gostaria que você levantasse alguns aspectos importantes da sua história, os pontos que para você foram relevantes para definir os seus processos criativos, o seu modo de fazer e pensar a arte e a maneira como que você estrutura os seus trabalhos hoje.

AF – Eu não venho de uma família de artistas. Na escola, primeiro grau, segundo grau, eu tinha uma afinidade muito grande com a pintura, com desenho, com tinta, com volume. Essa questão de plasticidade já me interessava. Eu fui fazer ciências sociais na UFF e teve uma greve enorme. Então, fui para casa. Meus pais moravam em Friburgo. Aí minha irmã falou que tinham uns amigos nossos que se reuniram e descobriram um artista, diretor de teatro, que vendia vinhos, laranja, vestido de suíço. Descobriram que esse cara era um ator, um diretor, conhecido aqui no Rio, que optou em sair do Rio por conta da ditadura. Esse homem é Fernando. Eu fui para esse encontro, a gente se reunia no fundo de uma escola, no Colégio Santa Inês em Friburgo. No primeiro dia eu fiquei encantado. Ele colocou a gente em roda e como ele começou aquele encontro... Um trabalho corporal, uns de frente para os outros e quando vi a gente estava encenando alguma coisa. Ele foi através do corpo e chegou a uma improvisação, enfim... O tempo passou e eu sei que o SESC Friburgo convidou o Fernando para fazer uma via sacra, só que ele disse que não faria se tivesse que fazer uma via sacra como tradicionalmente se fazia. E ele montou um espetáculo maravilhoso que durou umas duas semanas, passaram por ele uns cem artistas. Foi incrível, uma experiência maravilhosa. Eu fiz Cristo, fiz Judas, fiz... Enfim, e aquela confusão, aquele bando de gente... E tinha um grupo de dança que era do David Maceno... dançando uma música do Chico que me encantou... Tudo aquilo me mobilizou bastante e dali eu fui para a Educação Artística na UFRJ. Lá eu conheci a Celina Batalha[6], na disciplina de Expressão Oral e Corporal e fiquei encantado com a

[6] Bailarina, coreógrafa que atuou com Helenita Sá Earp junto ao projeto de implantação do Departamento de Arte Corporal e do curso de Bacharelado em Dança na Universidade Federal do

aula dela. Rolou uma coisa com a outra: a aula do Fernando e conheço a Celina. Foi um período muito difícil na minha vida, quando eu fui trancando várias matérias e naquele semestre eu só terminei a matéria da Celina. Quando acabou a aula dela eu perguntei: Celina, como é que eu faço para fazer isso que você faz? Aí ela me disse: Procure Angel Vianna[7]. Mas ela estava apressada, só soltou o nome e foi embora. Eu... mas é homem, mulher, é novo, é velho, quem é essa pessoa? O tempo passou de novo. Fui fazer um estágio em restauração de papel, ali no núcleo de documentação da arquitetura e concomitante eu estava entrando para a Companhia Folclórica da Lola[8]. Agora eu não lembro mais, mas era tudo muito próximo... Eu assisti uma apresentação da Companhia Folclórica na reitoria ou no prédio da Belas Artes... e eu fiquei embasbacado, aquilo me encantou e me emocionou de tal maneira que eu falei: Eu quero fazer isso, eu quero fazer isso! E comecei a investigar como entrar para o grupo. E isso, eu lá na documentação, no núcleo de documentação da arquitetura, eu conheci uma Mariana, não sei por que falei de dança, de expressão corporal, e ela falou: Eu conheço uma escola que tem cursos livres e tem uma formação e tal, peguei o telefone e vim parar aqui[9]. Cheguei dois dias antes da seleção, me informei e vim. Acho que nisso eu já estava com a Lola, já tinha entrado lá. Comecei a conviver Angel e Eleonora. Em síntese, as primeiras experiências que me chamaram muito a atenção foram a relação com o grupo, com o Fernando que foi esse bando de gente e depois com a Lola, que nós às vezes éramos trinta, vinte e poucas pessoas, tinham os músicos, bailarinos,... Foi uma grande contribuição na relação com gente, com grupo. Como é que eu me relaciono, artisticamente com o outro? Mas para mim isso foi uma experiência pessoal primeiro - Como é que eu me viro com esse bando de gente? Só que a investigação da Lola era uma questão da nossa

---

Rio de Janeiro. Professora desta universidade e uma das maiores especialistas em dança educação no Brasil.

[7] <http://www.angelvianna.art.br/>.

[8] Cia. Folclórica do Rio de Janeiro, dirigida por Eleonora Gabriel. <http://www.eefd.ufrj.br/ciafolclorica/historico.htm>.

[9] Escola Angel Vianna.

história, da nossa dança, das nossas culturas e com a Angel eu me vi me aproximando mais de mim: Como é que é o Alexandre? Esse ser urbano, que é a história que tem, que a família é de Belém, vim para cá com onze meses, tem toda uma raiz lá, mas sou criado no estado do Rio, fui criado na Serra, fui para o subúrbio, vim... Fui para Niterói, família meio cigana aqui dentro do estado. E a escola, pela proposta que ela tem, eu me relacionando comigo, com meus ossos, com a minha musculatura... Ah! Só um outro caso bem rápido... Outra referência que eu tive na Angel... Eu era garçom antes de entrar lá para a Lola, trabalhava na primeira saladeria de Niterói, para pagar meus estudos eu trabalhava a tardinha e a noite. Um dia eu soube que um bailarino trabalhava lá também. Eu falando de dança e aí alguém falou: "Ah, ele é bailarino, ele estuda dança". E eu falei: "Que bom, eu vou lá puxar um papo com ele... Ah eu soube que você faz dança Marcelo, e aí, como é que é lá?" – "Ah, lá é muito legal a gente faz um trabalho a partir dos ossos"... Aí meus olhos faziam uma coisa assim (movimentos de desconfiança com os olhos) e ele continuou a falar, eu não dei muito papo, fiquei muito quieto e fui me afastando. Cheguei para o outro colega e falei: "Que papo... Esse cara é maluco, que coisa mais mórbida, osso,... dança, osso, o quê que tem a ver uma coisa com a outra?" Então a Angel foi uma outra referência, essa ralação era muito distante para mim. Essa questão de arte e anatomia para mim não tinha relação, era muito novo. Para que precisaria de osso para ser bailarino ou ser ator? E aí quando eu vim para cá que eu vim entender um pouco melhor isso. Mas quando eu vim para a escola de dança o meu primeiro objetivo que era a questão da expressão corporal. Eu tinha tido anteriormente a experiência com a Educação Artística, habilitação em artes plásticas...

LT – Você concluiu?

AF – Não, não concluí. Eu não estava feliz em nada disso, Ciências Sociais fui até o quarto período e parei. Lá na Educação Artística eu acho que cheguei com algumas matérias até o sexto período, outras eu estava no segundo, no quarto, estava meio espalhado. "Quem" me segurou muito no fundão foi a dança folclórica e algumas matérias como a da Celina e algumas de desenho. Aí foi isso. Uma

coisa que eu disse para a Angel outro dia: “Você quer saber o que a escola possibilitou para mim, como leigo?” Enfim, primeira questão que me chamou atenção foi a comunicação. Me encantou no primeiro ano a capacidade de dizer coisas que eu não dizia de outra maneira, não conseguiria dizer só com gesto cotidiano, só com a fala, enfim, um outro canal de ser, de falar sobre as coisas. Até o primeiro ano eu só queria ser um técnico de expressão corporal, não estava pensando em ser bailarino, em ser coreógrafo, nada disso. Queria ser um orientador, um motivador, alguém que estivesse com as pessoas e que estivesse mobilizando através do corpo. O segundo ano me chamou para dançar. O segundo ano foi um ano difícil de grana, de crise também e foi um período que eu já faltei um pouco mais nas aulas de consciência do movimento, eu dormia muito, ficava muito cansado. Mas foi o ano que me chamaram para dançar. Foi quando eu estreei com a Luciana Bicalho[10] “ A dama com a Faca na Mão”. Foi o primeiro evento: “O Olhar Contemporâneo da Dança”, que antecedeu o panorama. Foram primeiro a Regina com os “Fóruns”, depois “O Olhar Contemporâneo de Dança” e aí nasceu o “Panorama”. Foi quando eu dancei a primeira vez com a Luciana. Ela fez uma remontagem e me convidou. Foi minha estréia em palco com dança contemporânea, entre 98 e 1990 talvez... bom, aí o bichinho me mordeu, eu gostei desse negócio (risos). Mas eu me perguntava, tinha muitas crises: “Como eu danço?” Eu sou uma pessoa tão encurtada, eu tenho uma cadeia posterior muito encurtada, eu não sou bailarino clássico, eu não sou bailarino moderno. Eu fui com essa insegurança até me formar. Então fui convidado aqui pela casa para ser

[10] Bailarina e coreógrafa. “Trabalha como professora de Dança Contemporânea baseado no Sistema Laban de Movimento no Curso de Formação em Dança sob direção de Angel Vianna desde 1984. Iniciou seus estudos de dança em 1979 com Regina Miranda, com quem trabalhou até 1986. Fez parte da Cia. Atores Bailarinos, participando da montagem de diversos espetáculos concebidos pela companhia, como também de Cursos de Aperfeiçoamento baseados no Sistema Laban, sob a orientação de Regina Miranda. (…)Como coreógrafa assistente trabalhou no: Embarque de Noé, texto de Maria Clara Machado e no filme de Rui Guerra ‘A Ópera do Malandro’. Coreografou, juntamente com os formandos da Escola Angel Vianna: ‘A Dama com a Faca na Mão’ e ‘Por detrás do Poema’”. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.escolaangelvianna.com.br/docenteLucianaB.htm>.

professor do pré-profissional. E aí eu procurei a Luciana e falei: “Luci, como é que eu vou dar aula?” Ela falou: “Alexandre, fica tranqüilo. Bacana você estar consciente dos seus encurtamentos que eu acho que você pode entender muito melhor os seus alunos, porque as noções que você como aluno tem, você domina essas questões todas, porque você executa”. Aí ela me colocou uma questão dela que, por exemplo: “Eu sou hiper alongada, muitas dessas extensões eu não tenho força para sustentar, eu nem imagino o que é uma pessoa encurtada, porque minha questão é oposta a essa, é sustentar a abertura que eu tenho”. Eu sei que nesse papo, nessa conversa ela foi me tranqüilizando e eu me tornei professor do pré-profissional. Isso em noventa e dois, daí me tornei aluno do Curso de Recuperação Motora e Terapia através da Dança e já fui convidado por uma turma para fazer um processo de formatura aqui. Eu trabalhei muito depois que eu vim para essa escola. Me lembro de ter ficado muito feliz, foi um encontro realmente em minha vida, eu sempre digo isso para a Angel, a questão da comunicação, foi a primeira vez que eu senti essa integração, eu me senti pela primeira vez um homem me formando, um profissional se encontrando. Foi uma série de encontros para mim, foi muito bonito isso.

LT – Quantos anos você tinha?

AF - Eu entrei aqui com vinte e quatro anos. Foi uma série de encontros, eu acho que as coisas fluíram. Eu não negava trabalho, Eu estava sempre muito afim de tudo. No estágio aqui, um colega não podia, eu queria o estágio. Eu estava sempre pronto. Eu fiquei super honrado quando a Angel me chamou para substituí-la. Então, tinha buraco, professor não vinha, tudo, tudo, tudo... E eu observava os outros trabalhando, o convívio com a escola, um projeto... Eu sou apaixonado por esse projeto[11]. Tomou muito tempo na minha vida, eu me concentrei muito nisso. Aí não teve jeito, voltando um pouquinho atrás, tive que

[11] Escola Angel Vianna.

deixar a Lola, eu saí, porque aqui eu ia me formar. Aí eu saí de lá e aí fui para o Grupo Dança porque o olhar ficou mais compatível.

LT – O da Helenita?

AF – O da Helenita[12]. A Ana Célia[13] que era a coordenadora. Só que eu não agüentei, porque eles já tinham uma outra abordagem técnica. O que começou a acontecer é que eu ia para lá, ficava à tarde e quando eu vinha para cá, no primeiro tempo, eu apagava de cansaço. Aqui eu tinha de sete às onze e lá eu tinha de dois a três encontros por semana, era muito puxado para mim. Acabei saindo de lá também e concluí aqui o curso. Então, fui professor do pré, bom, enfim, o que vai me influenciar depois como professor e como coreógrafo é uma palavrinha: "articulação", porque foi a consciência disso que me fez mover. Outra questão: A escola me deu consciência da minha presença, dos meus movimentos, da minha postura, então eu posso dizer que eu começo a pensar dança a partir desse lugar do cotidiano. Como é que eu sento? Como é que eu levanto? Como é que eu pego um copo de café? Como eu fumo? Mais tarde vem uma questão também: Como é que eu estou quando eu estou triste? Quando eu estou alegre? Porque a escola, como ela trabalha com essa questão da consciência, É: O quê que é ser cifótico? O quê que é ter escoliose? Essa dinâmica de observação foi indo para a questão artística. E era o que eu tinha para dançar, eu não tinha uma outra coisa, eu não tinha uma outra escola. Eu aprendi a ter uma formação genuína, tenho muito orgulho disso. Minha escola de formação é Angel Vianna. E era isso que eu tinha para dançar. Então minha dança nasce de um espaço bastante pequeno, reduzido, um espaço bastante cotidiano e vai se tornando no que os teóricos chamam de extra cotidiano. Aplicação de qualidade, de entendimento, de funcionamento da articulação, tempo, espaço, fluxo, isso tudo

[12] Helenita Sá Earp. Responsável pela criação do Departamento de Arte Corporal da UFRJ e pela Cia. de dança desta mesma universidade. Sá Earp elaborou um método próprio de dança intitulado Fundamentos da Dança.

[13] Ana Célia Sá Earp. Filha de Helenita Sá Earp. Deu continuidade ao trabalho da mãe. Foi uma das responsáveis pela implantação do curso de Bacharelado em Dança da UFRJ e atualmente compõe o corpo docente deste curso.

aplicado, eu sinto que eu começo a propor trabalhos e a dançar. Surgem dois projetos: Um, eu trabalho com uma turma aqui, super lúdica, me propuseram trabalhar com o conto “A Rainha da Neve”. Ao mesmo tempo eu comecei a fazer uma oficina. Eu conheci a Ana Cláudia Teixeira[14], que era aluna daqui e que foi para a França, fez a formação do Etienne Decroux[15], uma formação de corpo, uma técnica para atores. Quando ela mostrou os vídeos eu disse: “Isso é dança contemporânea”. Ela me deu uma bronca: “Não, isso é um trabalho de formação do ator, que é a mímica corporal dramática”. E vem a Ana, com uma informação muito bacana sobre as decupações, chamo de decupação, não sei se é o termo técnico correto, um exercício muito claro que associa e desassocia. Eu fiz duas oficinas com ela. Fiquei encantado. Mas o que, hoje em dia pensando, me encantou foi essa capacidade de isolamento. Eles chegam também a algumas partituras que o aluno tem que dominar, até que ele vai ali montando seu espetáculo. Depois dessa experiência teve um evento, o Klauss tinha feito dois anos de falecimento, aí uma pessoa ligada à escola propôs fazer uma homenagem a ele lá na UFF. E aí ela me propôs o seguinte: la fazer no museu do Ingá... Estávamos passeando e ela falou: “ah, seria tão bonito se o espaço tivesse algumas estátuas”, e aí eu: “Deixa comigo!”. Juntei colegas e alunos do pré-profissional, gente recente na dança, alguns artistas e a gente começou a conversar. Fui pesquisar o Rodan, que é fantástico, tridimensionalidade e o que ele me fala de projeção e começamos a pesquisar. Juntei um pouco do conhecimento que a escola tinha me dado, um pouco das pistas que a Ana Claudia tinha deixado e fui criando um processo de trabalho com esse grupo. E aí criamos uma instalação: “Esculpir”. A Simone Nascimento foi maquiadora e figurinista, foi fundamental nesse sentido, a gente experimentou argila. Outra

[14] <http://www.amokteatro.com.br>.
[15] Etienne Decroux (1898-1991), Francês. Estudou com Jacques Copeau está École du Vieux-Colombier, onde entrou em contato com a mímica corpórea. Teve uma longa carreira como ator de cinema e de teatro, criou muitas peças, usando o corpo humano como o principal meio de expressão.

influencia também foi o Júlio, professor de composição coreográfica, ele sempre dizia para mim: “Alexandre, você tem muito a ver com Butô”. O Júlio foi um bailarino premiado em São Paulo também com Butô. Ele trabalhou com um cara muito conhecido em São Paulo. E um dia ele me mostrou as fotos de espetáculos e fui conhecer Butô através de vídeos e realmente foi uma plasticidade que me chamou muita atenção. Eu tinha a ver com esse corpo muito cotidiano, das sensações, de um olhar que é muito para o dia a dia: O quê que acontece com teu corpo no teu cotidiano? Eu acho que todas essas coisinhas foram se embocar no “Esculpir”, só que a proposta do “Esculpir” era que a gente tinha uma frase coreográfica, de movimento, que propunha justamente isso. Eu nem, nunca tinha ouvido falar de Pilates, mas a gente já trabalhava essa coisa de isolar uma parte, cuidar bem, porque a gente foi vendo também na questão estatuária, do significado. O Decroux fala muito disso, que o tronco é... O ator pode não ter mais nada, mas se ele tem o tronco ele ainda tem capacidade expressiva. A gente tinha pontos para os bailarinos lá no Museu do Ingá e aí a gente ficava num ciclo contínuo, a gente entrava em grupo como numa procissão, cada um assumia seus lugares e era uma exposição. As pessoas iam para onde elas queriam e a gente estava lá no nosso mundinho. Aí foi... Depois teve a formatura dos meninos, foi super difícil, a questão do som, eu fiz no Teatro Ziembinski, foi a primeira experiência, não foi muito fácil não. Aí no ano noventa e três o projeto “Esculpir” cresceu, vieram os dez anos da escola, nós juntamos em umas trinta pessoas e fizemos na UNIRIO. Nisso algumas coisas avançaram, eu me aproximei de mitologia grega, que não tinha acontecido na primeira experiência. Eu não tinha a mínima intenção que o público tivesse essa leitura, era só um subtexto para os bailarinos. Então, criei lá uma coisa bem clássica. Cinco bailarinos sobre cubos sendo os narcisos e aí tinha um treinamento específico para eles. E aí era eu descobrindo nos primeiros laboratórios: A questão do Narciso, voltar-se para si. Eu trabalhei muito a sensibilização da pele dos meninos, desse encantamento, mas vindo através da pele, porque todos eles dançaram vendados. Eu fiquei muito mais com a imagem do Narciso no rio. Quando ele tenta se ver e quando o rio fica

escuro e ninguém vê nada, e o Narciso ali no meio tentando se ver e não consegue. Eu fiz o Narciso também, só que eu ficava num outro espaço. E essa questão mitologia foi me dando tanto material para construção de figurino, de disposição no espaço, um diálogo espacial, para onde se vai, o que se faz, como agregar, como separar... Em alguns eu procurei alguma estrutura física ou algum fato para aproximar do mito e em outros não necessariamente, me alimentei mais do percurso no espaço ou de pesquisa material. E figurino, por exemplo, não era um evento patrocinado, a Simone teve a idéia de juntar todo tipo de tecido branco que a gente pudesse. Os trinta começaram a procurar pano e a gente ia decidindo junto, onde entrava plástico, tecido... E ocupamos ali, a área da UNIRIO. Foi uma experiência muito bacana. A comemoração da Angel rolou no Teatro João Caetano, foi uma baita festa e eu dancei lá com Luciana Bicalho de novo, ela remontou a "Dama" e o Esculpir foi feito na UNIRIO, que era onde aconteciam as oficinas. E aí no final de noventa e três, eu e Paulo Montuano[16] soubemos através de um "cartazinho", que eu não sei como foi parar aqui na escola, de um português que estava vindo para o Brasil fazer uma audição. E aí a gente começou a se provocar: "Vamos? Vamos? Vamos?" E eu falei: "Paulo, não tem nada a ver, não sou esse bailarino assim"... E a Luciana Bicalho: "Não, você vai, o máximo que pode acontecer é você não passar". Pensei: Uma semana em Salvador, que a audição era lá e tudo bem, depois venho embora. Chego eu lá, eu e Paulo. Primeiro lá ficaram espantados, como alguém do Rio sabia por que eles não fizeram divulgação no Rio. E aí nos inscrevemos, tinha uma equipe... Que era um projeto de uma bienal de dança e nesse ano eles convidaram três coreógrafos europeus para trabalharem com três países do terceiro mundo, trabalharem com bailarinos do terceiro mundo e o João Fiadeiro[17] veio para o Brasil. Chegamos lá e no cartaz dizia: "Pede-se bailarinos com experiência, com preparo psicológico..." Falei: "Caramba, ele é louco!" Aí estou lá me inscrevendo, chega o coreógrafo. Eu

[16] Bailarino e coreógrafo carioca, especialista em contato improvisação.
[17] <http://www.esd.ipl.pt/arquivo_online/biografias/joao_fiadeiro.html>.

nunca tinha visto um coreógrafo assim, um homem enorme, alto, largo de joelheira e um tênis até aqui (mostrou tornozelo). Falei: “Ferrou, ele vai me matar, esse cara, porte super atlético... Paulo o quê que eu estou fazendo aqui?” Aí ele dividiu, na época eram oitenta pessoas, aí ele dividiu quatro grupos de vinte, o nosso foi o último. Eu: nervoso, nervoso, nervoso. Mas para o meu alívio, o processo dele super me identificou aqui com a escola, me senti até confortável. Primeira prova dele: Ele chega, cumprimenta a gente e fala: Olha, eu vou me mover. Gostaria que vocês observassem e depois vocês vão fazer um trabalho sobre isso”. Fez, identifiquei movimentos rápidos. “Observaram? Vou fazer mais uma vez” ...tatarara tatá....(movimentos rápidos). “Então, criem a partir disso que eu fiz” Me mexi, criamos, fizemos. Aí vem a segunda parte: Ele vem com algo estruturado, uma frase que a gente aprende. Ele estava com assistente, a Ângela Guerreiro[18]. Uma vez aprendida a frase, a gente ia para uma próxima etapa. Eles queriam que a gente fosse de dois a dois, o grupo no canto e duas pessoas se deslocavam e começavam a executar essa frase. Aí que vem outra surpresa, a gente começa a executar a frase, vem ele de um lado e ela de outro e começam a interferir, provocar esse bailarino. E como... na verdade, isso era uma maneira deles de avaliarem a reação de cada um. Alguns não entram no jogo com eles, alguns ficam presos na frase, outros saem totalmente, realmente conseguiam desarticular. Aí eu estava vendo que ele só ia para um lado. Pensei: “Que bom, eu vou para o lado oposto que eu vou pegar a Ângela”. Só que ele trocou, quando ele me viu indo para o outro lado ele cruzou, trocou com a Ângela. Nós improvisamos quase dez minutos, o maior improviso que eu tive. Mas nada disso me deu segurança de nada, só achei... Eu acho que foi uma identificação que eu tive muito grande com ele. Trabalho muito vigoroso, ele é um pouco dessa leva de coisas mais vigorosas, mais arriscadas. Tinha muito pé, ele se jogava, tinha risco o tempo todo na improvisação. Aí acabou, passamos uma semana com ele. Eu

[18] <http://www.angelaguerreiro.de/>.

me senti mais confortável, mas os outros dias foram de uma exigência técnica muito maior, muito dueto, corridas, eu salto em você, pego no seu pescoço, giro, caímos juntos, já salto, né, tanto que eu e o Paulo... A gente ficava em Itapuã, na casa de um amigo dele, para a gente para subir para o ônibus o quadríceps doía tanto porque era uma ralação, era uma tarde inteira com eles. E a eliminação ia se dando a cada dia, até que ficamos oito bailarinos, quatro casais. A última avaliação foi uma entrevista com vídeo. Eram perguntas assim: "O quê que você pensa sobre pornografia?"A pergunta que eu não esqueço... E a gente ia se posicionando. Quando eu acabei ele: "Você já sabe que você já passou, né?!"Eu falei: "Não, eu não sei de nada". Abraçou-me e tal. E eu fiquei... Caramba, que bacana. Aí minha vida virou de cabeça para baixo. Aí a gente voltou para o Rio. Tinha que estar em Salvador final de Fevereiro ou Março. Aí me mudei para Salvador e começou o convívio com ele. E foi um cara fundamental na minha vida, porque o João, como coreógrafo bem mais experiente, a gente tinha quase a mesma idade mas ele já estava na vida há muito tempo. Bailarino clássico, trabalhou nos Estados Unidos, era atleta, campeão de natação, tinha uma corporeidade... nossa, incrível. E o cara muito inteligente, muito, pesquisando muito Grotowski[19], Eugenio Barba[20], Teatro Físico[21]. A cabeça do homem não parava, ele estava muito antenado com o pensamento europeu e americano sobre dança. Então, eu acho que ele estava criando também os próprios métodos de estimulação do bailarino. Minha identificação foi tal, por processos que eu vivi aqui também, foi um casamento para mim, porque eu achei genial como ele pode nos informar sobre movimento sem necessariamente estar na sua frente e ser um corpo modelo. Os laboratórios que ele propunha, a maneira como ele ia sensibilizando nosso corpo, ia desembocar na qualidade de como ele se movia. Não importava exatamente se o braço ia para frente ou para lá, mas era o como

[19] Ver item 3.3 do Volume 1 desta tese.
[20] Ibid.
[21] Ibid.

ele vinha e nisso ele foi conseguindo dar uma unidade para esse grupo... Três... dois bailarinos eram: Um o Bizarro e a Ângela Guerreiro que já eram da companhia dele, daqui do Rio fui eu, o Aloísio Vaz[22] de São Paulo e duas meninas do Endança[23], a Giselle Rodrigues[24] e a Claudia Gama[25]. E a Cristina Moura[26]. Nós que compusemos um grupo de seis pessoas. O procedimento do João era da seguinte forma: Chegávamos às dez da manhã, aquecimento pessoal, variava de uma a duas horas, você com você. Quando ele chegava, em geral fazia um trabalho em dupla, desde manipulação a massagem e ele ia conduzindo esse dueto. Depois disso ele dava uma aula de técnica de Alexander[27], um pouco baseada em Alexander, Depois disso ia para uma coisa mais da dança ou para laboratórios de dança. Então, perto da estréia, às vezes a gente começava às dez e saía às dez do estúdio. Uma vida ali. Muito denso o espetáculo.

LT – Quanto tempo durou isso tudo?

AF –Ah, a montagem do espetáculo foi Março, Abril, Maio, a gente estreou acho que na primeira semana de Junho, mesmo ano.

LT – Lá em Salvador?

AF –Lá em Salvador. A gente não conseguiu apoio no Brasil. A gente dançou em Salvador no Castro Alves e dançamos no Festival de Londrina, que é nacional. Isso em noventa e quatro também. Não conseguimos mais nada.

LT –E aí vocês foram para a Europa?

AF –Depois fomos para a Europa, aí já fomos para Hamburgo, fizemos cinco apresentações para o festival. E foi fantástico, eu fiquei de queixo caído, a ZDF,

---

[22] Não foi possível encontrar informações deste artista em Internet ou meio impresso.
[23] Grupo de dança contemporânea criado por Luiz Mendonça em Brasília, vinculado à UNB.
[24] <http://www.basirah-danca.blogspot.com>.
[25] Não foi possível encontrar informações deste artista em Internet ou meio impresso.
[26] "A coreógrafa e dançarina brasileira Cristina Moura desde 1984 trabalha em companhias no Brasil e na Europa. Entre 1995 e 2002, trabalhou com artistas como João Fiadeiro (Portugal), Mudances/ Angels Margarit (Espanha), L'Esquisse (França), Les Ballets C. de la B. (Bélgica) e Angela Guerreiro (Alemanha). Desde 1999, cria suas próprias coreografias". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em:
<http://idanca.typepad.com/photos/artistas_2006/homens.html>.
[27] <http://www.ceta.com.br>.

arrumou uma televisão para nos filmar, pagou, a gente fez uma noite de espetáculo, só que era só para televisão. Foram seis apresentações pagas no festival. Incrível. Foi muito importante profissionalmente para mim, foi bacana o confronto que eu tive que é, toda essa ideologia, nossa paixão pela a arte, você dá a alma por isso, por aquilo, e aí, quando eu fui vendo o circuito de dança na Europa, dança é mercadoria também. Aí eu fiquei sabendo lá das histórias, por exemplo, o coreógrafo fica em alta no máximo uns dois anos daqui a pouco os produtores descobrem outro e aí vira o novo queridinho, mas isso em média dura de dois a três anos, essas febres de festivais. Até um amigo, anos atrás me ligou e falou: não, agora saiu um japonês que está todo mundo aqui agora apaixonado por ele. Falei: “Cara... como isso... como é que a gente pensa nosso trabalho?” Como a gente deve pensar ou não deve pensar, né? Porque, a gente como artista, como trabalhador, como é que a gente sobrevive? Mas o quê que é exagero de uma parte e exagero de outra, né? Nessa viagem, além de conhecer outros países e tal, outras pessoas, assim, de pensar o próprio trabalho, outra coisa lá que me deu muita satisfação que era que dava muita saudade daqui, mais respeito também por essa equipe daqui, que por onde eu passei pelo menos, não tinha uma escola que reunissem, por exemplo, técnicas de consciência do movimento, Feldenkrais, Eutonia, Alexander. Se você queria a formação de Alexander, você ia para a escola disso. A escola mais parecida que eu encontrei foi a EDDC que era uma escola numa cidade da Holanda, tinha outra na Alemanha e eles iam tentar uma em Portugal, mas acho que isso furou. Era uma escola de origem holandesa e depois acho que os sócios se separaram e saíram três vertentes dessa escola. Então, onde eu vi as matérias mais sortidas, foi em um único espaço. Eu pensei: “A gente tem um negócio desse no Brasil, na América Latina, uma escola que tem esse pensamento”. Fiquei encantado com isso. Bom, voltando para o João... A questão da concepção do João, o processo, foi fascinante. Aqui o curso é de Recuperação Motora, mas é como se eu estivesse, com essa experiência com o João, de processo, de vivenciar isso, me deu um suporte maravilhoso. Como proceder, Eu fui estruturar melhor, né, tentar teorizar melhor depois, mas essa

questão de pensar modelo veio na convivência com o João. Eu fui desenvolver esse pensamento um pouquinho mais tarde. Aí eu venho, acabou a turnê, eu ainda trabalhei lá com um cara da belas artes que estava fazendo teatro lá na Alemanha. Chamou-me para fazer a preparação corporal de outra brasileira, eles iam estrear a Valsa nº 6 do Nelson Rodrigues. Então, eu vivi em Berlin montando esse trabalho. Depois voltei para Hamburgo porque a Ângela Guerreiro ganhou o apoio do ministério de cultura de Hamburgo e me convidou para ser assistente dela. E aí fiquei Berlim, Hamburgo. Ao mesmo tempo em que eu estou trabalhando com a Ângela, a Angel e a Esterzinha me ligaram. A Ester me oferecendo matéria de composição e a Angel me convidando para ser coordenador da escola. Aí foi só uma questão de casar datas e eu cheguei aqui no Brasil em Abril.

LT –Você foi quando?

AF – Eu passei lá... O processo inteiro levou mais de um ano. Janeiro de noventa e quatro com a audição, um intervalo de um mês e voltamos para o processo...

LT – Aí você voltou no outro ano?

AF – É, na Europa, menos de um ano, mas de processo inteiro considero um ano e cinco meses, fiquei três meses na Alemanha, seis meses no total.

LT – E qual era o nome do espetáculo?

AF – Recentes Desejos Mutilados.

LT –Que lindo!

AF – Lindo, né? Maravilhoso. E o João tem muito orgulho dessa peça, porque para ele – a gente se encontrou, ele veio no Panorama, né? Numa fase que ele quer esquecer, mas ele disse: Você nem imagina o quanto isso foi importante para mim, o quanto é até hoje. Ele entrou em outra onda, entrou em outro processo, passou as transformações que ele tinha que passar. Mas aí veio uma experiência muito legal nessa questão de ator/ bailarino, não sei os limites, por que, o quê que ele propõe... Eu não falava inglês, ele queria que eu falasse inglês, tudo bem, problema algum, fala em português, mas como assim fala? O cara me trancou alguns dias na pousada que a gente morava e pediu para eu escrever as

minhas memórias. Só que eu já tinha convivido um pouco com o material coreográfico dele. O povo ia ensaiar e eu ficava na pousada o dia inteiro de castigo escrevendo, escrevendo, escrevendo... Escrevi quase um caderno. Só que o que ele me alimentou para a escrita, para a fragmentação que ele estava propondo, algumas questões do corpo, dele, eu fui levando para o texto. Então eu fragmentei minhas memórias num formato meio poético, enfim, mas sem rima, sem essa preocupação, mas de fragmento e de retorno a imagens que eu já tinha citado. Fiquei num ir e vir na construção do texto. Memorizei algumas coisas. Aí ele vinha e colocava uma cadeira de estudante e começa o nosso processo, eu criei um solo. Com ele, as assistentes dele. Eu nunca tinha feito isso. Ele queria que eu falasse... Eu falei: “Gente, eu vim aqui para dançar”... Fale suas memórias e tal. Aí a primeira vez que eu fui, eu ia falando e tal, nesse lugar muito cotidiano mesmo e ele ia-me orientando: “Ah, esse gesto eu gostei e isso tal”. Mas ele foi me dando na verdade condições, a cada noite ele queria alguma coisa. Eu que por insegurança traçava algumas estratégias. Mas ele me dirigiu de uma maneira... Fiquei encantado porque o que ele me deu de suporte, eu acho que não fui mais longe por inexperiência. E aí qual é o meu ambiente, né? Em que contexto: Eu tinha a cadeira, eu tinha uma pedra de gelo sobre minha cabeça pendurada em cabos de aço que pingava durante esse solo na minha cabeça e ele queria... Esse personagem ele era baseado numa, ele conta no programa – até eu vou procurar em casa e te trago – era um programa... O texto é belíssimo, escreve para um amigo dele que é músico. Ele comenta assim: “que numa noite de calor em Salvador, estava com sono agitado, muito suado e começou a escutar uma voz e percebe que ele não está sonhando, que está acontecendo alguma coisa do lado de fora e quando ele se debruça lá, é um homem que está falando sozinho mas que não conclui nem um pensamento, ele começa algo, pára, abre outra janela e abre outra e aí ele desce e vai seguir esse cara. Ele tenta conversar, enfim, e vai”... Então a peça tem um pouco a ver com essa situação, e que aí ele estrutura esse título, se e que eu me lembro bem, o que ficou na minha memória, essa peça fala para mim de que o tempo todo ele falava da gente, para a gente, de que a

vida o tempo todo é isso, é uma sucessão de continuações. Porque a gente ia para a sala B, eu me lembrei de uma coisa que a gente interrompeu: Te convidei para um café, já tinha um bolo e encontramos a Angel, né? Então... E o objetivo era chegar aqui, né, para a gente conversar. Olha o percurso que a gente fez, né? Então ele... Uma das justificativas para o título, de interrupção de pensamento, interrupção de ação, de ir e já pular para outro lugar. Porque eu estou falando disso... É do processo dele... Então, enfim, nesse solo ele foi me dando condições para isso. Teve uma apresentação até que – a Dulce Aquino é que lembra bem desse dia. Os portugueses às vezes são muito mais racionais que a gente. Eu fiz uma apresentação completamente passional, quase destruí uma cadeira dessa, me deu corda, me deu corda e fui, fui... E... Porque desse estado introspectivo - aí nessa época ainda não tinha gelo, era um ensaio aberto. Essa relação comigo de interromper, de conter, isso foi me dando um estado, nossa, eu acabei furioso no espetáculo. Mas foi uma experiência, depois ele aparou minhas asinhas todas. Até que chegou lá num modelo que ele achou adequado. Mas aí que então... Primeira experiência que me alimentou bastante de como me mover. Depois ele me jogou nesse lugar que para mim era um abismo, que fala, mas depois eu adorei a experiência porque não era nenhum modelo da idéia que eu fazia.

LT – Posso antecipar uma coisa? Alguma porta deste trabalho se abriu pra você nos trabalhos que você realizou depois, porque dos dois trabalhos que eu vi seu, aquele solo e o trabalho com o Toni[28], os dois tem texto, e de uma certa forma abordam essas questões que você está trazendo, isso tem a ver?

AF – Tudo a ver. Porque antes, a experiência com texto, o quê que eu tenho... Que eu fui ator amador. Eu trabalhei com essa história com o Fernando. Voltando lá atrás, o Fernando tem uma história tão fascinante, eu sempre conversei com ele. Friburgo tinha um teatro chamado Dona Eugênia, anos sessenta, setenta. Era

[28] Bailarino Toni Rodrigues. Mais detalhes podem ser encontrados no site: <http://www.staccato.com.br>.

o único teatro de ópera, então vinham cantores que passavam no Rio de Janeiro e iam para Friburgo cantar. Esse teatro foi destruído. Os jovens artistas fizeram protesto mas não adiantou nada. A prefeitura ou não sei se era particular, não lembro bem a história. Esse teatro veio abaixo. Então, depois dessa via sacra que ele fez com a gente, logo depois ele se lembrou da história de Friburgo, ele era muito ligado a história, ele foi criado lá. E ele criou um grupo chamado Teatro Dona Eugênia. Então, ele levava sarais para a rua, a gente ia aprender maxixe, como é que o maxixe era dançado, fez uma pesquisa musical de época. Ele era uma cara que fazia festa para aniversário de Mozart, de Bach, a gente ia para um sitio dele, era uma pessoa que respirava arte o tempo todo e os clássicos, né. Então ele levou essa questão para a rua, a gente ia para a praça, ele com piano. Daí veio a questão do teatro de bonecos na minha vida. Eu fui ator bonequeiro por um curto tempo, mas e eu confeccionei bonecos, trabalhei em feira hippie... Fiz um bocadinho de coisas. Então, essa questão do texto, ela já existiu, porém, no João eu vi uma possibilidade de texto não ser texto, ser movimento e vice versa, entendeu? Não... Porque para mim, dizia - lá como eu dizia para o João, né? – "eu tinha um carro, até lembro-me de um gesto que era (faz gesto)... de rodas pretas", né? É... Isso para mim não é mímica. Dependendo do estado que eu esteja. E comigo ele faria isso de uma outra maneira, ele diria carro e ele construiria daí a noção física para o outro que aquilo é um carro. Então, eu acho que o que o João me despertou foi a possibilidade da voz, do texto estarem em cena, estarem compondo uma realidade e não ter, você não necessariamente ter que entender o que eu falo. Talvez, muitas vezes para mim interessa, claro que isso vai variando de trabalho para trabalho. Teve trabalhos que eu só fiz coisas mais iniciais, por exemplo, eu queria que a platéia observasse que eu tinha um movimento aqui (gesto ao redor da boca). E outras que eu não quero, não sei se o sentido do texto importa, eu quero as palavras. Eu fiquei pensando muito nessa questão: como é que é a palavra, sendo música, e como é que é música sendo... Eu não ter que dançar no ritmo da música. Eu acho que a nossa geração pensou isso até... Eu acho que o movimento pós moderno pensou isso. A minha geração

ficava também pensando nisso: Como é que você tira as funções que antigamente - para gente era antigamente - tinham como dança? Você começa a brincar com essas linguagens, né, e trazer para um universo teu. Sem dúvida o João ele traz uma... Eu vi outras pessoas trabalhando com texto. Já tinha assistido a Pina Bausch antes de conhecer o João. Então eu acho que é a junção dessas coisas. Acho que o João me dá uma... Ele abre a possibilidade de metodologia, de criar... De você pensar no como você pode estar trabalhando com as pessoas. E de uma maneira diferente que aí eu volto, a palavra modelo. Só para esclarecer hoje em dia como é que eu penso. Eu tenho três maneiras básicas de trabalhar, é na verdade uma que se subdivide. Pensar em modelo, então, ter a forma tradicional de dança em que alguém se coloca para você e move e aí você... Pede para que você mova como ela. Isso tem um tempo de aprendizado, e é legítimo, eu trabalho assim até hoje também. Aí eu pensei numa segunda maneira que é esse processo mais tradicional, porém, eu posso: Eu convido o intérprete a ter uma leitura sobre isso que ele aprendeu. Eu posso instrumentalizar e deixar mais aberto ou reduzir mais esse ambiente para ele de pesquisa, mas abre espaço para a informação desse intérprete. E a terceira não tem corpo nem um, né, assim, não tem um exemplo, eu tenho... Por exemplo, eu te digo: “Lígia, gostaria que você movesse embaixo daquela cadeira, em momento algum você pode vazar aquelas quatro paredes imaginárias e o tempo todo você tem que estar olhando para a esquerda.” Então, isso é corpo para mim. E eu estou ali também, mas não estou mais aqui. Então acho que foi no começo a primeira estruturada que eu tive sobre ”como é que eu trabalho?”. Então eu voltei de lá e me tornei professor de composição. Aqui na Angel nós somos muito diferentes, muito heterogêneo. E no mesmo ano que eu começo, eu encontrei gente para, falei: “caramba, como é que faz essas coisas?” Como é que eu organizo esse meu desejo, essa vontade. E aí começou um processo que até eu queria ter feito na pós-graduação, acabei não fazendo, mas começa a rolar na minha vida assim: “O quê que é ser professor e o quê que é ser coreógrafo?”, e: “O quê que é estar trabalhando com pessoas diferentes?” Nesse grupo, assim, reforço individual, na minha opinião é muito maior, porém me

interessava na época que uma linguagem tivesse uma identidade, a minha como líder, e foi uma preocupação acho aqui, para a geração de coreógrafos dos anos noventa. Paulo Caldas procurando a identidade dele, Esther Weitzman, Márcia Rubim... “Qual é nosso jeito de dançar?”, “como é que dança?”, “O quê que te traz assinatura?”. E aí eu me vi assim, com as escolhas que eu fazia. Eu trabalhei desde ator a bailarino, juntei tudo, bailarino clássico, ator tinha um trabalho físico, tinham alunos meus. Então acho que começa uma preocupação, a escola me ajudou muito nisso, como professor: O programa de aula, o quê que você vai focar? Como é que você leva a... O motivo que... O outro vai criar. Então vieram essas questões do modelo. E confesso que a princípio era para me afirmar porque naquela década você tinha que ser identificado, legitimar o seu trabalho. Aí, eu percebo isso: Na companhia, esse espaço profissional de dança, como é que a gente faz para dançar parecido? Bom, aí os anos passaram e que conclusão que eu cheguei? Foi que criando o que eu chamo de metodologia, né? Que na pós-graduação, conversando muito com a Eloísa Domenici, foi muito legal porque ela, por exemplo, uma vez ela falou: “Ah, Alexandre, que legal, você está trabalhando, você criou na verdade um sistema, só que um sistema aberto, né. Ela usou um exemplo bem para mim, no momento, entender. Ela colocou, por exemplo, o balé clássico ele levantou ao longo dos anos uma maneira de ser, né? Ele tem uma... Independente das outras escolas, você identifica o balé clássico, ele tem o seu vocabulário. Então, o teu sistema é aberto porque ele abre possibilidade para a questão do outro, da manifestação do outro e nem sempre você está dizendo que o outro, “o dedo é para lá ou para cá”, as coisas podem até se estruturar, chegar numa partitura fixa e tal, mas no processo, as razões pelas quais são outras, diferentes do balé clássico, né? E eu tinha uma curiosidade na época também, uma coisa que me instigava era... Como pegar coisas? Sempre gostei muito de torção, de condensamento, do espasmo, dessas questões mais fisiológicas do corpo sempre me chamaram mais atenção. Porque como é que você faz um trabalho competente? Às vezes na música, caretinha, né? E com uma competência técnica? Só que na época eu sentia que enxergar competência

técnica tinha muito mais a ver com o vocabulário aceito numa determinada época. Você... se é mais virtuoso nesse aspecto, ou em outro e com o tempo isso foi passando, ainda bem. Mas por exemplo, era uma época que o próprio bailarino legitimava essas coisas, a gente ouvia os bailarinos conversarem e de alunos conversarem; “ah, esse movimento é do coreógrafo ou é seu?”Começa uma discussão muito aqui na escola do que pertence a quem e eu, às vezes, e o Paulo, a gente ficava preocupado - como é que a gente, como artista era professor de composição e a gente formando nossa linguagem? Como é que não dá para o outro o material que você está trabalhando? A gente tinha um pouco esse receio. Como aprofundar algo sem que isso vaze? E o outro lance: Como abro mão disso antes que você mesmo esteja maduro? Então, é uma necessidade de apropriação muito grande, conturbado nesse sentido, para mim. E inseguro, claro, e... Muito seguro da vontade, do desejo, da seriedade, do compromisso. A gente tinha uma carga horária bem pesada. Na época uma companhia não patrocinada, a gente trabalhava quatro vezes por semana, umas cinco horas por dia, com apoio da escola. Perto de espetáculo, virava sempre, vida de qualquer artista, sábado e domingo. Era muito serio, muito comprometido de todos nós, uma experiência muito bacana, durou uns doze anos. Bom, mas enfim, aí eu acho que eu começo a estar pensando em metodologia. Mesmo quando você fala, quebrei um pouco uma preocupação que eu tinha: “Mas como eu, artista, vou pensar metodologia se a arte é uma coisa tão bonita, tão aberta, tão espontânea? O quê que eu estou enfiando essa palavra dentro de um processo tão dito livre, sem regras? Depois eu me tranqüilizei: “Não, é isso mesmo, eu estou criando uma maneira de trabalhar que não seja receita de bolo, mas é como eu abordo as pessoas que vão trabalhar comigo. De que maneira eu acesso, de que maneira é...” Aí eu preparo o físico para as coisas que a gente vai dizer. É necessário, se eu danço eu tenho que criar técnicas de dança ou que não sejam de dança necessariamente. Me interessam, as que preparam meu corpo para aquilo. Então, pensando isso, a companhia teve um momento de balé clássico, a Simone Gomes que dava aula. Dançar balé clássico por dançar não era o que me interessa. Eu não tinha tudo

isso muito estruturado ainda não, sabe Lígia, eu tinha uma questão muito... Do envolvimento com o trabalho, de uma intuição que veio, do ter o envolvimento, eu acho. Acho que muito com a faculdade, com a pós-graduação que eu fiz aqui é que alguma você consegue até fazer uma leitura das tuas ações passadas. Então, eu via que na época o que me interessava muito no balé é a capacidade do distanciamento, da expansão membro – centro, da capacidade da perna se projetar, do braço ao retornar e se alongar, da questão das direções, do octaedro do Laban, de pensar o corpo nessa verticalidade, da limpeza que eu percebia no balé clássico. Depois... Eu dava aula, eu sempre partia da consciência do movimento, depois com o tempo a técnica de Pilates foi se fortalecendo no Rio, a Tânia deu aula para a gente. Vera Andrade foi nossa professora de balé, também foi bailarina da companhia e minha assistente. São doze anos... Enfim, tinha sempre um professor convidado por um período, com uma técnica que interessava e eu vinha com o que eu chamo de treinamento pedagógico, que é um treinamento que eu chamo, que eu digo que é - nesse momento eu estou nesse estágio, né? São duas fases. O que eu chamo de treinamento pedagógico, que eu encontro justificativas na Helena Katz em lições de dança I, "O coreógrafo como DJ", um momento que ela fala que o corpo é lento e ele precisa de novas conexões, elas não são tão fáceis assim, é preciso dar tempo ao corpo. Como a gente lança mão, na verdade... O que você faz é lançar mão do que você tem, do que você sabe, do quê que o corpo sabe. E na época eu ficava pensando "como é que eu sensibilizo?" Depois com a experiência com o João, "como é que eu, Alexandre, como é que eu me movo? O quê que eu gosto?" Então, isso eu consegui identificar. "Como é que eu passo isso para o outro além da maneira que eu gosto de me mover, que eu já fazia?". Porque de cara eu via, por exemplo, eu passo para você isso aqui (fez um seqüência de pé com os braços), aí eu olhava para você - e até isso foi uma conversa longa – as caretas que eu fazia, o bailarino se sente mal, mas "pô" eu devo estar horrível, podia... Todo mês pelo menos eu dia para eles: "Gente, não fica ligado no meu rosto porque na verdade eu nem estou criticando vocês, eu estou olhando o movimento e não estou conseguindo

criar algo que me diga alguma coisa mais interessante ou às vezes funciona na Lígia e não funciona na Angel ou vice-versa, né?" Não tinha uma crítica. Porque, sinceramente, meu convívio com os bailarinos era muito engraçado, tinha um misto da afetividade, tipo físico ou se eu tinha visto mover. Nem sempre as três coisas estavam juntas, as motivações podiam ser muito diferentes para convidar alguém para... Eu não tinha medo, nunca tive grilo. Alguns colegas me diziam assim, às vezes: "Alexandre o passo do teu sucesso depende de quem você convida". Com certeza, mas eu não me sentia também num lugar diferente das pessoas, de formação como coreógrafo. Então isso nunca me incomodou realmente. A escola me fortaleceu nessa questão, de que cada pessoa tem o que dizer. E às vezes eu achava muito mais responsabilidade minha quando não dava certo do que do cara que foi convidado, né? Uma questão da direção, do amadurecimento do diretor, de coreógrafo. Mas tudo o que a Angel pensa, o que a escola pensa, me ajudou a firmar e acreditar, e o João... Mais uma vez, sempre ficou uma coisa na minha cabeça que ele dizia, que ele pedia para a gente pensar que o movimento sempre vem antes, do que quando ele é visto. Quando eu faço isso (fez um movimento com um braço), já começou há mais tempo. E ele dizia que o ator ou o bailarino, só de entrar no palco e parar, já estavam dizendo muita coisa. O corpo parado no espaço, dito cênico, já está bombando de informação. Então, eu acho que essas coisas foram me alimentando a ter coragem de ter uma companhia, de estar norteando algum tipo de pesquisa. Mas enfim, eu nomeio hoje isso, uma fase de treinamento pedagógico e criação de ambiente. Esse treinamento pedagógico, é por isso que eu pensei na Helena, é um lugar que eu pensava em dar uma desconstruída no que a gente estava habituado a fazer. Então, o exercício, como eu te falei lá no começo, a questão da articulação, eu comecei a pensar em acionamentos múltiplos, que tem esse nome hoje em dia, né? Porque não tinha esse nome, acionamento múltiplo das articulações. Então, o treinamento que eu comecei a fazer, porque você não tem controle, isso não é... Não tem a mínima... Você não faz em lugar nenhum na sua vida (levanta e faz movimentos contorcidos com articulações), você tenta fazer isso. Então eu achei

que esse era um lugar de descondicionamento e a criar uma certa confusão porque é grotesco, é ridículo... Então, a minha fala, sempre que a gente estava exercitando isso – isso era feito em corredores imaginários, a gente... A tentativa era deslocar movendo o máximo de articulações ao mesmo tempo, o ideal era que fossem todas, uma utopia, né? Mas que você acionasse isso. E, acionasse hora de maneira leve e lenta, não valia ponto, continuamente. Hora forte e lento e ficava sempre nessas duas nuances. E aí fui sofisticando isso, dependendo do grupo que eu estava, do momento que estava ou da montagem que eu estava. Podia começar isso só, às vezes eu dava um susto, ia para o total e às vezes só o punho, os dedos das mãos. E eu também, fui testando na minha vida, assim, não ter um pensamento tão didático o tempo inteiro, apesar de eu ser uma pessoa muito didática no meu trabalho, mas assim... De testar, começa pelo mais difícil depois vai para algo muito básico e ao contrário, gosto de brincar com isso, até para me desconstruir um pouquinho, me provocar. Então, esse treinamento desdobrou muita coisa. Nível, experimentar isso em níveis, depois não mais acionar tudo ao mesmo tempo. O enfoque era sempre articular, ou acionando de maneira múltipla ou isolando, ou isolando unidades para. O objetivo não era criar nada a partir disso. Inauguro isso com o "Atempo", com Maria Alice[29]. O Tato[30]

[29] Maria Alice Poppe. "Bailarina e professora. Iniciou seus estudos de dança em 1985 na técnica do Ballet Clássico (...), formou-se em Dança Contemporânea na Escola Angel Vianna. Em 1992, iniciou seu trabalho com o coreógrafo Paulo Caldas (...). Em 1995, ganha o Prêmio de Melhor Execução na XII Mostra de Novos Coreógrafos do Rio de Janeiro com Pas - duo coreografado por Paulo Caldas - premiado também nas categorias de Melhor Coreografia e Melhor Vídeo. Em 1996, Pas foi apresentado no Japão e na Alemanha, onde conquistou o 2º lugar no Wettbewerb für Choreographen Hannover. Por sua atuação em LightMotiv, espetáculo estreado no Dança Brasil 98, recebeu o Prêmio RioDança 1998 e o Troféu Mambembe / FUNARTE 1998 como melhor bailarina. Desde 1994 vem trabalhando na direção corporal de espetáculos teatrais como "Quinta Estação", dirigido por André Monteiro, "Alcassino e Nicoleta" - como assistente - dirigido por André Paes Leme, "Não Te Segurei pela Mão", dirigido por Thereza Rocha e "Pinóquio", dirigido por Christiane Jatahy, pelo qual foi indicada para o Prêmio Coca-Cola de Teatro Infantil 98 na categoria "Pesquisa de Movimento". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <www.escolaangelvianna.com.br/docenteMariaAlice.htm>.

[30] Tato Taborda. "Músico. Ligado à música contemporânea, Tato Taborda leva ao palco carioca experiências sonoras com objetos de cena, além de composições originais e arranjos para musicais". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em:

propôs e eu topei, porque o Tato se apaixonou pelo treinamento. Então é a primeira vez que eu trouxe isso para a cena. Isso nunca tinha vindo para a cena. Que é o "Atempo" (Dezembro de 2008) marcar isso na minha vida. Pegar algo que era íntimo de processo e virar, ficar cênico, vir para o espaço cênico. Que é primeiro trabalho que a Maria Alice, que ela... Quando começa. Que ela vem - é tudo lateralizado. O que eu entendo por treinamento é o lugar onde o bailarino está ligado a tentar executar aquelas tarefas. É, até coloco duas palavras para eles, assim: "treinamento criativo e a tarefa". O criativo nunca está desligado de nada, só que a gente vai dar uma sublinhada na execução. Porque não é porque ele é aberto que ele é menos técnico ou ele não é técnico. Não. É técnica. Então, como é que eu aprimoro isso? A atenção está voltada em tentar executar a instrução: "Como é que eu dou conta disso?" Se muito lento? Caminhar a frente sempre olhando para trás... Ou... Enfim... E aí eu pedia isso para os bailarinos. Então em geral, a gente ficava numa prática dessas instruções por muito tempo. No final do treinamento, ai vinha um espaço, entre aspas, de improvisação. Depois do corpo estar naquela história entra em um espaço mais livre e se joga. E aí o bailarino, sem mais a minha voz, o corpo já está alimentado daquela instrução e aí vai para campo. O outro momento, que eu chamo de ambiente, vou a partir da sensibilização do bailarino - aquilo que eu falei da cadeira para você é a construção do ambiente. A construção do ambiente é feita por três coisas basicamente: eu, você e a nossa proposta. Então, isso, se for interessando àquela montagem ou à nossa pesquisa, vai, vão ganhando mais permanência ou não.

LT – E isso é uma metodologia que foi se estruturando?

AF – Ao longo da vida. Mas é uma briga também comigo que eu não quero que isso vire receita. Não é uma receita. Depende de cada momento que eu estou, depende com quem eu estou.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=288>.

LT – E se eu te trouxer um termo novo assim, se você pensar nisso como um protocolo?

AF – Protocolo...

LT – É, protocolo de criação.

AF – Prefiro metodologia. Método. É, acho que um método de trabalho, é... É de um entendimento de etapas.

LT – É um jeito de fazer.

AF – É um jeito, né, uma maneira.

LT – Você falou que nos anos noventa você sentia que tinha muito essa preocupação em instaurar uma assinatura e de que tinham uns códigos que eram legitimados, que as coisas eram feitas através desses códigos e que isso era uma questão para você. De uma certa forma se você for pensar nessas duas questões hoje, a assinatura e os novos códigos de dança contemporânea. Você acha que a gente ultrapassou essa questão ou a gente ainda está sobre elas? Só que com outra roupagem?

AF – Não sei. Às vezes eu acho que sim, eu me sinto mais relaxado. Assim, eu acho que eu posso ter tido uma experiência de dez anos de procedimento, e mudar alguma coisa. Sei lá, um exemplo, posso ter passado uma carreira inteira (fez movimentos) mais contínuo, mais arredondado e em determinado momento da minha vida eu descubro as pontuações e... E por um momento alguém achar que aquilo não é meu e vai lá e dá conta “ah, é o Alexandre que assina isso?” E criar essa... Eu me sinto mais relaxado em relação a isso. Não sei se é porque eu estou com 43 anos, não sei se eu estou com mais prazer no que eu faço e não dependo mais tanto do... Como é que eu vou te dizer... Não é que eu não dependa das pessoas nem de crítica, é que eu não estou... Acho que eu estou mais concentrado quando eu estou no trabalho, no próprio trabalho. Porque depois que acabou a companhia eu fui fazendo trabalhos de parceria. Foi uma morte que eu vivi. Não trabalho mais com o grupo mas com... Levei um tempão até para acreditar nesses projetos, assim, para me ver. Mas ao mesmo tempo me obrigou a repensar o meu trajeto, o quê que ficava realmente. E quando eu trabalho... Eu

acho que nesses projetos quando eu me associo com Maria Alice, quando eu me associo com Antonio Rodrigues, com a Esther Weitzman, com a Angel, com a Iraci, com o Renatinho, com trabalhos mais performáticos, eu acho que eu me renovo. E aí eu acho que eu faço o que eu acredito. Se eu for trabalhar com a Lígia, tem um Alexandre novo para surgir ali e tem uma Lígia nova para surgir aí também. E eu acho que a dança contemporânea vem nomeando de uma maneira fantástica. Criador e intérprete adoro, intérprete criador, sabe, eu acho que isso tudo vem... E não ameaça o coreógrafo, não é essa questão, é uma questão que só faz a gente pensar um pouco nos nossos papéis. Eu não deixo de ser uma pessoa que talvez vem com uma proposta de liderança ou de uma liderança de processo, claro que posso ser mais aberto ou não a opinião do intérprete, mas essa opinião, talvez verbal. Então, não adianta esse interprete estar dando opinião o tempo inteiro, não há como você não estar lidando mais com a pessoa, não me vejo. Mas tem hora que eu penso que a gente está mais preocupado com a questão do mercado. Como é que se afirma? Aí volta aquela discussão toda, né? O quê que é você ser artista? Qual é a nossa diferença para um pedreiro, para um padeiro, para um médico? Como é que a gente recebe dinheiro? O quê que eu vendo? Numa sociedade capitalista, né? Como é que o nosso trabalho? Como é que você ganha fazendo o que você faz? Como é que você come? Eu estou pensando aqui um pouquinho com você, não sei como... Essa questão da assinatura...

LT – Não, é super complexa. Com essas entrevistas, estar dialogando com outros artista, isso é uma questão que aparece sempre, ela nunca é tocada diretamente nas entrevistas mas ela sempre aparece de alguma forma.

AF – Ah, sim. Sabe o que me ocorreu agora? É espontâneo. É, atualmente. Quando eu trabalho mais despreocupado: “ah, esse movimento é meu, é do outro”, o feedback que eu recebo é o que eu quis perceber quando eu estava preocupado com isso. As pessoas identificam meu trabalho através do que? De um jeito, que as pessoas hoje já tem esse título, né? De um pensamento que se dá? Uma lógica tal? Se dá no corpo, que é identificado?

LT – E você acha que isso é dramaturgia?

AF – Acho. Acho considerando que... Considerando que – aquilo que eu te falei lá embaixo – se dramaturgia for em dança é o contexto que eu crio, os pressupostos e começo meio e fim, desenvolvimento, caminhos eu escolho nesse desenvolvimento. É até uma bobagem, preconceito com a dramaturgia, porque eu uso tanto a palavra discurso na dança... Vou pesquisar mais dramaturgia (risos)... Até para usar mais. Porque discurso eu acho uma coisa fantástica. Essa palavra me ajudou um pouco. Até me dá suporte para achar legítimo o que eu estava pesquisando. Porque, é claro, a gente tem uma história com Jazz muito forte, com balé clássico, com a dança moderna. Como é que você começa a mover um jeito que você quer? A minha geração dialogou muito com essa questão. Como é que você legitima tua maneira estranha de mover. E, eu acho que sim, eu acho que a assinatura...

LT – Discurso, fala mais dessa idéia de discurso...

AF – Discurso? Ah, eu acho que eu - isso eu tenho falado muito para os meninos, para os meus alunos, de atitude, de discurso... Quando eu... Não importa, eu posso fazer algo reto e abstrato, né? Eu quero chegar em qualidade. E daí, qualidade é atitude. Claro que eu posso misturar, eu posso ter uma atitude extremamente de abandono e atacar, né? Isso é uma proposta. Agora, mesmo fazendo isso o intérprete está totalmente conectado com aquele momento, com o seu corpo, com o presente. E se ele não leva em conta essas palavras de atitude e discurso eu acho que enfraquece aquela presença. Então, eu acho que com essas palavras eu me expresso melhor para solicitar isso desde o estudante até o do interprete. “Qual é a tua atitude?” Que tem a ver com esse meu pensar: Como é que eu sou na vida? Como é que eu sou triste muscularmente? Apesar de eu vir de uma linhagem, discípulo aqui da Angel, a Angel é bastante óssea e essa ossatura me trouxe musculatura, eu transito muito nessas questões. Eu acho que para o intérprete a musculatura é fundamental sim, o saber lidar, qual o momento de relaxar, qual o momento de explodir, qual é o meio termo. É preciso, na verdade, isso é um conjunto, é osso e músculo junto. Mas quando eu penso lá no

Laban eu penso em esforço, eu penso peso/ tempo. Não adianta, são contrações. E a tua vida o tempo todo... Estar triste tem uma qualidade de contratura, de relaxamento... A vida é assim. A gente é assim o tempo inteiro (fez movimentos de abrir e fechar com as mãos). Contrai, expande, contrai, expande, contrai aqui, expande... E eu acho que é esse conjunto também, complementando todos os ensinamentos aqui, tudo o que a Angel pensa. É alguma identidade que fica – nem é identidade, é pretensão falar identidade – é só uns dos... Mais um interesse que eu tenho. Fico pensando muito na musculatura. Agora, por exemplo, na equipe de professores, eu acho muito bacana aqui, de trabalho em equipe, de você trazer um pouco dos teus interesses e contribuir com o aluno, e vem o teu colega e colabora. Na verdade a gente junto está falando de integridade. Só que cada um talvez isole para um momento de pesquisa. Mas eu fico encantado com musculatura quando eu penso em interpretação. Muito encantado, fascinado até. Mas é isso, discurso, atitude, dramaturgia. Você falou se assinatura seria dramaturgia...

LT – É, acho que não precisa ser essa relação direta...

AF – Foi isso? Não, mas quando você fez a pergunta...

LT – Eu perguntei se você achava que a assinatura era uma questão de hoje. Mas lá embaixo a gente falou um pouco disso, é.

AF – É.

LT – De que a dramaturgia não está mais numa coisa escrita e dada externa mas que ela se associa a uma assinatura. De uma forma ela se associa, né?

AF – É, associa. Por exemplo... Aí complica, depende das parcerias... Por exemplo no “Atempo” o Tato é um diretor, ele é o autor do projeto, eu sou um artista convidado para o projeto. Então, a gente debate coisas, né, eu estou ali mas algumas decisões finais são dele. Então “eu tenho assinatura nesse trabalho?” Tenho, mas eu não detenho a dramaturgia. Tem um diretor esse espetáculo. Eu contribuo. Claro que tem aí uma...

LT –Mas quem dá a estrutura, é você ou ele?

AF – Ah, nós todos, acho que a equipe inteira.

LT – Então a dramaturgia não seria de todos?

AF – Todos. Mas a hierarquia aí não é incomoda, eu acho muito bacana isso. É, não sei se é uma dificuldade minha, pessoal, mas eu detesto trabalho coletivo porque é de um exercício tão grande de paciência...

LT – De ânimo.

AF - De ânimo, de cidadania, de maturidade. Qual é a hora que você cala a boca? Qual é a hora que você fala?, Quando é que você está sendo desrespeitoso, é uma luta com você. É claro que é mais cômodo você saber qual é o seu papel.

LT - Olha, eu vou te dizer, eu n'ao faço mais trabalho coletivo hoje, sem hierarquia, porque não dá certo. Ninguém quer se escutar. Ceder ao outro é de uma sabedoria.

AF – Não, e de saber, eu gosto muito do trabalho em grupo assim, porque, eu acho que você lida com teu inferno, né, de uma maneira, mas você localiza: meu espaço é esse, minha contribuição é essa. Entender, me acalma emocionalmente, entendeu? Acalma minha vaidade, minha arrogância, mesmo assim você se depara com seus bichos, entendeu? E no coletivo, assim, que todo mundo tem que assinar uma coisa junto eu acho, às vezes, improdutivo. Não divide tarefa, às vezes. Fica até complicado, como não tem alguém que diga como... Mas ainda acho um lugar muito interessante. Eu sou menos, no caso de criação, no trabalhão profissional, eu preciso saber qual é o meu papel para eu fazer o melhor que eu posso se não eu começo a me...eu acho que eu fico tão confuso comigo mesmo, com as minhas emoções, que eu não acho produtivo para mim. Mas eu estou falando em hierarquia, por isso, acho legal ter diretor, acho legal ter um coreógrafo, acho legal assinar junto, acho legal...assinar junto quando eu digo assim, eu acho que os duetos, trios, você vai vendo no processo também, acho que é bom a gente ter esse cuidado: Até que ponto eu assino diretor e coreógrafo? Aonde não? Eu divido mais isso? Que intérprete eu tenho ali? Porque, por exemplo, a Maria Alice e o Toni, são bailarinos muito experientes. Assim como aconteceu comigo e com o Paulo, quando eu dancei com o Paulo, foi uma parceria que assim, que é um orgulho ter dançado para o Paulo, nunca vou

questionar não ter assinado coreografia, absolutamente mas essa questão, por exemplo, quando me viram dançar a platéia viu “que bacana eu vi você, vi o Paulo e vi a Maria Alice” no que eu dançava. Maria Alice tem uma história e tem opções naquele projeto também. Olha a confusão, dramaturgia e assinatura: Assinatura do que? O quê que ao longo de uma carreira, o quê que você – carreira é ótimo, né? – mas é...ao longo de um tempo de trabalho, de uma trajetória você estabelece uma assinatura. Mas eu não sei se isso, sempre é dramaturgia, entendeu, eu acho que a assinatura é um dado da dramaturgia. Quando eu falo de assinatura de...porque você pode dividir essas assinaturas mov..., quando eu chamo o Renato Machado para trabalhar comigo, o Renato tem um traço, ele vai estar num momento de pesquisa dele, vai dialogar comigo para contribuir com... Então, alguém sempre vai ver “isso é o Renato, né?” E eu acho que aí uma equipe junta, com um tempo junto, como eu e Teresa, a gente, algumas pessoas se remetem a mim e a Teresa como uma dupla legal de trabalhar, reconhecem isso e aquilo, a gente tem um traço junto.

LT – Interessante eu acho que as teorias devem ser uma organização do que você tem feito na vida. Eu fico pensando um pouco sobre isso. É muito interessante essa coisa das entrevistas porque eu vou vendo as coisas que vão atravessando de uma para outra. Quando eu entrevistei o Paulo, ele falou da época que trabalhou com você. Isso é muito interessante, porque você fala isso de que as pessoas falavam da questão da assinatura, isso está muito vivo na maneira dele de relatar essa experiência na entrevista dele. E é muito claro para ele que ele assinava a coreografia, mas que tinham realmente pesquisa de movimento que...sabe essas relações? De atravessamento mesmo, das assinaturas que atravessam mas o que dá aquela ordem, o que organiza estruturalmente... Nossa, para mim é bárbaro fazer esses contatos porque eu vou vendo essas relações.

AF – É. Não, e você vai respeitando... Eu acho que é assim, esse lugar do profissional, naquele momento eu estou coreógrafo. Posso ser ao longo da minha vida profissional, me coloquei como coreógrafo, mas eu acho que a cada trabalho

a gente se recoloca. Você tem uma historia, você não jogou tudo fora mas você diz “aqui nessa relação Lígia dança, é a bailarina, eu sou coreógrafo nesse momento”. Então é intérprete criadora e vamos estabelecer os processos de trabalho, mas a gente topou esse acordo. Pode ser que no meio do processo seja tão bacana inverter isso, ou não, mas eu acho que é do acordo, do festival, do projeto. Mas eu acho legal quando você mantém. É um orgulho para mim, ter sido bailarino do Paulo, ter visto como o Paulo funcionou, o método de trabalho dele, como ele me provocou, como ele me deu acesso ao jeito que ele gosta de mover, como ele trouxe um pouco de mim, foi maravilhoso. Mas se alguém ali tem que ser o dramaturgo, é ele, né. Ele é diretor, ele é coreógrafo, ele é dramaturgo naquele momento.

LT – E aí pode até existir um processo sem que o coreógrafo seja o dramaturgo.

AF – Ah, sem dúvida.

LT – Pode ser uma coisa que a gente está construindo...

AF – O Toni com “Corpo de Papel” teve a interferência.. .porque também “Corpo de Papel”, o meu corpo de papel, o dele também, o Toni era tão investigador quanto eu. A gente até se expõe muito às vezes, por esse desejo de procurar possibilidade. “O Corpo de Papel número 1” com o Toni, a gente, propôs uma loucura para o SESC. É a gente preparou um solo para o Toni, só que o solo ele mudava todo dia de figurino, luz e trilha sonora. Então, foram quatro trilhas, quatro luzes, quatro figurinos, e a movimentação do primeiro roteiro. A gente quis experimentar isso. Depois enxugamos. Depois veio o “Corpo de Papel número 2” que foi lá para o Centro Coreográfico, a estréia foi lá. Então, começou com parafernália, tinha vídeo de uma cirurgia, tinha um texto do Bérgson, e eu entrava depois, dançava... Enxuguei, enxuguei e ficou, começo de costas, venho e recuo, volto, tem o texto, do texto abro, volto para o foco e termino lateralizando. Resumi, eu acho que é o que tenho para dizer naquele momento. Num desses processos do “Corpo de Papel número 2” o Toni interferiu muito, então, numa das assinaturas lá eu coloco: Dramaturgia - Alexandre Franco e Toni Rodrigues.

Porque o Toni me ajudou a pensar etapa por etapa, pensar essa ordem. O que um tempo atrás eu me perguntei, quando eu comecei eu ate me questionei: Quando eu passei a escrever direção e coreografia? Porque quê que eu estava passando a fazer isso? Eu pensava: “Mas na dança o coreógrafo já não tem todo esse papel? Não é ele quem vai coreografar? Já não quer dizer isso tudo? Dirigir e ser dramaturgo? Eu acho que eu me fiz essa pergunta depois eu separei por isso. Eu acho que os papeis eles podem ser mais divididos ainda dependendo do grupo. Posso convidar a Lígia para dirigir, o Zezinho para coreografar e dançar, mais fulano para ser dramaturgo, estar dialogando com você, a coerência dessa obra criada. Então, eu passei a assinar direção e coreografia, às vezes concepção do projeto, direção e coreografia, às vezes só coreografia, às vezes, outros termos mais usados, criador intérprete, depende. Depende da situação, eu respeito muito, eu procuro ver qual é a situação - Que processo eu estou vivendo? Com quem eu estou? O quê que está acontecendo ali naquele momento? Hoje em dia quando eu me olho, eu me sinto muito mais um cara que começa o trabalho pelo movimento, a motivação é o movimento. Muitas vezes o movimento vem para motivar figurino, maquiagem, sei lá, eu sou uma pessoa que vai, ou fez isso, pensa nas coisas e a movimentação vem. Na verdade, hoje, eu estou muito mais ligado a fisicalidade, como mover. Os alunos perguntam: “Como é que você estabelece tema?” Eu respondo: “Depende, às vezes você está lidando com dois temas”. Primeiro, que o corpo em si já é um tema. Como é que eu lido com meus ossos? Com as direções? Eu vou ser mais fluido, ou não? Você pode se concentrar nisso e estar falando de “balões”. Agora, essas coisas podem... balões podem motivar você a mover ou não, você pode...eu me vi muitas horas assim, entendeu? Ora com duas temáticas que eu não me dava conta, Ora com atravessamento, Ora o que eu achava que era linguagem na verdade alimentava outras linguagens, não necessariamente o movimento, mas ajudava na dramaturgia.

LT – E hoje, como você se vê nisso tudo?

AF – Eu me vejo mais físico. Até para dar um nome... O trabalho da Alice... Esse que a gente apresentou no evento da Angel, “Frame”, o título veio da pesquisa corporal, depois, porque ele era um fragmento do “Atempo” que não entrou por causa da gravidez e ele ficou num canto. A gente retomou nesse evento da Angel e aí quando eu vou avaliar a maneira movido veio o título. E aí eu vou falar da pesquisa corporal. Na verdade o que inaugura essa consciência eu acho que é “O Corpo do Outro” com a Teresa, quando eu entro para trabalhar com bailarinos profissionais, alguns estagiando na pulsar e deficientes físicos profissionais. Então, isso me deu uma questão: ”Que temática é essa?” Assim... Isso me deu... Eu acho que é o programa mais curto e claro que eu escrevi na minha vida, foi o que eu fiz para o “Corpo de Papel”, me dá uma situada do que escrever. Porque corre o risco, às vezes a gente fica num discurso muito técnico também, muito fechado. Como você compartilha com o outro? É uma pergunta que eu tenho hoje em dia, se o que eu escrevo tem acesso ao outro de entender sobre o que eu estou falando.

4. Entrevista com Andrea Jabor

Legenda:
LT – Lígia Tourinho
AJ – Andrea Jabor[31]

AJ - Eu venho da música, né? Engraçado que a minha formação é a música... Desde pequena eu acho que tenho essa conexão por me movimentar e construir as coisas, né? Então eu sempre fiz isso como uma coisa... é... uma memória que ficou em mim, assim, eu tinha obsessão por brinquedos de, que montavam, que faziam estruturas, eu tinha um brinquedo, me lembro muito desse brinquedo, que era um brinquedo de... Todo transparente, muito antigo assim, era tipo um lego só que ele tinha formas diferentes, circulares... e você montava formas abstratas com aquilo. E eu sempre gostei muito disso e depois na escola, eu gostava muito de matemática e eu acho que por isso que a coisa da arquitetura assim, eu tenho uma coisa de arquitetar, de pensar, arquitetar idéias e tal. Então isso era uma característica minha e sempre me acompanhou, essa idéia de inventividade, de criar coisas e tal. Então acabei entrando... Mas eu fiz, eu comecei estudando música muito cedo também, a minha família sempre me incentivou muito a coisa das artes e tal e aí comecei estudando música e acabei seguindo uma carreira de música. Para mim eu ia entrar na música firme, estudei piano desde os, sei lá, 10 anos e tal, aí depois entrei para flauta transversa e fiz faculdade de música. Fui para a faculdade, fazer música na Universidade de Brasília e aí já engajada na Universidade de Brasília, tocava em conjunto musical, tocava em orquestra,... Eu tinha uma vida musical mesmo. Mas muito nova, uns 18, 19 anos. Tocava chorinho, tocava com conjunto em Brasília. Percebi que não ia dar certo a coisa assim. Depois de um ano e meio, dois de faculdade eu falei: “Não. Essa coisa da

[31] <http://www.andreajabor.com.br>.

música...” porque eram horas sozinha e muitas horas parada estudando instrumento, muitas horas, aí eu falei; “não”. Eu precisava achar alguma coisa que tinha a questão do movimento. E eu sempre brincando com a coisa da dança, namorava a dança, fazia aula de afro, aula de não sei o que lá, de moderno, sempre fiz aulas. Então, eu conheci na Universidade de Brasília, atrás do Departamento de Música tinha um núcleo de dança da Universidade de Brasília, vinculado ao instituto de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, não tinha cadeira de dança, quer dizer, tinham matérias que eram vinculadas à formação específica de Artes Cênicas, mais voltadas para o teatro, não tinha uma formação em dança, propriamente dita, mas tinha um grande mestre que fundou esse núcleo de dança que é um homem chamado, Luiz Mendonça[32]. Que é a pessoa que na verdade foi minha grande inspiração, foi a pessoa que me levou a querer fazer dança de uma forma profissional, a ver que é possível, que eu tinha possibilidade. Por dois motivos: Primeiro que ele encarava a dança como uma forma muito mais, uma questão muito mais ampla do que era na época, era anos oitenta. Tinha toda a formalidade da dança, né? Nas escolas, academias e tal que ele não carregava... A aula dele era assim: “Vamos para a cachoeira. Beber, beber”, entrar na água e improvisação, sei lá o que. Quer dizer, tinha esse, essa questão atualizada para uma preocupação com o fazer corporal, pensar a questão da organização corporal, do quê que você está aprendendo, do quê que você está formando no corpo. Então era muito interessante, era uma grande oratória de investigação corporal, aquela aula com objeto, bastão, habilidade do corpo com o objeto... Trazia para a dança também o desejo de vir para o Rio e fazer Angel[33], eu vim na verdade para fazer a faculdade de música e tentar a coisa da dança e eu não passei no teste que eu fiz da UNIRIO (risos) eu passei em todas as coisas e não passei no... E foi muito engraçado. Aí eu voltei e pintou uma audição em

[32] Coreógrafo. Fundou na década de 90 o grupo Endança em Brasília, importante grupo de dança contemporânea brasileiro. Atualmente é professor do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade federal Fluminense.
[33] Escola Angel Vianna.

Brasília para fazer uma pesquisa junto ao Luiz Mendonça para o CNPq que era uma pesquisa em formação corporal para criança e adolescente para a dança. Aí eu fui para a audição, que foi uma semana de audição e fui selecionada. E aí entrei e comecei a trabalhar com ele. E aí fiquei três anos, fiz uma pesquisa para o CNPq e tal, que eu já entrei direto na área de pesquisa, isso foi interessante. Então, quer dizer, eu já entrei refletindo sobre a questão da formação corporal, do que é uma aprendizagem em dança, o quê que interessa a criança em dança, o quê que você vai ensinar. E aí que eu acho que norteou um pouco meu caminho, né? E aí que eu percebi que eu queria realmente fazer uma formação. Fui para a Europa. Não achei que a formação que estava sendo oferecida no Brasil, na época, era o que eu estava buscando e, ao mesmo tempo, eu tive condições de poder ir para fora porque eu tinha amigos fora, a escola de Amsterdã era muito barata na época, né? Foi a escola que eu passei, ganhei uma bolsa para estudar Laban em Londres com tudo pago. Foi assim, aquela época das bolsas, tinha muita bolsa para graduação, que hoje em dia tem bolsa mais para pesquisa de pós, doutorado e tal. Na época, nos anos, no início dos anos noventa tinha muito, o conselho britânico dava bastante bolsa para ir para a Inglaterra. Eu ganhei uma bolsa com vinte e um anos para estudar na Inglaterra com tudo pago, entendeu? Foi muito bacana mesmo, maravilhoso. E aí abriu um campo, aí eu fui para a Inglaterra, vi que aquela linha de trabalho não era a linha que eu queria, do Laban, e aí fui selecionada também para entrar em Amsterdã, na escola lá, e aí lá eu falei: “É isso aqui que eu quero”, que era pesquisa, experimentação, era tudo muito novo, entendeu? Quer dizer, então eu acho que isso tem uma parte grande do que eu venho fazendo hoje, que é um olhar sempre muito voltado para o questionamento do quê que eu estou fazendo também, e para ir atrás das questões que me interessam independente de qualquer tendência, de qualquer coisa que tenha... que está sendo feita no mercado ou sei lá o que, porque eu acho que as pessoas caem um pouco nisso, né? A modernidade tem um pouco isso, né? Eu vejo um pouco isso na produção artística. Às vezes as pessoas não seguem uma... não tem uma marca de trabalho, de pesquisa própria, né? É muito

comum você ver uma coisa que é meio uma cópia, uma colagem daqui, dali que podia ser uma coisa em qualquer lugar na verdade. Não sei se o meu trabalho também tem isso (risos), mas eu procuro pelo menos uma ter linha de pesquisa muito voltada para a questão deste samba,... Então eu acho que é isso escola Amsterdã. A escola tinha isso, né? Nova dança, né? A idéia de nova dança, de buscar uma dança que é técnica de dança, informações, linha de coreógrafo, improvisar, aprendendo fundamentos, técnicas de dança, que sempre foi o foco das discussões. Como ser um bom bailarino técnico? Isso era para poucos, era muito, dança é uma coisa... Exige muitas horas de treino, entendeu, é igual você ser músico virtuoso, entendeu? Então assim, eu acho, e aí,... Como eu tinha começado tarde, nunca foi minha missão, por exemplo, ser bailarina de companhia, de não sei o que, não era a minha parada... Minha pesquisa sempre foi para a questão cênica, que me interessava muito assim, a questão do ensino, da pesquisa, da formação em si, esse lado e a construção cênica, né? E aí utilizando os recursos e... é... e muito tempo que assim... se era dança ou se era teatro?

LT – Você chegou a fazer teatro também, né?

AJ – Eu fiz lá na escola, tinha aula de teatro, que era um trabalho de improvisação no teatro é, com... Era um teatro físico... Mas era um teatro dança, eu demorei muito tempo para entender o que era teatro e o que era dança, eu não conseguia, eu falava “não mas é teatro ou é dança, é dança ou é teatro?” Essa coisa das fronteiras sempre me incomodaram muito, porque eu vinha da música também, o quê que eu estava fazendo na dança? Esta coisa de ter que categorizar sempre foi difícil pra mim, porque eu nunca... Eu tinha dificuldade de ver, entendeu? Mas fiz aula de teatro com essa moça, fiz aula de teatro com uma mulher incrível, que me inspirou muito também, que era uma mulher que dava Beckett para a gente assim, que dava os grandes autores super contemporâneos e ao mesmo tempo num nível de discussão e debate para a sala de aula que era muito concreto, palpável, não tinha situações teóricas, coisas demais, tudo era muito acessível, você entendia. Então a gente trabalhava com amplitude de visão que eu acho que

foi muito saudável, para toda a informação, no entanto a minha turma toda, atua profissionalmente no mercado internacional. A turma de Amsterdã, todo mundo.

LT – E tinha gente da vários lugares do mundo?

AJ – Tinha gente de vários lugares do mundo. Tinha gente da Croácia, da Alemanha, da Itália, tinha gente da Dinamarca, todo mundo que eu tenho contato, eu praticamente tenho contato de quase todas as pessoas que se formaram comigo, todas atuam no mercado hoje em dia.

LT – E foi quanto tempo de formação que vocês tiveram lá?

AJ – Eu fiz em dois anos e meio, mas é porque eu entrei no curso assim meio que, rápido e intensivo, normalmente a formação é em quatro anos, mas como eu tinha o dia inteiro pra ficar na escola estudando, tinha gente que fazia meio período, por questões de trabalho. Eu passava o dia inteiro na escola, eu entrava de manhã e saía a noite, então eu fiz em dois anos e meio, que era essa turma assim, compacta, que fez quatro anos em dois e meio, mas é equivalente a uma formação de... É uma graduação, uma graduação e até, finalmente depois de um tempão... Na época, a única federal era na Bahia, mas enfim, isso é um parênteses, o que é interessante é que eu acho que todo mundo da turma trabalha como diretor ou coreógrafo.

LT – E nesse contexto quais foram os principais trabalhos artísticos que você fez e que te marcaram e que foram pontos decisivos, para a sua pesquisa?

AJ – Eu acho que os dois trabalhos que eu criei, só que teve alguns trabalhos germinais. Assim, quando eu estive em Brasília, quando eu estava com Luiz Mendonça, ele me botou para... a parte da pesquisa era eu dirigir e coreógrafa um grupo de adolescentes, e era um grupo de adolescentes que tinham tido aulas, como menina que era da dança e depois tinha aula com Luiz, e aí a gente se apresentava e fazia... Eu coreografava para esse grupo. Muito rápido assim, sem nenhum tipo de formação em coreografia e não sei o que. Eu tive a liberdade de coreografar para um grupo de dez adolescentes e isso com dezenove anos, eu tinha... vinte. O trabalho que eu realizei com esse grupo, até hoje eu tenho os

registros de trabalho, para mim foi bem... pedra fundamental. Iniciei as sementes da minha pesquisa em dança ali, e depois na escola, em Amsterdã. Eu precisei formar dois trabalhos, tive que fazer dois trabalhos na graduação para me graduar, um solo de uma hora e um trabalho de grupo de uma hora. O primeiro ano foi o solo, um trabalho completo. Apresentar, entrar em cartaz, tudo. Fazia toda a produção e esses dois trabalhos me marcaram muito, muito mesmo, eles foram também, quer dizer, as questões que eu levantei no solo, lá quando eu fiz, durante anos, eu acho que hoje eu já estou em outro lugar... Mas, a semente do trabalho está lá. Por exemplo; a semente do samba, já tinha essa coisa do teatro, que já estava lá, tinha dramaturgia, é claro, o teatro tem uma dramaturgia, tinha um músico que tocava comigo, tinha inspiração em ritmo brasileiro, tinha uma influência enorme, que era a batucada da escola de samba, que os bailarinos dançavam e, é claro, ninguém era brasileiro, então era engraçadíssimo, porque eu botei eles realizando as seqüências coreográficas, de movimentação que não tinham a ver com o samba, mas tinha uma marcação de ritmo muito precisa e era muito engraçado. Por que eles tinham dificuldades. Então quer dizer, já falava, já estava lá, tinha toda uma inspiração mesmo no Brasil. Pra você ver, quantos anos depois volta, “As cinco peles do samba”. O primeiro trabalho de circulação internacional, que é o trabalho que eu danço... narro um pouco a trajetória do viajante que atravessa o mar. E eu tinha a idéia da história, a narrativa.

LT – Mas era uma primeira estruturação?

AJ – Foi muito bonita, uma versão super bonita que eu consegui. Tocava, então assim, tocava Mestre Ambrósio[34]. Isso em noventa e dois, logo que eles lançaram, então tinha toda uma... e terminava com Cartola[35]. Já terminava com Cartola. Tinha o Cartola, em algum lugar entrava o Cartola. Interessante. E é engraçado mesmo, meu período mais afastado da questão, dessa pesquisa cultural, da brasilidade ou das questões do ritmo e da nossa cultura, do lugar da cultura mais

[34] < http://www2.uol.com.br/mestreambrosio/>.
[35] <http://www.cartola.org.br/cartola.html>.

popular ou da nossa cultura inserida no contexto cênico foi o período mais, que eu menos me envolvi foi quando eu voltei para o Rio.

LT - Por quê?

AJ - Porque a cena de dança contemporânea no Rio foi categórica com meu trabalho. Primeiro porque eu fui muito... Não conseguiu vender para nenhum festival aqui no Rio. Eu sempre mandei meu material para festival de teatro, não para festival de dança, Festival de Curitiba. Eu sempre viajo em festival de teatro, não é festival de dança. Terrível isso, né?

LT – É.

AJ – Mas é verdade, aí, enfim no roteiro dos festivais de teatro e acabei no Cacilda Becker que foi um grande espaço para trabalhar. A gente estreou no Cacilda com uma verba super pequenininha mas foi sucesso no meio do teatro, o Departamento de Arte da Unirio foi em bando. Comecei a fazer direção de arte de movimento para teatro, a partir do "De Areia e Mar", quer dizer, sempre colada ali no teatro, impressionante.





Figuras 1 e 2: Espetáculo "De Areia e Mar".

LT – E você trabalhou com a Companhia dos Atores[36], né?

AJ – Trabalhei, trabalhei. Eu fiz a direção de movimento do "Ensaio.Hamlet", é um grande trabalho deles né, muito legal. Então assim...

LT – E nessa época do "Além Mar" você vivia no Rio ou não?

AJ – Eu fiz esse trabalho em Amsterdã, é um trabalho que fala um pouco dessa fase da terra também, e aí eu vim para o Rio, quer dizer... Eu estreei na Europa, em Amsterdã, fiz Venezuela, num festival de teatro, aí vim para o Rio de Janeiro. Fiz um festival de teatro em Curitiba, fiz uma turnê pelo estado do Paraná, apresentei lá naquela Universidade um projeto lá com o pessoal do Paraná, peguei uma tangente, entendeu? Porque, e aí cheguei aqui no Rio e todas as pessoas de dança que eu contatei, Lia Rodrigues[37], Panorama[38], não sei o que, nada, nada, sabe? Muito frio mesmo, a relação foi muito, muito fechada, tipo assim, não tem espaço para você (risos). Eu falei: "Bom, então vamos seguir por outro caminho, né? E é engraçado porque todas as minhas, todos meus vínculos de trabalho foram acontecendo pelo teatro e por isso meu material de dança acabou é... Eu retraí um pouco, entendeu? Deu uma retraída e aí eu acabei desenvolvendo é... Projetos vinculados um pouco mais à questão... mexendo com trabalho dos atores. O trabalho seguinte que é o trabalho do "carro" do "Arq-móvel"

LT – Eu assisti esse trabalho no Encontro Laban.

AJ – Pois é, esse trabalho, você já viu uma versão última dele. Primeiro eu estreei esse trabalho no Panorama de Dança com quatro atrizes clown, que na verdade não é uma atriz de clown, mas é uma atriz de... Cômica e não tinha ninguém de dança, eu estreei esse trabalho com atrizes que brincavam com o movimento,

---

[36] <www.ciadosatores.com.br>.

[37] Importante coreógrafa carioca, conhecida tanto por suas obras coreográficas, quanto por suas ações políticas e pedagógicas com intuito de difundir e ampliar as ações de e sobre dança na cidade do Rio de Janeiro. Por não encontrarmos um web site sobre a artista, deixamos como referência para maiores informações o artigo de Tiago Bartolomeu Costa, "A Casa de Dona Lia". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://idanca.net/lang/pt-br/2009/05/07/a-casa-de-dona-lia/10440/>.

[38] Festival de Dança Panorama.

entendeu? Então era uma comédia dentro de um carro na verdade, era isso, depois, naquele... No encontro Laban eu trabalhei com a Celina Portela[39], Claudia Horta[40], com bailarinos mesmo, tinha o Ed[41] e Flávia Costa[42] do sapateado, entendeu? Era só bailarino. Então ele passou por várias vertentes, ali foi uma versão que eu gostei muito, inclusive, no encontro Laban. Mas esse trabalho do carro, por exemplo, ele foi um protesto meu, porque eu não conseguia teatro, ninguém dava as dicas, não tinha... Onde era negócio de "verba"?

LT – E nessa época você já estava no Rio há quanto tempo?

AJ – Já estava no Rio desde... Eu cheguei em noventa e oito, em noventa e oito

LT – Muito tempo já batalhando né?

AJ – Ah, pôxa. Porque na verdade eu vim para o Rio em noventa e cinco e aí trabalhei com a Lia e com a Regina[43]. Trabalhei na companhia da Lia muito pouco, eu comecei a trabalhar preparando o negócio do "ION", mas eu não me adaptei, eu não consigo trabalhar dentro de uma coisa que não é muito o que eu penso, o que eu acredito, acabei não ficando, saí do Rio de Janeiro, fui morar na Venezuela um tempo, fiz o mestrado por lá, estava lá e acabei estudando por lá. Depois de lá voltei para Amsterdã. Não vou voltar para o Brasil, estava confusa naquela época. Voltei, fiz o "Alem Mar", turnê e voltei para o Brasil. Foi engraçado, foi meio que uma, uma pontezinha assim, né? Então acabei fincando no Brasil mesmo. Os primeiro trabalhos eles sempre são sementes dessa pesquisa, depois vem os outros trabalhos, né? O "Arq-móvel". Eu adoro o "Arq-móvel", faria em qualquer momento. Um carro, muita loucura e logo na seqüência veio o "Sala de Estar", que está comigo até hoje. Desde dois mil e dois, né?

[39] Não foi possível encontrar maiores informações sobre a biografia desta artista.
[40] Ibid.
[41] Ibid.
[42] Ibid.
[43] Regina Miranda. Ver entrevista com esta artista neste volume.



Figura 3: Espetáculo “Arq-móvel”.

LT – Eu queria que você falasse um pouco mais, como surgiu essa idéia, quais os princípios da idéia da “Sala de estar”?

AJ – Primeiro é: Encontrar as pessoas. Eu ficava: “Gente, as pessoas não se encontram”. Eu vinha de uma escola e de uma cidade onde a gente se encontrava, a gente dançava, a gente improvisava, a gente não tinha essa rivalidade, era coleguismo, Era o contrário, né? As pessoas se encontravam para assistir o trabalho do outro, para dar força, tinha um coleguismo muito grande que era resultado de um processo de trabalho em conjunto, de assistir o trabalho do outro, de julgar, de brincar, de improvisar, tinha uma liberdade, um espaço para dançar, para improvisar, então isso foi o primeiro desejo. “Não é possível que não tenha um espaço que as pessoas possam se encontrar para jogar, para improvisar”. As iniciativas das rodas de improvisação eram sempre muito tímidas aqui, então eu pensei em criar esse projeto. Esse era o primeiro foco: Possibilitar um encontro entre a classe, a própria classe artística, a própria classe de dança, para improvisar, para trabalhar com a linguagem, com a dança de forma mais aberta, então essa era a primeira questão. Aí a segunda questão que veio era de discutir o processo de criação, a gente não trocava assim, não tinha essa coisa da pessoa ir assistir e te falar abertamente das coisas de uma forma, de uma crítica construtiva, né? Eu sentia que era tudo muito em função de uma mídia, ou do

sucesso. Eu acho que as questões que motivavam, que levavam os artistas era... não eram para mim... não reverberavam para mim sabe, assim? Então é... E eu queria muito que tivesse um diálogo maior entre as pessoas de teatro e de dança, né? Eu achava que ficava muito segmentado, dança ficava com dança e teatro ficava com o teatro e as pessoas não transitavam muito, né? O Enrique Diaz[44], por exemplo, é um diretor de teatro que transita, entendeu? A Ana Ascar[45], por exemplo, é uma diretora de teatro, uma professora que transita, porque ela trabalha com clown, entendeu? Então é... a questão da "Sala de Estar", eu acho que é isso; encontro, é discussão no sentido de processo criativo, falar sobre criatividade, sobre processo de criação, um lugar para se falar sobre isso, então, por exemplo, o primeiro "Sala de Estar" foi um encontro entre coreógrafos internacionais e cariocas, e não tinha um carioca, porque não consegui, ninguém podia participar. (...)[46]



Figuras 4 e 5: Espetáculo "Sala de Estar", ano 2002.

[44] "Enrique Diaz Rocha (Lima Peru 1967). Diretor e ator. Diretor da Cia dos Atores desde 1990, sua concepção do espetáculo tem como principais elementos a linha de interpretação dos atores, milimetricamente coreografada, além da pesquisa da intercessão entre teatro e vídeo. Prestigiado por suas concepções cênicas, vem sendo convidado para dirigir espetáculos e shows de artistas de primeira grandeza. Mantém sua carreira de intérprete ativa, alternando-se entre o teatro, cinema e televisão". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=250>.

[45] Não foi possível encontrar informações sobre a biografia da artista.

[46] Alguns momentos do registro de áudio da entrevista foram corrompidos. Em função da impossibilidade de transcrever estas partes e com o intuito de preservar a veracidade das informações concedidas por Andrea Jabor, omitiremos estas passagens, que serão sinalizadas por reticências entre parênteses (…).

AJ - Então, eu demoro muito tempo para marcar meus trabalhos. Os bailarinos ficam desesperados. Ficam desesperados: “Ela não marca nada, ela é louca, pelo amor de Deus”. Eu não marco, eu deixo muito, eu sou... E eu tenho um processo um pouco caótico, assim, eu não sou uma pessoa que... super organizada, não sei o que, eu vou um pouco no embalo da coisa toda.

LT – Mas no final você chega numa estrutura?

AJ – Sempre tem uma estrutura, sempre. Primeiro que a música, trabalho sempre com música, né? A música para mim é uma grande estrutura, ela me orienta completamente para onde e como, né? Então, eu trabalho muito com as estruturas musicais, trabalho muito com a estrutura espacial, eu sempre estruturo os meus trabalhos espacialmente, eu nunca deixo ele solto no espaço, entendeu? Então já tem dois grandes blocos de estrutura aí para mim, o tempo, o ritmo, a coisa da música. Não só isso, a ambientação que a música traz, né? E o espaço, o contexto no qual você está e a “atuação” ou “a tua ação” que já é uma estrutura. Então não é uma coisa assim, que, eu não trabalhava, eu não sei ir lá mas vou chegar. Trabalhar improvisação é um, tem que ser bom para “caralho”, é muito bom chegar lá. É a essência, é só a essência, né? Para mim. Eu estou indo dentro do contexto da coisa em si, entendeu? E com “As cinco Peles do Samba” eu demorei um pouco também, também porque a gente passou por dificuldades. Eu tive um mês de turnê antes da estréia, foi desesperador. Quando eu voltei, né, as meninas estavam com os materiais levantados, que eu já tinha levantado, elas estavam ensaiando, tinha estrutura, eu tinha tido que estruturar todo o trabalho muito rapidamente, dar conta de toda a produção do espetáculo, então, embolou o meio de campo mesmo. Estreou mal, não acho que estreamos bem, estreamos mal, mas estreamos e o trabalho finalizou, eu acho, muito bem. Chegou num lugar bacana, firme, inteiro, real, bom de trabalhar, verdadeiro.. E aí o quê que acontece? Você deixa um espaço na estrutura para o bailarino e aí que ele começa a entender que ele é que ocupa aquele espaço, não é o coreógrafo que faz assim, “vira a cabeça para lá, não sei o que, não sei que, não sei que”... Entendeu? Ele mesmo vai organizando o corpo dele para a coisa e dentro daquele

contexto que você está querendo. Você tem que dar uma chance para o intérprete, né? Então é um trabalho muito assim.

LT – Esse é o quinto "Sala"?

AJ – Esse é o quarto, é o quarto.

LT – O quarto "Sala".

AJ – O quarto "Sala de Estar". Que está cada vez, na verdade eu até tenho pensado assim, se eu continuo com o conceito "Sala de Estar" ou se eu já parto para, porque agora eu já estou querendo sair do "Sala" e entrar só no samba mesmo. Então, o meu próximo, quer dizer, eu quero, aí eu estou pensando talvez de deixar a legenda "Sala de Estar" e ficar só com "As cinco Peles do Samba", porque eu acho que já é um conceito forte e suficiente em si, entendeu? Eu acabei estreando "Sala de Estar, As Cinco Peles do Samba" por dois motivos, um porque é o que, eu tinha escrito na Funarte, o projeto "Sala de Estar" que não era "As Cinco Peles do Samba", era a proposição para a pesquisa do Samba, mas não tinha esse nome, tinha só o Conceito "sala de estar" e tinha a casa, e a casa tinha a ver com o conceito "sala de estar", que era uma casa que recebia as pessoas e etc. Mas, por exemplo, estou indo para o SESC – São Paulo agora, na Avenida Paulista, vou ambientar com "Sala de Estar", sofá,,,

LT – É a cobertura que você vai fazer?

AJ – Não, no...acho que é nono ou décimo primeiro andar. São aqueles andares...

LT – Sei, sei.

AJ - Da Avenida Paulista, lá, daquele prédio lá. E aí é isso, é sofá, é cadeira, é poltroninha, não sei o que, quer dizer, o público fica assim. Tem Dj, tem bar, é aquele mesmo clima, tem baile, dança, circula, é a mesma coisa. Só que o foco não é tanto o que acontece nessa sala de estar com o público, é mais essa pesquisa do movimento que eu quero fazer agora com as meninas, entendeu? Do material que a gente está...

LT – Então você já vai trabalhar um outro material coreográfico.

AJ – Eu estou adaptando o trabalho, já estou adaptando, estou adaptando, porque eu acho que a gente, eu acho que eu estou com um tema aí, essa questão das

“cinco peles” esse lugar que eu cheguei, na verdade, por causa da pós-graduação, da pós que eu fiz, eu cheguei no conceito das “cinco peles”, via a minha pesquisa da pós. Essa pesquisa eu levei para o teatro, eu levei para o projeto e eu acho que essa pesquisa ainda,... Eu comecei ela, acho que eu não terminei, eu comecei, eu abri o caderno e agora que a gente está... eu acho que as coisas levam um tempo, por exemplo, “Isadora Orb” levou dois anos para ser feito. Coisa rápida assim que três meses daí a estréia eu acho impossível, eu não consigo, três meses eu estou assim entendendo. Porque entender as coisas, quer dizer, eu acho que é um processo que leva tempo. Então essa coisa das peles, o quê que é isso? O que é essa idéia de peles, o quê que é? Agora que eu estou começando a trazer isso, trazer novos conceitos, também a quebrar paradigmas, entendeu? Tem coisas que são muito estruturadas, idéias, você mexer na idéia de uma pessoa, no conceito de uma pessoa e fazer aquilo é uma coisa que, é uma coisa que leva tempo, tem que incorporar, tem que entender por um outro canal, sabe? E eu acho que o trabalho das “Peles”, o Hudertwasser era um cara que era visionário, quer dizer, o cara era naturista, ecológico, essa questão da sustentabilidade no planeta, não sei o que, nos anos oitenta, muito antes de qualquer um pensar nisso. Da relação do homem com o planeta... Eu acho bonito.

LT – Eu queria que você falasse mais sobre o que é estruturalmente a idéia da “Sala de Estar” que se mantém em todos e o que estruturalmente muda em cada um? Explicasse esta relação com o conceito das cinco peles. Se você fosse pensar é... O que seria a dramaturgia da “Sala”? O que seria o protocolo da “Sala”? O que é o protocolo da “Sala de Estar” como conceito? e o que variou dentro desse protocolo para cada uma das “Salas”?

AJ – Então, tem alguns conceitos, que eu acho que, assim, conceitos que estão até no “Sala de Estar”: É um ponto de encontro, na casa, por exemplo, a gente está na minha sala de estar, né? E ao mesmo tempo quando você encontra com alguém numa sala, num ambiente de uma sala de estar, eu gosto dessa palavra no português, “sala de estar”, é que traz o conceito do “estar”, né? Estamos aqui, não estamos em outro lugar e não estamos também tentando daqui sair, não sei o

que, porque se não eu não consigo fazer a entrevista com você e você também não consegue. A gente tem que estar uma para a outra para se encontrar. Quer dizer, a gente tem que se encontrar para estar juntas para alguma coisa acontecer e aí alguma coisa acontece, a partir desse momento, né? Então, é, trazer as pessoas para esse estado, hoje, eu acho que é um lugar importante porque, eu acredito como a mente tem a capacidade de não estar, o corpo não, ele tem essa capacidade, se ele está aqui, ele está aqui. Mas eu posso estar aqui e estar nas minhas férias na Bahia, meu pensamento pode sair daqui mas o meu corpo não. Então esse lugar de você conseguir estar é realmente... A salinha do teatro, você entra ali, aquele escurinho e tal. Você está ali, mas você não está ali, muitas vezes, você percebe, muitas vezes o público está mas não está, entendeu? Até que o espetáculo realmente te... Então o lugar da relação... É um pouco mais íntima com o público... É desejo de conhecer mais perto, de chegar um pouco mais perto tanto com o artista que não só é uma coisa: Então ele falou, beleza, beijo, tchau. Quer dizer, eu tenho que estar num espaço um pouco mais íntimo. Todos os projetos tem essa característica do encontro, de encontrar palavras, encontro, e de pensar nesse lugar de estar, são pontos que permanecem todas as “Salas”. É... Outro ponto em comum, quer dizer, é a questão... estar ou não estar, eis a questão. De provocar esse lugar de estar para o público, para o bailarino. E nesse lugar o que se revela, quer dizer, tem um pouco isso, primeiro que lugar é esse que eu vejo, que eu estou na presença daquilo que é mais essencial daquela pessoa, que eu acho que a improvisação leva a essa via. Então, em todas as “Salas” houveram variantes, mas de uma forma em geral, o interesse na improvisação, para que através da linguagem da improvisação, a gente chegue nas características mais estruturantes e essenciais de cada intérprete. Isso realmente foi relevante no projeto. Estimulei isso, porque no primeiro tem a questão da improvisação como mote para o encontro entre coreógrafos, uma estrutura de improvisação. Esta questão provocou várias coisas, agora, o quê que a gente ia fazer em cena, o quê que a gente ia apresentar era uma questão de.. Tinha que ter um diretora de fora e eu queria ser diretora. No

segundo eu estruturei melhor a pesquisa de improvisação, composição e coreografia. A questão da improvisação, ela vem em todos os trabalhos.

LT – Como tema?

AJ – O tema é o encontro, esse é o tema. O segundo, então eu tinha, eu peguei "Sala de Estar", estar ou não estar, e aí era o seguinte, eram três. Eu propunha três lugares, porque eu gosto muito dessa idéia do lugar, o lugar das coisas. Aí tinha um leitor, o cara que lê, o cara que senta e que lê, uma coisa que a gente faz muito na sala, você lê, né? Lê um a revista, lê um jornal, lê um livro, o que fala, né? Tem uns que tem necessidade de falar, por exemplo, agora eu estou falando, né? Coisa que está acontecendo, eu vou falar, e cara o que se move o que não fala e que se movimenta, o cara que está arrumando a casa e não sei o que. Só que aí levando isso ao extremo assim, a necessidade, a urgência disso, entendeu? Então eu explorei, eram três lugares que se revezavam, eles tinham que entrar neutros, vazios e descobrir, se revezavam nesses lugares e descobrir que lugar, como que eles iam transitar nesse lugar sem artifícios, indo para aquele lugar com o desejo mesmo de estar naquele lugar: O lugar do movedor, o lugar do leitor ou o lugar do contador, do que conversa, do que fala e acabou que se definiu de uma forma muito engraçada. O Ed fazia o narrador, o contador, claro, adorava falar. O Flavio Souza[47], o leitor, depois eles se revezavam mas, porque ele tem essa coisa introspectiva. E a Júlia[48], ela fazia a movedora, ela entrava, ela tinha uma questão com o vestido dela, ela queria botar o vestido e aí ela queria mostrar para os meninos o vestido e eles não olhavam o vestido dela e ela ficava arrasada e ela começava. Era muita conversa então o lugar do estar era o mais importante ali. E no final abria para umas improvisações e debates. Então, eu dividi em dois blocos. Diferentes, né? Com temas diferentes. No terceiro foi o encontro e a improvisação que... (...) Eu ganhei pauta no Rio de Janeiro, eu falei: "Então vamos fazer e seja o que Deus quiser! Foi a primeira vez que o público estava na sala.

[47] Não foi possível encontrar informações precisas sobre a biografia deste artista.
[48] Ibid.

LT – Ah...

AJ – É, foi o único público que e eu mudei. Então o público ficava.

LT – E você aparecia como nesse?

AJ – Também, no segundo eu fazia um pouco misturado: Debate no final, improvisação, dança, ia variando... Foram palhaços, cada um Decorou um bloco de textos, muito divertido mesmo. Uma galera bem legal. Isso tudo na hora, levaram objetos, resolve aí, foi um lugar arriscado assim: Improvisar, composição na hora, instantâneo mesmo. E aí o último foi totalmente pesquisa mesmo, que aí eu tive tempo, tive dinheiro, pude pagar bailarino, aí que eu me aprofundei na pesquisa do samba e eu acho que o conceito da sala de estar ficou muito mais na ambientação do cenário do que no trabalho cênico com as meninas, eu acho que o único momento que tem um pouco mais isso é o baile e o momento que vocês caminham pela salinha das meninas, né? Que tem as cortinas e tal, que cada uma conta um pouquinho uma historinha, uma coisa, que é um momento breve mas que dá uma, dá uma sensação um pouco de você estar ali naquele cômodo com aquela pessoa, né? Mas em termos de "Sala de Estar" eu acho que o que ficou foi um pouco isso. Mas não sei, eu acho que todos eles se mantiveram fiéis no sentido de, da relação ator e espectador, desde o primeiro o público podia levantar, caminhar, tomar drink, entendeu? Já era uma coisa assim: "Ai que legal! Pode ir ali no bar, andar, voltar". Tinha uma liberdade do espectador. O espectador não estava preso na cadeira dele, né? E assim seguiu em todos os "Salas de Estar", tinha essa liberdade de se deslocar, de trocar de lugar, mudar a perspectiva de onde você vê, do que você vê e sempre a escolha do que você quer ver, você tem um pouco esse lugar, você pode escolher. Então isso que ficou, acho que tenha ficado em todos é o encontro e essa coisa de, essa troca espectador e... acho que esse lugar é bem claro. O diferencial de você montar num teatro.

LT – E você acredita que esses são os elementos estruturadores do "Sala" ? Se você for pensar em dramaturgia do conceito "Sala de Estar", numa dramaturgia das "Salas", essas são as bases?

AJ – É. E eu vou falar uma coisa agora que vai parecer engraçado... Mas eu acho que o bar é um elemento estruturante da "Sala". A coisa da bebida e de você mexer no aroma, na degustação, no drink, aquele lugar de... E o álcool ser também um relaxante, digamos assim, das pessoas e de fazer parte da vida social da pessoa, quer dizer, você normalmente bebe fora do teatro, não bebe dentro do teatro, você bebe antes de entrar para o teatro ou depois, né? Então a gente botou esse lugar dentro da "Sala", então você bebe dentro do espetáculo. Que é diferente e o quê que acontece, eu acho que é... um elemento estruturante. É encontrar um ponto de descontração e atenção do espectador que é mais íntimo assim, é mais o que acontece numa casa, entendeu? Você vai numa festa de um amigo, não sei o que, é um contato mais íntimo do que você tem normalmente numa relação de público que paga ingresso para ir ao teatro. Acho que isso é um ponto estruturante do projeto, levar a pessoa nesse lugar, mudar esse lugar do espectador, eu acho que esse é um ponto estruturante que acompanha todos e o bar acho que é um elemento estruturante, acho que o sofá, a coisa da mobília, a ambientação, né? Essa coisa do DJ também, de ter alguém fazendo um som, é criar o ambiente. A luz, o abajur, entendeu? Tem que ter o ambiente.

LT – Que aí entram nessas coisas que você falou da música, que dá o ritmo, o tempo, a musicalidade, o espaço, dá o ambiente...

AJ – É, dá o ambiente. Porque o ambiente é muito importante para você ficar à vontade, eu acho que as pessoas hoje em dia, não sei se hoje em dia ou sempre, sei lá, o tempo que eu vivo é hoje em dia, mas assim, é... é muito importante você ficar a vontade nos lugares, né? E para você ficar à vontade, às vezes, uma luz forte na sua cara, você não vai ficar à vontade, ou se tem um cheiro ruim no lugar, ou se tem é... uma música que está... O projeto "Sala de Estar" não é um projeto que, por exemplo, provoca o incômodo das pessoas. Tem projetos teatrais que buscam o oposto, o incômodo, é de mexer nesse lugar de te deixar incomodado, irritado, para te tirar do seu lugar, né? Eu faço a via oposta, assim, te deixar o mais à vontade possível para te tirar do seu lugar de rigidez. Acho que a gente tem uma rigidez às vezes, né? Eu Acho que as pessoas se (...) O toque, a gente

toca pouco, muito pouco. Até aqui no Brasil, eu acho que a gente toca bastante, né?

LT – A maioria, né?

AJ - A maioria, o que é muito saudável, eu acho, essa questão do toque, né? Então eu acho que é isso, eu acho que é um pouco...

LT – O que para você é dramaturgia? Você acredita que a dança tem uma dramaturgia? Você acredita que de fato a "Sala de Estar" tem uma dramaturgia?

AJ – É, eu, é... assim... eu não sei o quê que é dramaturgia (risos), mas a palavra me... O que eu penso, quando ouço essa palavra dramaturgia, eu não penso muito, nunca estudei muito, a questão da dramaturgia, eu não sou uma grande acadêmica de ficar estudando muito as questões e tal, fiz uma pós que me orientou em algumas questões mas eu sou muito da minha prática, das minhas vivências, muito empírica nesse sentido, eu trabalho muito através das próprias vivências e das experimentações e das proposições que eu trago para o meu trabalho. Então, em termos de dramaturgia, quando eu penso muito assim, qual é a história que você está contando, né? Qual é a dramaturgia? É sobre o que? Entendeu? Para mim essa questão, um pouco básica, é isso. Então na dança, por isso que é... Qual é a dramaturgia da dança? É porque é muito... É sobre o que é a dança, né? Então esse lugar ele não é... A dança, ela tem um espaço, aí que eu acho que eu comecei a entender a diferença entre dança e teatro, que é um espaço mais... Ela tem um alcance no poético por causa da relação com o corpo e não da relação especifica com a palavra, que é uma possibilidade que o bailarino tem e que o ator que não tem essa relação com o corpo... Porque tem atores que tem uma relação profunda com o corpo, por exemplo: Denise Stoklos[49], que é uma atriz totalmente física, de mímica, né? Que vem da mímica, né? Que vem aí de um lugar de pesquisa do corpo. E a dança ela tem uma possibilidade de entrar num

[49] < http://denisestoklos.uol.com.br/>.

lugar do abstrato do movimento que produz sensação, né? O movimento ele produz sensação, você vê uma... É como uma música, é uma linguagem que produz sentimento, sensação, flutuação. Ela não é tão concreta quanto a linguagem, porque a linguagem, a palavra dita, né? Ela tem uma concretude, né? Que te mantém dentro do universo da palavra, entendeu? A dança, ela escapa, ela pode escapar da palavra, né? Então acho que é muito interessante levantar é... Talvez em termos de dramaturgia da dança ou de dramaturgia... O quê que um espetáculo ou o quê que um trabalho produz em termos de... O quê que ele te traz? Talvez perguntado para as pessoas na "Sala de Estar", foi muito comum, de uma forma em geral, eu tinha um pouco assim, essa sensação que era meio suspirante, no final falavam assim: "Ai, nossa..." Elas ficavam sem palavras, falavam assim: "Nossa, que interessante, tinha uma relação com a beleza, né? Nossa, que bonito e é tão gostoso a gente vai indo assim e quando você vê você está indo". E as pessoas tinham dificuldade de expressar o que elas... E elas sentiam e falavam: "O espetáculo me levou para um universo de sensações, memórias". Por lugares que não tem, não tinham uma clareza em relação a: "eu passei por isto". Eu acho que é um grande trabalho, é falar sobre esse lugar que a gente tem dificuldade de falar sobre. Por exemplo, eu falo muito isso para as bailarinas quando a gente está construindo movimento: Como que a gente constrói? Como é que a gente organiza movimento no corpo? A gente tem que falar sobre isso porque se não a gente nunca vai saber, né? Porque não existe um jeito de, como é que você organiza um espetáculo, organiza as letras, as palavras. Você vai organizar uma seqüência de balé ou sei lá, você tem fórmulas ou formas, mas e as individuais, né? A gente não sabe direito como a gente aprende, como a gente produz, né? Então eu acho isso muito interessante, pensar o quê que reverbera nas pessoas depois de um espetáculo. E aí, na verdade, eu acho que é muito legal ter alguma pessoa que pensa a dramaturgia, por exemplo. Eu tive uma pessoa no espetáculo para interferir nos recursos, nessa dificuldade no projeto, com os bailarinos no período de muita instabilidade, muito instável. Um grande leitor. Pensar qual é a história, por onde, como é que a coisa costura, por

exemplo, ela, dramaturgia, na época do espetáculo, de improvisação. Então a gente foi, muito lentamente, costurando a temática “não, elas abrem falando sobre isso” elas abrem falando sobre cada lugar lentamente. No segundo momento vem a morte, o bloco da morte. No terceiro momento vem o bloco da confusão, da tensão. No quarto momento vem o bloco da vida. No quinto momento vem o carinho, a relação, o que fica, o que permanece. Tinha uma costura que foi sendo feita “esse pedaço aqui, vamos jogar para cá em vez de deixar ele aqui bota para lá. Esse aqui acho que tem mais a ver com o bloco...” Faz mais sentido o todo. Porque você consegue contar melhor essa história sem ter uma narração, saiu daqui, foi parar a cá, chegou ali e terminou aqui. Mas você entende essa coisa, pouco mais avulsa, a improvisação tem esse lugar da sensação mais livre, né? Mas foi um trabalho de formiguinha, a gente tricotou esse trabalho um ano ali.



Figura 6: Espetáculo “Sala de Estar: As Cinco Peles do Samba”.



Figura 7: Espetáculo “Sala de Estar: As Cinco Peles do Samba”.



Figura 8: Espetáculo “Sala de Estar: As Cinco Peles do Samba”.

5. Entrevista com Andrea Maciel

Legenda:
LT – Lígia Tourinho
AM – Andréa Maciel[50]

AM - Comecei a dançar muito nova. Eu sempre fui uma pessoa do movimento, então eu dançava mas fazia atletismo também. Tinha também uma forte ligação com a música, canto. Sempre gostei de violão. Tinha banda, tinha a coisa com a música um tanto forte e com o balé, vôlei, treinamento rigoroso, jogo, abdominal. Eu fiz ginástica olímpica... Eu ia fazer faculdade de Comunicação Social, mas fui pra São Paulo ser bailarina profissional[51]. Larguei tudo para ser bailarina. (...)[52] Apesar de sempre ter sido, mas amadoristicamente e depois eu me profissionalizei como tal. Eu tive filosofia desde a quinta série primária, história da arte e filosofia. Eu peguei uma fase marxista desse colégio e depois acabou isso, mas ele teve um período que houve uma reforma. Então a gente tinha muito estímulo nessa parte, tanto que a banda surgiu nessa época, eram umas músicas românticas, de protesto. Eu acho que isso tudo me estimulou a ter coragem para seguir alguma coisa aonde eu tivesse uma identificação mais imediata com o meu ser, assim, onde eu podia estar sendo eu mesma, então acabei largando a coisa oficial de uma PUC, que eu fazia, uma faculdade de Comunicação e embarquei com dezenove anos, era muito novinha, para a vida profissional em dança. E daí que eu vim a saber como é que funciona todo esse outro lado, né? Porque uma coisa é você estar fazendo aula e vendo o resultado final de um espetáculo como

[50] <http://www.andreamacielamcd.com>
[51] Andrea Maciel foi bailarina do Ballet Stagium na cidade de São Paulo <http://www.stagium.com.br>.
[52] Alguns momentos do registro de áudio da entrevista foram corrompidos. Em função da impossibilidade de transcrever estas partes e com o intuito de preservar a veracidade das informações concedidas por Andrea Maciel, omitiremos estas passagens, que serão sinalizadas por reticências entre parênteses (…).

público/ espectador, outra coisa é você abraçar essa causa que é a dança ter um profissionalismo. É um estilo de vida porque, realmente, você como bailarino profissional, você, desde alimentação, tudo isso acaba sendo diferente porque você passa, tendo que dar conta de uma complexidade de... em termos de movimentos, entende? De pressão e tudo mais e todo um conhecimento que vem com isso de teoria e história, tudo isso. Que isso eu não aprendi na escola, né? Nem a escola de dança que eu fiz. Era escola de balé, me formei também. Eu tive uma entrada bem legal, mas mais como professora e sempre dancei muito, mas eu digo, a formação na minha escola de balé, ela tem uma preocupação muito grande, no final, em também estar orientando a gente, como que a gente estaria passando aquilo para ensinar crianças e tudo isso, enfim. E aí o que fala mais alto para mim, adolescente, uma vida de um baixo salário, porque eu trabalhei com salário de bailarina até hoje. A dança, dançar, a dança sofre exclusão na minha opinião.

LT – Você acha que ganha muito mal?

AM - Não é nem o fato de ganhar mal, acho que o conhecimento do grande público ele está muito aos grupos que conseguem chegar a grande mídia ou que passa na televisão que é... que não é a dança, quer dizer, é a utilização do movimento corporal dançada mas não a complexidade, a corporeidade. Então é um pouco... A gente ainda sofre uma discriminação até, quando você fala que trabalha com dança, que é bailarino e tal. A dança ainda não está ocupando o lugar dela para o grande público, ainda não ocupa um lugar de complexidade. Na verdade ela realmente exige do profissional que entre para o mundo dela, entende? Que entre para viver de dança. E quando você entra para viver de dança, foi o que eu disse, eu não sabia, como bailarina de uma escola de dança, do que era isso. Como eu vou para a vida profissional? Tive que dar conta de casa, de baixo salário, de me alimentar mal, de repente eu emagreci horrores, assim, mais do que o normal, você entra numa dureza de vida, entendeu? Numa baixa qualidade de vida, que veio associada a isso, você vive só para aquele trabalho e não tem um suporte que te dê um... Para você até dar conta da sua

saúde e da rotina e ter algum conforto. O que é se profissionalizar, né? Ah, então com 19 anos... A disciplina, a dança que me deu também, que é uma coisa muito legal, um elemento de força que você leva para toda vida, que a vida não é "bolinho" para ninguém (risos) e as vezes é uma questão de você saber respirar e ter persistência na hora difícil, sabendo o que você vai passar, né? Muita gente às vezes sucumbe no meio, né?

LT – Muita gente...

AM - Independente da nossa profissão, isso eu estou falando em termos de vida mesmo, eu tenho uma filha de dezenove anos também, então já eu passei...

LT – Você tem uma filha de dezenove anos?

AM – Tenho, faz direito na PUC.

LT – E mora em Porto Alegre?

AM – Não, mora aqui. Eu me casei em oitenta e sete, logo que eu cheguei no Rio, aí eu me separei quando ela tinha três anos e ela sempre morou comigo. Eu me dava muito bem com o pai dela e tal e ela sempre morou comigo e eu fui mãe com vinte e três. Com dezenove eu estava: "Quero viver, né?" Fui de zero a mil, aí fiquei dois anos só. Só que assim, a carga horária era de nove às três da tarde todos os dias, depois de sete as onze da noite todos os dias, inclusive sábado de nove as três. E aí quando você não estava nisso você estava em cima do palco ou em turnê, turnê de dois meses. Ou seja, então você tinha um tempo para ir em casa para almoçar e já voltar para chegar às onze. Ou seja, eu cheguei a 48 Kg, hoje você me vê aqui, eu tenho um 1, 69 m, eu digo que eu tenho um e setenta que eu acho mais bonito (risos), mas eu tenho 1, 69 e eu devo estar com 56, eu cheguei a 48. Então, não era nem uma coisa "quero ficar magra porque é lindo..." Não, era de não estar dando conta. Você... uma menina que sai de casa, digo isso para qualquer pessoa que fosse, né? E cair numa cidade como São Paulo, que eu nem conhecia, não conhecia nessa época. E aí tem que dar conta de uma casa, tudo sozinha? Dinheiro, casa, reconhecimento, carga horária, desde aquela época e até hoje? Uma coisa que depende do projeto e ganhar dinheiro com isso, né? O artista cria, ele precisa criar, né? Me empenhar numa coisa e aí quando você vê,

você já está... Agora... cafezinho, de nove as três sem comer... Considero que é dedicação, exigência, e aí eu acho que ainda tem esse ranço da dança ainda ser pouco reconhecida. Colabora com esse tipo de situação maluca, Dança Contemporânea, cinqüenta anos, muito pouco tempo, né?

(...)

AM – E a coisa da filosofia e da escola marxista, pensamento crítico também, danou-se, tive contato com isso e aí fui juntando e aí com dezenove anos eu saí de casa. Larguei a PUC, rompi com uma família conservadora, tradicional, larguei tudo e fui embora para São Paulo para ser bailarina. Ou seja, tudo isso que eu vivi antes colaborou para eu dar aquele passo naquela hora, mesmo que eu não soubesse nada da vida e que é você sozinha no mundo. Aí vem o outro lado que é estar vivendo também, né? E aí assim, fiquei dois anos no estágio, saí do estágio, depois de dois anos, um pouco pela pressão familiar, eu estava sugada e tal e ao mesmo tempo eu não tinha vida de adolescente mais, eu só vivia dentro do estúdio ou em cima do palco, que era fascinante, conheci milhões de pessoas, até a Suzanne Linke[53] nos assistiu, era amiga do Egberto Gismonti[54], criando lá na sala com a gente, eu com dezenove anos, sabe? Grandes... O próprio Geraldo Vandré[55] era amigo dele. Dançava, mas era tão abstrato, que nem era tanto

[53] Importante coreógrafa alemã de dança contemporânea.
[54] "O multi-instrumentista, compositor e arranjador brasileiro Egberto Amin Gismonti é certamente dono de uma das obras mais vastas e coerentes dentro da música brasileira". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.ejazz.com.br/detalhes-artistas.asp?cd=99>.
[55] "Geraldo Vandré, nome artístico de Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, paraibano, (João Pessoa, 12 de setembro de 1935) é um cantor e compositor brasileiro. (...)Ainda em 1968, com o AI-5, Vandré foi obrigado a exilar-se. Depois de passar dias escondido na fazenda da viúva de Guimarães Rosa, morto no ano anterior, o compositor partiu para o Chile e, de lá, para a França. Voltou ao Brasil em 1973. Até hoje, vive em São Paulo e compõe. Muitos, porém, acreditam que Vandré tenha enlouquecido por causa de supostas torturas que ele teria sofrido. Dizem que uma das agressões físicas que sofreu foi ter os testículos extirpados, após a realização de um show, por policiais da repressão. O músico, no entanto, nega que tenha sido torturado e diz que só não se apresenta mais porque sua imagem de "Che Guevara Cantor" abafa sua obra". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Geraldo_Vandr%C3%A9>.

assim, dançava balé de protesto, não intitulando como tal, mas era, usava trilha de Geraldo Vandré, lalalá, numa época que ele estava sendo procurado. Então assim, passei por um balé que tinha essa coisa nacionalista e de protesto, uma cultura nacional. “Kilombos”, os negros, muito essa coisa do popular porque o estado preservava muito o popular como as nossa raízes. Então eu dancei, ai, coisas do Brasil, Maracatu. Chile, América Latina, Che Guevara, chorinho? De que maneira? Meu trabalho? Europa? Tem sangue índio também? Então não é uma coisa de ir para fora e importar uma coisa e tentar traduzir, né?

(...)

AM – Passei por vários coreógrafos (...) Comecei a coreografar nos anos noventa.

LT – O que foi mais importante para você quando começou como criadora? Quais eram os elementos estruturantes?

AM – O balé. Eu tinha questões, de movimento, de criar identidade. Falo isso porque tinha um movimento de dança, de criar movimentos mais elaborados. Pra mim então é muito clara uma influência da capoeira, do balé, do moderno, do contemporâneo, e aí foi... Eu tinha um grupo de deferentes artistas de diferente áreas e a gente tinha um processo de criação coletiva. O “Alaska” continua essa pesquisa. Artes plásticas, cenário, movimento, mas... Todos tinham liberdade de criação. Em “Alaska” a influência das artes plásticas é muito clara, essa relação. O trabalho que já era dessa época. Todo mundo ia interferindo na cena e na criação, mas ainda como início dessa interação, quer dizer, com a vídeo dança mais tarde, editou a vídeo dança, o espetáculo de dois mil e três, com a vídeo dança a gente produziu esta interação de verdade, ou seja, não dá para separar, tirar o vídeo, tirar a dança, entende? Eu não fiz uma coreografia e depois editei e botou no vídeo e virou uma coreografia. Tudo surgiu realmente surgiu de um processo de laboratório, de campo. Tudo corria junto. É uma coisa diferente, né? Você dançar e fazer um vídeo. E a vídeo dança ela já se fundiu mesmo.

LT – E você acha que essa caminho te leva a alguma síntese? Porque para mim no "Gravidade Zero", isso dá uma sintetizada, leva a uma nova relação vídeo e coreografia.

AM –Não mas, "Gravidade Zero", eu acho que chega no auge, mas antes teve o "Eletricidade", que eu digo assim...

LT – E quais são os elementos, se você for organizar, os elementos estruturantes da pesquisa de movimento?

AM – Ah, progressões, né? Observando muito também... o Balé... A minha maneira de chegar no movimento, depois que eu fiz a capoeira, assim, fui observando, que eu ia para o estúdio experimentar no meu corpo coisas que se assemelhassem àquilo, que chegasse perto daquela forma de se expressar com o corpo, mas instrumentalmente foi a capoeira, que é uma coisa popular, raiz assim, né? Não digo das origens brasileiras, era uma coisa que surgiu no Brasil a partir dos negros, que vieram depois, porque quem estava aqui primeiro eram os índios, mas é uma coisa que foi, a capoeira foi estabelecida no Brasil, né? Então eu digo assim muito louco, né? Porque depois eu venho trabalhar com tecnologia de ponta, em vídeo e tal, mas a pesquisa de movimento da capoeira é que foi uma das grandes responsáveis pela quebra da verticalidade na minha movimentação.

LT – Olha, isso é super legal.

AM – Capoeira. Mesmo assim,

LT – E você ainda super trabalha com capoeira, não é? Ou ela já está bem já transformada na sua pesquisa de movimento?

AM – Ela sempre esteve transformada no meu corpo, entende? Eu nunca quis colocar o ritual da capoeira...

LT – Foi treinamento da capoeira?

AM – Não, eu uso movimento em aula, como técnica, eu uso movimento da capoeira, rolê, armada, martelo, é... meia lua de compasso, né? A idéia do jogo, né? De preencher o espaço vazio deixado pelo outro, coisa que no contato e improvisação explora muito, mas assim, para mim não foi o contato, foi a capoeira mesmo, dada pelo Bruno que se formou lá no peixinho, no grupo senzala e depois

passou... A capoeira que eu conheci e, assim, eu nunca fui... Essa coisa toda, entende? Mas eu digo assim, na capoeira, para mim, foi um meio concreto porque estava aqui do meu lado, porque eu tive acesso a experimentar coisas que talvez eu estaria experimentando na técnica de contato, depois eu até vim a experimentar isso tudo, eu trabalhei com Paulo Montuano[56], dancei com ele que, né? Ele sabe muita coisa de contato, dancei com ele como partner. Então depois eu vim a ter experiência de tudo isso, mas isso eu acho uma coisa importante mesmo, foi o que determinou a quebra da verticalidade, aquela coisa tão... capoeira, entendeu?

LT – E como começou a relação entre o vídeo e a dança nas suas criações?

AM – Tinha "Eletricidade". Foi a primeira trilha original. A trilha foi composta originalmente então eu trabalhei, além dos artistas do vídeo, eu trabalhei com dois músicos o tempo inteiro então era aquela... ensaio, tinha que ver amplificador...

(...)

AM – Em relação ao vocabulário no corpo, eles são os pais de todos, eu considero "Eletricidade", que ainda vem com outras coisas, mas aí, música, trilha original, ficou muito forte isso, o vídeo, né? Começou a entrar de uma outra forma, ainda era como paisagem e tal, mas já foi uma criação toda dinâmica, tudo com operações ao vivo, a música era ao vivo, grande parte dela. Aí o "Gravidade Zero" é uma síntese de tudo que tem, "Por onde os Olhos Não Passam" que veio antes, que na verdade estava tudo dentro desse mesmo conceito, aí tem material, vídeo dança também, mas que eu apresentei no "Dança em Trânsito". Tem lá no site.

LT – Tem lá no site?

AM – Mas esses detalhes que eu estou falando não tem não. (...)

[56] Ver nota 16.

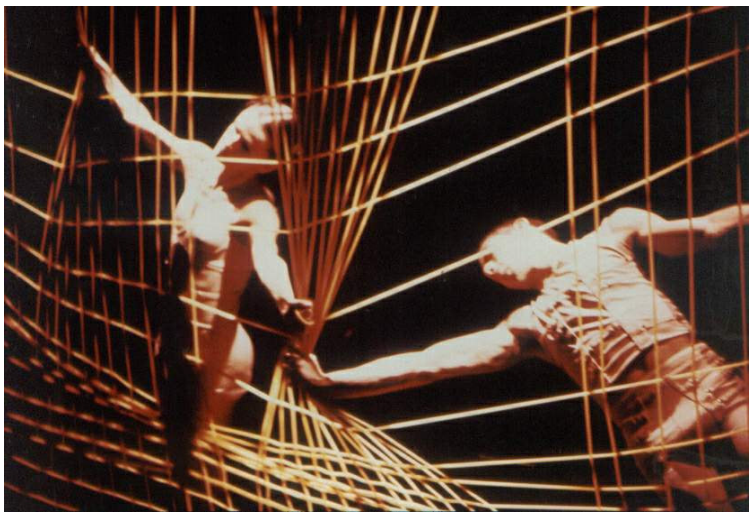


Figura 9: Espetáculo “Duetos”



Figura 10: Espetáculo “Alaska”.

LT – Você estava falando dos trabalhos que para você foram os marcos, né? Você chegou a falar um pouco do “Eletricidade”...

AM – Então, o “Duetos”, “Alasca” Eles estão no site, você pode ver, daí detalhes sobre eles, mais ligados às artes plásticas como essa coisa da multimídia, a multimídia na época era, assim, uma interferência muito grande nas artes plásticas, mas sem que, eu tinha falado, que a gente tivesse produzido um “como é que a gente fala?” Sem que exatamente fosse um coletivo em todos os sentidos, entendeu? Era um grupo de artistas com liberdade de criação, mas não tinha um produto assim, cada um tinha a sua autonomia e a gente dialogava, mas cada um era muito líder na sua área, digamos assim, e aí o “Alaska”, “Dueto” eu falei, assim, que eles são dois marcos, que eu acho que são pilares dessa primeira fase. O “Dueto”, “Alaska” eu acho que eles são pilares da parte de criação de movimento, sabe? Daquela questão da identidade, da verticalidade com a pesquisa da capoeira. Então eram seres Andrógenos e tal, a gente tinha um figurino, né? Era caracterizado, todo mundo careca, mas era maquiagem porque fazia até dois atos, primeiro ato “Dueto”, segundo ato “Alasca”. Cheguei a fazer

isso no ano que eu ganhei o apoio da prefeitura, na época das companhias apoiadas no Rio de Janeiro, que houve essa possibilidade. Você sabe dessa coisa toda, né? E tem um material aí...

LT – Sei, foram doze companhias...

AM – Foram.

LT - Tiveram algumas renovações...

AM - Teve renovações até que acabou, acho que ano passado efetivamente acabou tudo, né? Ficou centralizado lá no Centro Coreográfico, mas as companhias, os apoios para as companhias sumiu, enfim, é uma outra história, né? Então eu acho que o "Alasca" e o "Dueto" tem uma coisa muito forte em elementos de movimento que vem aparecer desconstruidamente e em recombinações em outros trabalhos. Acho que foi um momento assim, de um celeiro, de um laboratório corporal muito forte, não que não tenha tido nos outros, mas ali eu acho que foi uma raiz da coisa, de eu estar buscando uma identidade de movimento e o que marca também é a relação com as artes plásticas. Com "Eletricidade" duas coisas se inauguram, a questão das trilhas originais, das performances ao vivo e da parte de trabalho com vídeo, que começa com "Eletricidade". Então que assim, entra a trilha, né? Original, entra vídeo e com performances ao vivo. Isso foi um diferencial do trabalho, porque até então as trilhas eram compilação de músicas, mixagens e ampliações.

LT – E essas trilhas originais foram se construindo ao longo do trabalho, junto com o trabalho ou depois que já tinha tudo pronto?

AM – Junto com. Em "Eletricidade" os músicos participaram do processo criativo.

LT – Então as propostas deles interferiam na...

AM – Muito, para uma série de coisas sim, mas não era o tempo inteiro. "Eletricidade" foi um trabalho muito difícil, porque "Eletricidade"... Em dois mil o Bruno, que foi o meu parceiro, que era meu par, quer dizer, ele foi embora para a Europa, assim, ele era jovem, novo e queria viver essa experiência e mora lá até

hoje, que era o cara da capoeira. E com essa saída do Bruno[57] eu fiquei meio, deu uma desestruturada. Porque a gente tinha construído meio que um pilar na questão da pesquisa coreográfica, né? E da união mesmo das linguagens dança e capoeira e transformando isso numa outra coisa. Então o Bruno era uma figura que foi um pilar nesse processo criativo, ele trouxe muita coisa, né? E aí a gente foi transformando, eu fui criando em cima e aí ele foi dançar como bailarino, né? Muito peculiar, né? Porque ele nunca teve um perfil clássico, apesar de ter feito aula e tudo durante um tempo, mas nunca foi o perfil, mas enfim, eu até vinha com a técnica de movimento para ele... E teve o espetáculo em 99 e aí o Bruno sai da companhia. E aí o que acontece? Dois anos depois, em 2001, surge um projeto da prefeitura na Igreja em Valença. (...) E o Ricardo[58], que está em Lisboa hoje em dia, eu acho, Mico Preto, que é um outro carinha da capoeira, que foi meu mestre sala durante cinco anos do Suvaco do Cristo, ele é até hoje, quer dizer, lá do morro... Aí levei o Mico Preto[59] para dar capoeira e forró, ele dá aula, ele dança horrores. Eu dava dinâmica muscular e dança contemporânea e o Rafael[60] dava aula de percussão, muito parecido com o que a gente fazia no Monobloco[61] porque o Rafael também estava nas aulas do Monobloco apesar de já ser baterista há muito tempo, porque o Monobloco tem essa característica, tem músicos feras já e tem pessoas que aprendem a percussão, né? Então eles mesclam isso. Foi no ano que eu entrei no Monobloco. Então eu já estava, minha aproximação com a musica que sempre foi forte, porque coisa de cantar lá atrás, lembra? E tinha banda na adolescência e blablablá. Depois que o Bruno saiu eu caí dentro dessa coisa da música, 2001 eu passei só fazendo esses espetáculos em Valença, Circuito Carioca, Lona Cultural, foi uma coisa mais off, outra história, onde eu juntei também, aí não eram artes visuais, eu juntei todas essas

[57] Bruno Santos Pereira. O currículo do artista pode ser encontrado no site da Cai. Andrea Maciel, <http://andreamacielamcd.com>.
[58] Não foi possível encontrar maiores informações sobre este artista.
[59] Não foi possível encontrar mais detalhes sobre a biografia do artista.
[60] Ibid.
[61] <http://www.monobloco.com.br>.

modalidades do corpo e da música mesmo e dava oficinas, né? Nesse show em Valença eu convidei o Grupo Afro Conga[62]... Valença muito é... A reminiscência da época da escravatura e tal, né? Muitas fazendas de café que tinham lá, aí tem um grupo, um movimento negro muito forte de capoeira e eu como tinha, o Bruno não estava, mas estava o Mico Preto e tal, descobri esse grupo... Então esse espetáculo... Eu bolei uma coisa e em uma semana a gente deu uma oficina e no domingo eu consegui abrir a igreja e botar a gente no pé da igreja e chamei todo o grupo afro para tocar nas escadarias da igreja, um troço emocionante assim, sei lá, cinqüenta berimbaus, mais. A hora que abria a gente tocando percussão, eu tocava também... Isso em 2001, já esquentando os motores para "Eletricidade". Aí o Rafael Rocha[63], que é baterista, me apresentou o Luca Vasconcelos[64] e o Mamute[65], o Bernardo Palmeira[66], que são músicos do Binário, um grupo que está... um grupo aí de jovens aí, que está até... um processo bem legal acho que assim, de profissão. O Rafael ia fazer o espetáculo, mas na época ele foi chamado para fazer aquele filme acho que 1972, sabe um filme que tem sobre os anos setenta. Ele ia protagonizar no filme e ele não pode fazer o espetáculo. Ele é baterista e ator também. Aí ele indicou esses meninos é... que eu trabalhava já com o Jorge, com artes visuais e tudo mais, artes plásticas mas o Jorge estava mexendo com vídeo e o Paulo. (...) Mesmo assim, você e uma câmera só também é duro. Então foi muito dura a criação desse movimento. No início eu tive a Dani Amorim[67], que era uma atriz e que até ela foi bailarina, ex-bailarina da Deborah Colker[68], ela participou do processo comigo de investigação, mas logo em seguida ela saiu e eu fiquei realmente sozinha para a parte de corpo, né? Não tinha uma assistência, nada, nem um olho de fora, nada. Depois o próprio Jorge, que fazia o

[62] Não foi possível encontrar maiores detalhes sobre o grupo.
[63] Não foi possível encontrar maiores detalhes sobre o artista.
[64] Ibid.
[65] Ibid.
[66] Ibid.
[67] Ibid.
[68] Ver entrevista com a artista neste volume, no item 9.

vídeo, o Paulo, eles acabavam sendo o olho de fora, porque o Jorge também é diretor de teatro. Essa foi a equipe de criação. Até está lá no site, já não é mais, mas foi durante aquele tempo o tempo todo, realmente foi, né? O Jorge fazia o olho de fora, mas não tinha ninguém de dança. Eu passei a trabalhar só com artista visual e músico.

LT – Foi um solo na verdade...

AM – Foi um solo, mas tinham cinco pessoas em cena, videomaker, tinham dois músicos e a Luíza, a minha filha, ela fazia algumas participações também é... tocando e fazendo... ela apareceu no “Alasca”, a Luíza apareceu no “Alasca” e aparece no “Eletricidade”. No “Alasca” ela aparece um pouco como agente do tempo, né? Pontuando todo o espaço com umas pedrinhas de gelo seco, colocando. E no “Eletricidade” ela aparece assim, que é uma coisa minha de estar trazendo a minha filha que viveu criada em coxias (risos) para dentro do... incluindo ela no processo... ela tinha... no “Eletricidade” ela tinha onze anos e no “Alasca” ela tinha oito, ela era pequena. Ela não é bailarina, mas adora teatro e cantar e faz direito na PUC. Mas é uma artista que está meio incubada ali, ela fica meio, enfim, ela participava também, fazia umas performances e tal, ou seja, era um solo, mas que eu tratei de rechear... Era um solo que... em termos de bailarina só tinha eu.

LT – De encenação...





Figuras 11, 12 e 13: Espetáculo “Eletricidade”.

AM – De encenação não era só eu, eu tratei de me acompanhar nesse sentido, né? Que foi muito doloroso, assim, a falta do Bruno, né? Porque foram cinco anos e era um cara que estava interessado no corpo também. Bom, em 2002 foi o"Eletricidade". Em dois mil e três eu ganho a bolsa VITAE e eu fui convidada para fazer o solo de dança no SESC e eu envio o projeto para Salvador, para o Ateliê, e passo, e sou selecionada para ir para Salvador, foi tudo...

(...)

AM – No "Gravidade Zero" que eu ganhei o premio Klauss Vianna e pude montar o "Gravidade Zero", que na verdade é a idéia lá... Só que daí já fiz uma outra coisa, entendeu? E eu considero que o "Gravidade Zero" ele encerra esse ciclo. Esgotei essas recombinações e possibilidades. "Gravidade Zero" já entra uns dois vídeomakers em cena, atuando, deslizam pelo chão com a câmera...

LT – Eles tem uma proposta completamente de interação entre vídeo e dança?

AM - A gente dança com eles e eles usam as pernas para fazer contato e improvisação com a gente, né? inclusive um deles é bailarino, o Lucas, né? Faz faculdade de dança. Ele é videomaker, mas é bailarino, se apaixonou e virou bailarino. O Paulo não, o Paulo é videomaker, é artista visual de carteirinha e tal. (...) Quando vinha um projeto você ganha dinheiro de projeto para montar o projeto, entendeu? Não resolve a vida de ninguém porque o dinheiro vem e vai rápido, né? E a gente trabalhou durante anos, nove anos, entendeu? Sem dinheiro, ou seja, sempre investido e produzindo arte, quer dizer, se por um lado a gente também tem um currículo que tem as obras hoje em dia é porque foi investido um tempo para se fazer isso. Só que chega uma hora que é complicado administrar isso. Quando você chega num nível profissional de exigências técnicas e tudo, e aí você tem que pagar, chega uma hora que você não pode pedir favor para os amigos: "Pô, compõe uma música aí para mim de graça". Mas

assim, eu trabalhei muito assim. Muito por conta disso, sempre, sempre tive assim, como diretora, coreógrafa, um posicionamento muito forte. De alguma forma a companhia foi um campo de pesquisa para todo mundo com total liberdade de propor. Que é diferente, eu já trabalhei com outras pessoas para realizar ou materializar o sonho dos outros, entendeu? E ali é diferente, eu estava materializando o meu e cada um passa a materializar o seu. No mínimo valia como campo de pesquisa para o seu trabalho na sua área, seja vídeo, as músicas, composição, coreografia, figurino, artes cênicas. Me preocupei muito com isso. Então, teve o solo de dança no SESC, eu dancei na arena. Era difícil dançar na arena, uma coisa tão cheia de giro, movimento, movimento, movimento. Ah, mas foi um plus na época, né? E venho com outro material no Dança em Transito, vídeo dança com outro material. Aí veio, isso tudo eu fazendo pesquisa da "Bolsa Vitae". Aí veio, mandei o projeto para Salvador, aí veio o Ateliê, fizemos o Ateliê em Outubro e em Novembro eu voltei e ainda dancei quinze minutos de coreografia onde, para o Panorama, tem coisa que eu fiz em uma noite. "Por Onde os Olhos Não Passam " se Materializa com o videomaker... Que também tinha um pouco a ver com esse material, ou seja, assim, mas era uma outra coisa também, entende? Quem viu tudo, de repente poderia entender como se fosse pintura. Alguma coisa em comum mas são obras diferentes, né? Mas eu considero isso como uma coleção, sabe?

LT – Você acha que essa coisa dos desdobramentos, do enxugar, do reler... Então, você acha que essa coisa das releituras, de reescrever as coisas, é um perfil do seu trabalho? È um perfil, é um traço do seu trabalho? O reler? O... Ir levando o trabalho até o fim, sabe? Destrinchando, reorganizando, até sentir que aquilo chegou num ponto final, ápice e aí isso vai - descrevendo isso - sempre se reconfigurando?

AM – Eu não sei, eu acho que eu tenho que ter uma outra fase para.... Eu vou falar dessa... que eu considerei um a primeira fase, longa, determinada pelo período artes plásticas, sempre corpo e muito evidente, coreografia, mas assim, o período artes plásticas eu ia falar que "Eletricidade" até "Gravidade Zero" e todos

os que tem no meio, inserindo vídeo e música original ao vivo, né? Mas eu considero isso tudo como uma primeira fase com suas diferenças. Dentro dessa primeira fase eu acredito que sim, a tua pergunta, sabe? A coisas de releitura, de destrinchar e desdobrar. E isso até mesmo porque, na época da pesquisa do "Gravidade Zero", o "Gravidade Zero" é o espetáculo final, a pesquisa "Do Movimento ao Som e Vice Versa", que era a pesquisa da "Bolsa Vitae" de Artes/SP... É... Eu fiz aulas e trabalhei e pesquisei e... com vários músicos. Eu fiz aula de canto, trabalhei com uma maestrina fazendo mais aulas de elementos da música, leitura de partitura, flauta.

LT – Você nunca botou o canto no seu trabalho coreográfico?

AM – Não, eu só cantei um musical que eu fiz em noventa e três. Quando eu fui da companhia eu fiz esse musical, primeira vez que eu tive no Rio de Janeiro em noventa e três, foi super legal, cantava muito assim, mas no meu trabalho eu nunca botei ainda, né? Mas é uma coisa que eu sempre penso e nunca... (...) Quando a minha mãe viu falou assim "é mas não tem dança, né? quase...". "Tem sim mãe!" Tentando resgatar alguma coisa... No momento de agora... Eu queria responder o que você me perguntou, que eu não acabei. Então, com a pesquisa da "Bolsa Vitae", quando eu trabalhei com essa maestrina, que ela trabalha com orquestra, composição e tal, eu também procurei entender o quê que era uma composição em música, né? Que é diferente da gente, né? Estrutura da peça, da obra toda, né? E nessa época, agora, porque que tem a ver com o que você me perguntou? Ela assistiu os meus vídeos, porque eu pedi uma observação dela como musicista dos trabalhos "Eletricidade" até onde eu tinha, que era o "Eletricidade", que era dois mil e três, era... O "Eletricidade" era o último, então ele analisou aquilo ali bem e eu tenho essas entrevistas dela, eu tenho tudo isso em vídeo. E ela disse umas coisas... Quando ela viu "Eletricidade", ele era um espetáculo dividido em três atos, três blocos diferente, de qualidades diferentes, o último era fluxo, o do meio era medusas, eu chamava de medusas mas que era uma coisa que espalhava, uma coisa lenta, de contenção, e aí uma coisa contínua/ contida, e aí, nível baixo, enfim, e o primeiro o movimento era

sobrecarga, tatatá, tensão, era... Foi bem dividido assim. Agora eu até estou falando numa linguagem (risos) um pouco daqui, né? Mas era esse o nome... Era o último... A última parte era fluxo mesmo, enfim. Mesmo eu tendo dividido e achado que estava sendo econômica com tudo, o que ela me disse foi assim: “Se fosse música, eu te diria que eu, assistindo a tua peça, você tem tema para umas cinqüenta peças aí dentro”. O quê que ela estava querendo... Tema? Porque aí entrou nessa questão - “O quê que é tema?” Quer dizer: Por que na música, um tema não necessariamente quer... Ele tem uma história, traz às vezes, é uma combinação, uma frase sonora que é o tema central e aquilo é desdobrado de todas as maneiras, tem as variações, que são as trinta e duas variações daquela música, sabe? Aquilo é o tema principal, todo o resto é uma desconstrução desse tema. Aí tem hora que tu nem reconheces mais qual é o tema mãe, entendeu? Mas foi muito importante para mim perceber essa visão da música, porque se lá no início eu achei que a dança, na verdade tem muito mais... A minha dança, pelo menos que eu fazia, e muitas outras, a época dos anos 90, eu via muito mais afinidade da dança com as artes plásticas, com o teatro ou com qualquer outra coisa como expressão. Quando eu fui estudar música mais a fundo, a parte de composição coreográfica, da maneira que eu compunha, apesar de ter a carga dramática pessoal sempre envolvida nos movimentos que saíam do meu corpo, que estavam ligados ao movimento da minha vida, né? O “Alaska” eu compus no fundo, depois que eu rompi uma relação, né? Terminei a relação com o Bruno, terminou, três anos e fui para o deserto gelado, né? Aí a viagem. Era, no fundo, e aí eu desdobrei outras coisas, as solidões do mundo, lalalá, enfim, viraram alienígenas (risos). Mas voltando para essa coisa... Porque essa observação que ela fez... Que eu tinha muita ansiedade, às vezes. Eu acho que a afinidade com música é muito forte e eu não tinha noção. (...) Essa questão do tema na dança... (...) Porque se você tem, sei lá, uma célula forte, aquilo ali já é material, na visão da maestrina, né? aquilo já é um material mãe para você trabalhar sua composição, não precisa ter duzentas células mães, entendeu? Porque é isso que ela verificou, segundo o olhar dela. E eu achei que tinha a ver o que ela falou.

LT – E isso te modificou...

AM - Isso me modificou, me tranqüilizou por um lado... De aprofundar e desdobrar mesmo até o fim uma pesquisa de movimento, porque tem o enfoque de uma questão aqui que é muito louca, a gente tem pouco apoio, mas ao mesmo tempo, sempre acordado uma coisa... um imediatismo/ ineditismo, entendeu? E isso para mim está sempre acordado com o capitalismo selvagem. Uma coisa comercial na verdade, essa necessidade do novo, essa vida "vídeo clipe", entende? Então eu até questiono essa própria crítica que eu recebi naquela época, entendeu? Tudo bem, pode não ter sido, talvez para o olhar o trabalho que a pessoa mais gostou, foi mais marcante, mas assim, se você analisar cientificamente ou artisticamente mesmo, um processo e todo esse processo de pesquisa, na verdade, hoje em dia, eu entendo como uma coisa super coerente, entendeu? Então assim, quando esgotou isso eu virei a página, eu já virei assim, eu já estou no início de um outro ciclo, eu ainda estou entendendo isso, na verdade. Eu tenho o primeiro trabalho desse outro ciclo que é o "Movimento Número Dois no Sentido do Prazer" que foi feito em dois mil e seis, né? Porque em dois mil e quatro (pausa)[69]...



Figura 14: Espetáculo "Noiscape".

[69] A entrevista com Andrea Maciel foi feita em dois encontros.

AM - Mas, teve “Noiscape” também, que foi um trabalho feito em dois mil e quatro, que também é dessa linhagem, que dançou a Claudia Horta e o Daniel Calver, e dançou também o Gabriel Solano, que é o menino que está no Rosas, o Daniel está na Quasar. Eu falo isso porque esse trabalho ele tem uma marca muito incrível, a gente dançou para muito pouca gente e a gente... Era um trabalho que assim, o processo era a cena. Porque aí eu entrei em crise justamente com isso, né? O ineditismo, imediatismo, bláblábla, e a gente fazia trabalhos como o “Alaska” em noventa e nove, por exemplo, que era um elenco de oito pessoas, até o Paulo Mantuano dançou, né? Porque eu dançava com ele e ele acabou dançando a primeira versão do “Alaska”. Esse “Alaska” grande foram seis meses de trabalho, dançou a Kika, bailarina que recém tinha saído do corpo, tinham oito pessoas em cena, foi super legal, no Panorama, mas foi um trabalho que foi iniciado em seis meses e foi dançado uma noite. Eu estou dizendo isso para explicar o quê que motivou o ”Noisescape”, além de outras coisas, né? Dentre outras coisas, falar que o processo era a própria cena porque daí, a minha questão também, eu comecei a pensar que a gente passa muito mais tempo em processo... Eu quero valorizar o momento em que eu fico mais tempo nele, entendeu? Então o processo é a cena e acabou. Então assim, foi muito porque na verdade eu estava, era mais um trabalho de trilha original também, tudo isso foi um trabalho filhote, com a pesquisa de música eletrônica, os vocabulários, “Alaska”, tudo retransformado junto com Daniel e Claudia. Daniel é um talento, realmente ele é muito novo, mas ele tem uma mobilidade no corpo especial e a Claudinha é muito bacana também. Porque aí a gente não tinha ensaios exaustivos, entendeu? Mas estava com pessoas, nos já tínhamos dançado juntos eu a Claudia e o Paulo Mantuano, então a gente já tinha uma afinidade e o Daniel era um gênio, entendeu? Ele é genial e hiper criativo, né? Então eu tinha... Eu criava alguns mapas assim, eu criei a estrutura, né? Tinha vídeo, o Paulo também continuava com as brincadeiras dele lá. ”Noisescape”, porque tinha a coisa do som também, quer dizer, tudo ainda um desdobramento daquela pesquisa mas traduzido de uma outra forma, né? seguindo os conselhos da maestrina,

entendeu? Não é uma coisa que ninguém tenha pensado. Hoje em dia eu lembro, eu falo: “Nossa, como aquilo que ela falou me moveu mesmo”. E as circunstancias também da vida real e do momento e do que era possível fazer, porque ”Noisescape” nunca teve dinheiro nenhum, estreou com uma pessoa na platéia. Uma pessoa na platéia no Cacilda Becker, eu a Claudia e o Daniel dançando assim, para “cacete”, perderam. Depois até teve, eu fiz uma dobradinha, chamei uns grupos para abrir, até a Focus, agora que está super legal, mais no começo, o Marcelus dançava, o João Paulo dançou com a Maíra, um trabalho deles...

LT – Ah, aquele duo deles do Paulo Caldas?

AM – Duo, é, aí eu tive a idéia de chamar uns grupos para dividir a noite porque aí todo mundo se mobilizava junto, porque não tinha dinheiro nenhum. Dessa vez nem para fazer um folheto de xerox tinha e a gente dançou muito assim, tipo, depois da meia noite, em circuitos de vídeo tecnológicos e tal, tipo até no café pequeno, que é um palquinho micro. A gente tinha uns mapas e uns códigos de movimento e a gente ia para a cena e realizava uma grande improvisação. Tinha o vídeo, a música, uma marcação, mas tinha uma coisa toda aberta, mas era com pessoas que ao improvisar, né? Tinham toda uma bagagem porque o improvisar, assim, quando fala “ah, o jazz, não sei o que”, mas os caras que improvisam o jazz tem uma técnica de improvisação. Então, eram improvisações incríveis. No Cacilda a gente fazia improvisação no espetáculo com happenings e performances ao vivo como o público observando e, no final, lá no Cacilda Becker, eu cheguei a fechar, que tinha coisa de trinta e cinco minutos com andamento , mas que era improvisação dirigida porque tinha uma sala, uma intenção, tudo. Mas nem todo movimento era partiturado, fixo. Isso foi em 2004. Aí em 2004 eu entrei para terminar a faculdade de dança e entrei para a Angel, em 2005 eu acabei porque eu sou uma pessoa intensa, eu gosto de fazer e “emburacar”, eu fiz quatorze matérias, 2005 eu não... Foi o primeiro ano que eu não dancei e nem produzi nada ao vivo porque eu produzi uma monografia de um projeto de estágio que foi um tanto... Foi a monografia. E era um projeto de metodologia científica que chamava “O Corpo Contemporâneo: A Complementaridade entre as Técnicas

de Dinâmica Muscular, do Balé e a Dança Contemporânea" que aí eu entrevistei o Ceme[70], tenho ele filmado, esse professor que pouco é valorizado aí, mas é o cara que inventou um método aí de desmistificação das técnicas do balé que para muita gente que eu conheço assim, é uma coisa que funciona para bailarinos, muito legal.

LT – Maravilhoso. Eu fiz umas aulas dessa técnica com a Gizelda.

AM – Não é uma coisa que está... Ele não exclui você fazer aula, mas digo, de técnica, mas não é só aquela... Tenho tudo isso comentado em entrevista As metodologias eu apontei, organizei. Tinha uma parte que eu agregava as duas técnicas junto, né? E a monografia foi em 2005 e aí em 2006 eu ganhei o Klauss Vianna. Outra coisa, os vídeos... Os vôos na verdade, a sensação era no vídeo porque a gente voou, mas na verdade a gente estava subindo nos pés dos câmeras, entendeu? Era toda uma cena de chão. No ao vivo, era no chão, o vôo a gente estava era no chão, mas ali para a câmera a gente alçava vôos e muitas imagens dessa coisa de leveza, né? O próprio figurino e tudo isso. E aí ele vem... 2006, segundo semestre, não primeiro semestre de 2006 vem a fechar porque no segundo eu remontei o "Por Onde os Olhos Não Passam" mas que aí já era uma remontagem, né? E aí em 2006 eu fecho esse ciclo porque 2007 a pesquisa, o "Movimento Número Dois" ela já foi uma experiência totalmente diferente, é o resultado de um projeto de residência que eu fiz no Panorama de Dança, que veio o Xavier Marceli eram os orientadores. (...) O que a gente conseguiu produzir em termos de híbrido, mesmo em arte contemporânea, com a ação da vídeo dança,

[70] Ceme Jambay: "Criador do Método de Dinâmica Muscular, (...) Mestre de Ballet Clássico formado pela Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Estudou com os mestres Consuelo Rios e Tatiana Leskova (Brasil), Serge Golovine (França), Hector Zaraspe (Argentina) e William Dollar (EUA). Integrou o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Na Europa, teve a oportunidade de dançar para a Rainha da Inglaterra e apresentar-se em Portugal, Espanha, Escócia e Itália. Pertenceu ao corpo de baile do Théatre D'Art de Ballet, Paris. Foi Primeiro Solista no Ballet da Ópera de Graz, Áustria. Solista no Grand Theatre de Genéve, Suiça. Primeiro Solista no Ballet Nacional da Venezuela, Solista na Companhia Brasileira de Ballet, Rio de Janeiro e fundador do Corpo de Baile do Teatro Guaíra, em Curitiba. A partir de 1973, passou a lecionar e coreografar para vários grupos, inclusive para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro". [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.osdois.com>.

foi extremamente marcante, e marca nossa vida total porque a gente entrou no plano virtual, nossos dois trabalhos: “Por Onde os Olhos Não Passam”, vídeo dança, está no Circuito de Vídeo Dança do MERCOSUL, o primeiro DVD e esse novo está no Circuito de Vídeo Dança das Monções, ou seja, a gente está disseminado pelo mundo inteiro, eu nunca fui pra fora. Mas eu já fui a Europa, sei lá, América Latina, esses vídeos eles estão pelo mundo assim, a perder de vista, Estados Unidos, ... Uma coisa que é meu objetivo quando eu comecei a fazer vídeo também, tipo... A vídeo dança que ficamos eu e o Paulo, sobramos eu e o Paulo, e aí a gente... uma coisa de... uma criação coletiva, ele estava o tempo inteiro assinando e eu do lado dele na mesa de edição opinando na hora de encadear as coisas, entendeu? Porque a coreografia acabava muitas vezes acontecendo na edição, né? E... bem que “Por Onde os Olhos Não Passam” ainda tem seqüências de movimento mesmo, a gente tem cena em baixo da água, no mar e tal... Cada empreitada surreal, com câmera dentro de aquário, a gente está flutuando num quadradinho no meio do oceano, “Ah, vai” a gente pulava com roupa, encolheram os figurinos inteiros, entendeu? O cara afundava no aquário, ele com uma câmera emprestada, sabe assim? Imagina se molhasse a câmera...

LT - Você falou uma hora sobre essa relação com o Paulo e que ele, as vezes, te trazia uma dramaturgia para o trabalho. O que, para você, é dramaturgia? Você poderia fazer uma síntese dos elementos estruturantes do seu trabalho, de todos eles, uma síntese rápida.

AM – Capoeira, mas música, sobretudo. Artes plásticas, arte visual, ... Então, a dramaturgia é que ele me trazia muitos elementos, de Nietzsche até mesmo questões de corpo, né?

LT – Elementos estruturantes do trabalho?

AM – Teses, livros,... Ele lia as coisas e ele ia me mandando, aí eu ia me orientando; arte, teoria, literatura, coisas escritas, muito sarau, a gente fazia muitos saraus de música. Muita coisa de contemplação ou de som. Ele trabalha com Dj, também, multimídia. Bem contemporâneo mesmo. Muita música, muita iniciação, muito vinho e etc (risos). Muita imagem, vídeos, exposições, recortes de

revistas e jornal. A coisa muito jovem, sempre foi muito forte. Trabalho jovial, né? Bastante forte. Tudo era corpo. Dramaturgia... para referencia, né? escritas, vistas, aromas, em todos os sentidos né? E aí no “Eletricidade” Bastante no que você falou, a pergunta “como é que eu definiria dramaturgia... Ah, dramaturgia em dança... Eu estou pensando nas minhas coisas, né? Tem a ver com a estrutura e com esse fio condutor que conduz essa estrutura, que alicerça o roteiro, né? Tem a ver com elementos, inspiração para a criação, de todos os setores, música, som, como se fosse uma fonte de referências e de alimento de inspiração, de materiais, entendeu? De todas essas vozes, né? Para inspirações de movimento de corpo, tudo isso, para mim está ligado a dramaturgia. Essas imagens, cenas que você traz e uma coisa que vai trazer mais conteúdo também, uma coisa de aprofundamento e que ao mesmo tempo é um fio que ajuda a organizar, a encadear, vamos dizer, as cenas, os espetáculos como um roteiro, entendeu? Mas é porque não é exatamente o roteiro, eu acho que é o que ajuda a alicerçar e amalgamar assim, o trabalho, sabe? A criar esse contexto, né? Então ele é ao mesmo tempo responsável pela organização do todo, mas ao mesmo tempo, para mim, a dramaturgia ela também está ligada ao alimento mãe, do jeito que a gente usou, né? A fonte de alimento para criação dos primeiros materiais para a materialização das idéias, entendeu? Dentre outras coisas, claro, aí são somadas técnicas de composição de movimento, etc. Mas eu acho que também é o alimento do espírito para você ter idéia, né? A dramaturgia, para mim, ficou muito ligada a isso, entende? Porque através dessas audições, leituras, isso ajudava a amadurecer também a idéia, né? Sobre o quê que eu estava falando. Porque a necessidade de expressão, quando ela vem, às vezes ela é uma coisa que não tem forma, não tem... Nem você sabe muito bem como é que isso, aí vai se materializar, sabe? Então eu acho que essas pesquisas, eu acho que elas vão te ajudando a criar o corpo, tanto do bailarino quanto da cena do espetáculo. Então eu vejo muito por aí. (...) Só uma coisa que eu acho legal também falar, que a questão brasileira, tem uma brasilidade no meu trabalho bem forte, eu mesmo saí poucas vezes do Brasil. Conheço quase o Brasil inteiro porque eu dancei o Brasil

todo. Mas eu posso ter uma idéia aqui e o cara lá na Inglaterra está tendo idéia, não quer dizer que a tecnologia... Eu não sou menos brasileira porque eu trabalho com música eletrônica, porque tem O Gilberto Monte fazendo música eletrônica no Recife e ele transforma o eletrônico num troço que ele traz do acústico, tambor, não sei o quê. Eu quero dizer que o popular, o nosso popular, ele pode estar elaborado de uma outra forma, né? A partir do olhar de uma pessoa que vive mergulhada numa sociedade contemporânea de hoje, entende? E que você não precisa ir lá, muitas vezes, para ter o mesmo insight que o cara que está na França ou no... Porque eu vejo, de vez em quando, em papos com amigos que eu me correspondo e falo e tudo isso, coreógrafos, o próprio Xavier, me correspondo regularmente com ele e tal, eu digo assim, que é bem, tem um trabalho bem diferente, mas tem idéias, entendeu? E pontos de vista que são comuns mesmo a gente estando mergulhados em coisas diferentes, né? Às vezes, pela questão da brasilidade, porque às vezes - isso é só uma coisa porque você nem falou nada sobre isso, mas eu já ouvi muito, que é uma coisa que me irrita até. Eu acho chato esse negócio de, ou seja, para você ser brasileiro então eu teria que botar a capoeira clichê ali com um cara de calça branca ou sambinha, tem que ter sambinha, bossa nova. Pode ter isso tudo, entendeu? A capoeira está dentro do meu trabalho o tempo inteiro mas não é o que... E eu não sou menos brasileira por isso. É porque eu já ouvi coisa assim. Então, é até um outro assunto que eu entrei assim, que vai ficar até meio pouco aprofundado, mas eu não sei se você já ouviu coisas sobre isso, sobre esse trabalho, sobre essa questão, né? Da gente...

LT – Eu já ouvi isso muito... Mas na verdade eu tenho... Eu venho de uma relação com a capoeira muito próxima disso que você está falando. É... eu fiz muito tempo de capoeira e... eu venho meio uma história de mestre e discípulo, o meu orientador do doutorado e meu orientador desde a graduação, de iniciação científica, então eu tenho uma relação, direção, orientação, mestre/ discípulo. Não sei se você conhece, Eusébio Lobo?

AM – Eu já ouvi falar nesse nome, mas eu não conheço.

LT -Então para mim quando você fala isso é muito claro que você pode trabalhar com elementos da cultura popular e isso não precisa ser um traço estético no trabalho. Isso é uma coisa que já... para mim isso já passou, isso é óbvio.

AM – Porque isso, na verdade, no projeto de residência coreográfica do Panorama, que era encontro Sul Americano de coreógrafos, Sul Americanos e Europeus, isso foi muito forte Mas é que assim, eu não quero, essa coisa da globalização, sabe? Exótica, bandeira, entendeu? Ou seja, tem que fazer coisa típica, vou ter que sambar... Samba do Rio de Janeiro, capoeira, tudo isso. Eu estou querendo dizer que, assim, eu fui muito questionada lá? De que se eu não tiver uma carteirinha...vamos dizer, espetáculo com o clichê do Brasil, de repente eu não posso entrar e competir porque eles fazem isso. Não é isso, não é porque... Mas assim, a minha questão estética está ligado a outras coisas. Toda a sua formação e que eu acho que não tem isso na contemporaneidade, né? mas eu acho que tem certas cobranças assim, no fundo, no fundo, quando eles dizem que abriram, né? Espaço de troca e de união das culturas, não européias, para os europeus ou cultura estrangeira para lá, né?

LT – Eu acho que isso é muito próximo do que você falou de exigências do mercado. Meio capitalista, do novo, do... E ao mesmo tempo tem essas exigências do estereótipo que vende.

AM – Não, e aí querem nos escravizar com motivos, entendeu? A ficar fazendo daninha para Inglês ver, entendeu? Que... brasileiro você tem que botar alguma coisa que denote que você é brasileiro. Você, por exemplo, assim, ruiva, você já não dava, não podia fazer parte do elenco, entende? Aqui, a gente tem de tudo. Ser brasileiro, tem bossa nova, tem o... a gente tem isso na veia e muito bem obrigada, entendeu? Mas não é... Eu não estou com isso muito bem elaborado como discurso ainda, sabe? Mas assim, acho que a idéia... deve... acho que está clara assim, vamos dizer, a minha indignação com essa repressão em termos de expressão, entende? Porque isso estaria me deixando refém de ter que...

LT - Ter uma justificativa...

AM - Algum espaço... ser a brasileira, né? Negra, aí tem que ficar negra, porque aí eu, entendeu?

LT – É, faz sentido.

AM – Primeiro que os negros também são estrangeiros, assim, eles vieram depois, quem estava aqui eram os índios, né? E hoje em dia o Brasil é tudo, é toda essa mistura.



Figura 15: Espetáculo “Gravidade Zero”.

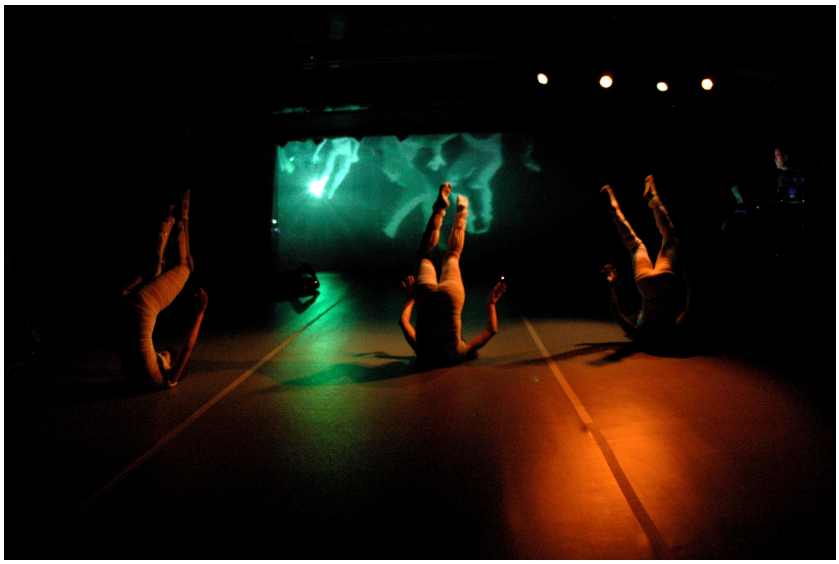


Figura 16: Espetáculo “Gravidade Zero”.

6. Entrevista com Ana Vitória

Legenda:
LT – Lígia Tourinho
AV – Ana Vitória[71]

AV – Eu comecei com ginástica rítmica desportiva, fui atleta dos nove anos de idade até os dezessete. E no esporte, com dezessete anos você é muito velho, né? Você já não tem mais o vigor. Eu morava na Bahia, fazia parte da seleção baiana de ginástica, era mais limitado ainda. Eu teria que vir para o Rio para continuar a carreira como atleta. Até fui convidada, porque eu fui campeã brasileira por muitos anos, para vir fazer parte da seleção brasileira, mas a minha mãe nordestina não conseguiu... (risos) Ela ficou com medo, aquela coisa toda... E acabei, né? Enfim, ficando por lá e foi aí que eu comecei a pensar seriamente em trabalhar com o corpo, continuar, né? Porque eu fazia ginástica, mas paralelamente eu fazia aulinha de jazz, balé clássico, né? Na academia perto de casa. E a minha própria técnica, da seleção, era uma pessoa que tinha uma cabeça aberta, ela sempre levava professores de dança, ela sempre achava que a gente tinha que... Que a dança podia ajudar muito a coisa do esporte, da ginástica. E aí quando eu saí, com dezessete, dezoito anos, eu fiz logo prova de vestibular para dança, né? Na UFBA. E passei para a faculdade de dança e foi quando eu comecei, me deparei mais seriamente com a idéia de corpo, né? A idéia de... E a UFBA nesse período, oitenta e oito, oitenta e sete, oitenta e oito estava vivendo um período de transição muito grande. Ela foi fundada por Alemães, então ela tinha uma linha expressionista Alemã muito forte, né? Muito marcada, né? Com Rolf Guler e Bianca Rusca, e nos anos noventa ela começou a conversar com a nova dança, com a vanguarda americana, né? E aí a gente

[71] <http://www.anavitoria.com.br>.

começou a receber, a faculdade começou a receber professores que vinham residentes passar muito tempo lá dando aula, fazendo intercâmbio, porque naquela época existia, né? Esse tipo de apoio, do CNPQ, Vitae, tal, hoje em dia tem muito pouco, né? A escola, faculdade pública.

LT – É, hoje em dia está bem difícil.

AV – Bem restrito, né? E eu lembro que a gente teve professoras da Martha Graham[72], né? Da escola dela, as fundadoras, né? Velhinhas lá dando aula. É... Muita aula de Cunningham[73], muita aula...

LT – Teve aula com o Clyde?

AV – Com Clyde Morgan[74], claro, Clyde sempre estava lá, né? Na faculdade, ele é livre lá, né? E a gente tinha um intercâmbio muito grande, muita expansão, foi um momento de uma reviravolta, porque todos os professores, todos os meus professores ali, naquela época, tinham sido alunos, formados pelo Rolf, né? Então a linha expressionista era muito forte naquela área, dentro do corpo da gente. Aí eu ingressei para um grupo de investigação coreográfica, o "Tran Chan" [75], né? Betti Grebler e a Luana como coreógrafas. Então eu entrei como bailarina, era um grupo de pesquisa coreográfica. E elas tinham acabado de... Naquela época, elas estavam fazendo mestrado e elas tinham acabado de chegar da Filadélfia, cheias de idéias da nova dança americana, cheias de idéias vanguardistas, performática e tal, e foi trazendo tudo isso para a gente. Então ali foi o primeiro momento que eu me deparei com a criação efetivamente. Trabalhei com outros grupinhos de dança, sempre dancei muito, mas ali foi o momento que eu comecei a pensar o corpo, a pesquisa, elaboração, né? E fiquei nesse grupo cinco anos, até sair da faculdade. E logo depois disso eu fui para a França, morar lá. E aí trabalhei com

---

[72] <http://marthagraham.org>.
[73] <http://www.merce.org>.
[74] Entrevista de Clyde Morgan a Fátima Barreto [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/danca/clyde.htm>.
[75] SILVA, E. O grupo Tran Chan. In: _____. **Dança e Pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2004.

alguns coreógrafos da *Novelli Dança*, na época era o que se falava, né? “Ah, a *Novelli Dança*, o investimento que a França está fazendo com os novos coreógrafos... “É pra lá mesmo que eu vou”. E aí eu me deparei com essa coisa da autoria, né? Essa coisa tão marcadamente, forte, assinada e autoral. Enfim, da coxia à cena, a bilheteria, estava tudo, né? Marcado por uma linguagem, por um pensamento, por um conceito muito estruturado, tudo dialogando, né? Tudo muito pensado com todas as questões de volta a origem. A França meio que deu essa retomada, né? Investiu muito forte nisso. E aí eu fiquei super provocada, super movida. Eu digo: “Ah, então eu posso fazer a minha dança. Eu posso buscar um caminho... Eu não preciso ficar é... focada e reproduzindo as minhas é... trajetórias, né?” Aí eu comecei ali a considerar que toda a trajetória realmente era muito pessoal. Comecei a revisitar mesmo a minha formação, a escola, o que tinha de Graham, de pessoal, de Cunningham, de Laban... O que cada um tinha, o que o “Tran Chan” tinha... E aí foi quando eu voltei para o Brasil e eu fiz o meu primeiro trabalho, “Valises”, foi em 95. Um solo que falava disso tudo, né? Falava desse encontro com uma nova perspectiva de caminho autoral. É claro que eu não sabia muito bem o que eu queria, né? Mas eu coloquei ali toda uma curiosidade, uma perspectiva mesmo. E aí o trabalho é só com malas antigas de viagem e fora essa coisa de ir e vir, né? Porque eu estava em dúvida se ficava no Brasil. Ele já tinha um subtexto que era muito forte. Foi um trabalho premiadíssimo... Ele tinha uma carga poética grande, né? Também. O meu pai era cantor de ópera, tinha uma questão ali, né? Embutida. Dessa partida e dessa chegada, do encontro, da despedida. O tempo inteiro esse embate, né? Do ser humano nas suas, sua partida, sua chegada, de indecisões, né? É, até Fabiana na época escreveu uma coisa linda que define o meu trabalho que é: O espaço entre dois pontos é o espaço da dúvida, né? E o trabalho narra isso, né? E aí, esse trabalho foi super bem recebido, eu já estava no Rio. Ele foi bem prestigiado, foi um momento que eu comecei minha trajetória de pesquisadora, de criadora mesmo, né? Como uma possibilidade de vida, né? Aí surgiu logo um convite para fazer um espetáculo, era um trabalho de dez minutos e... aí eu fiz o meu segundo trabalho, um pouco

”Corpo Provisório” e nesse momento o meu embate. Porque eu achava que ele tinha uma questão poética, dramatúrgica mesmo, muito forte, né? Porque era um personagem ali. Era eu com meu personagem, mas era uma personagem, muito marcada. Era tudo sépia, tudo de tom marrom, era uma coisa bem é... uma fotografia antiga, bem atemporal. Eu disse então: “Agora eu quero ver que corpo é esse? Que técnica é essa?” Porque eu já vi que pelo viés da emoção, eu consigo chegar, mas eu não sabia muito bem o que o meu corpo era, essa tal da imagem, né? E as pessoas perguntavam que estilo eu dançava, né? “Danço tudo o que eu aprendi”. Essa coisa da corporeidade, né? E fiz um trabalho extremamente técnico que foi o “Corpo Provisório”. Era um trabalho marcadamente preciso, marcadamente violento, tinha a questão rígida, imagens de um cotidiano muito forte, música com percussão, batida. Técnico. Então, o negócio é tão encaixado (risos). A partir desse trabalho a coisa da velocidade no trabalho ficou marcado um pouco. E a partir daí eu tive algumas experiências com o grupo, com a companhia, e com pessoas que a gente convidava. Quando aconteceu a história do convite da Bahia para fazer um projeto: “Ah, você é baiana”. Tem isso muito forte. A família do meu pai é toda italiana, da minha mãe toda portuguesa, eu estou com o pé também, né? Eu tenho isso na minha história, não tem como negar isso. Aí eu digo “Ah, não, então vamos ver o que eu consigo?” Aí eu fiz o “Orikis”, que foi um trabalho que eu fiz com a companhia da Carlota Portella[76] em 99, é Oriki é tudo que vem da Cabeça, vem do Candomblé, e a personalidade do orixá está na cabeça, nos cantos, a poesia, né? E aí eu fiz esse trabalho, eu ganhei o prêmio... qual é mesmo o nome... dança... Foi em 99, está até extinto mas... Foi um trabalho lindo, quatro homens, muito forte, muito terra, muito, né? Com uma música bem de candomblé, bem percussiva, bem marcada por atabaques e... Aí eu digo; “Ah, então eu posso fazer um trabalho desses, né?” (risos) Já tenho direito, já tenho, eu acho que eu tenho realmente, né? Muita coisa da Bahia, muita

[76] <www.carlotaportella.com.br>.

coisa da África, né? Da minha cultura, da minha formação, está bem introjetado. A minha mãe foi de Candomblé também. Eu fiz, eu freqüentei terreiro, baiano. E aí eu fiz, e aí me convidaram para fazer um projeto com uma parceria, né? Com produção Bahia/ Rio, aí fiz o "Asé", que é inspirado na mitologia Iorubá, né? Que significa Axé, a fé em Iorubá. E foi um trabalho lindíssimo, um trabalho que eu tive o maior prazer de fazer porque ele, apesar de dialogar com todo esse universo, da mitologia africana, ele é extremamente sofisticado, extremamente rebuscado. Ele tem ali uma assinatura clara do meu trabalho apesar de ser todo, né? Quem olha assim, o meu trabalho diz: "Nossa, esse aí parece ser um trabalho feito de uma pessoa, um criador de lá, né? Da África, uma coisa muito autêntica, muito... Mas não, ele é... eu me vejo nele, né? Eu me vejo muito nele, né? Na construção dele, na... no corpo dele, na cena dele, né? É uma cena muito... bem cuidada, muito bem é... Tudo dialoga, né? O cenário é de um artista plástico da Bahia, todo feito de azeite de dendê dentro de uns tubos com fibra ótica. É, a roupa da Márcia Gani que é uma estilista, hoje, super, super lá na Bahia, né? É, estilista Fashion, né? Quer dizer, também... Ela fez um trabalho do Olodum. Já foi uma releitura, né? (...)[77]



Figura 17: Espetáculo "Valises".

[77] Alguns momentos do registro de áudio da entrevista foram corrompidos. Em função da impossibilidade de transcrever estas partes e com o intuito de preservar a veracidade das informações concedidas por Ana Vitória, omitiremos estas passagens, que serão sinalizadas por reticências entre parênteses (…).

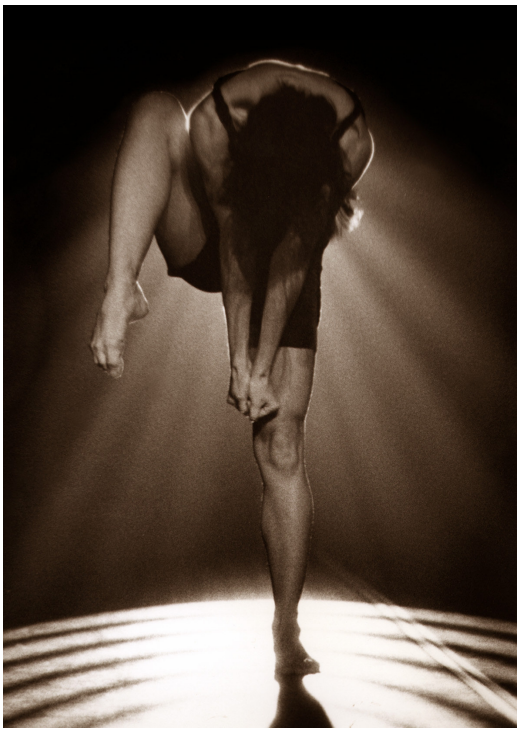


Figura 18: Espetáculo “Corpo Provisório”.



Figura 19: Espetáculo “Asé”.

AV – No Panorama, depois ele virou um solo[78], eu tenho viajado com o solo. E aí ele tem um personagem que é... Que permeia, né? Todo o espetáculo, que é um personagem extremamente cheio de artifícios, é uma mulher toda arrumada, toda montada. Quando ela desmonta, né? Aí ela vira um ser. O trabalho ele é costurado em dois estados, dois lugares. E ele é realmente uma encenação, cena e cotidiano. E quando eu li o Calvino fiquei mexida porque ele mostrou para mim (...) A literatura dele, eu fiquei muito surpresa porque era exatamente o que eu pensava de dança contemporânea. Para mim a dança contemporânea é a oportunidade de um encontro com a forma mais humana que a gente pode ter. É o lugar mais humano, porque o ele tem uma situação muito grande com as fábulas, com o som, com o delírio, muito etérea, muito espiritual. A dança moderna não, ela tem uma preocupação marcadamente social. Ela é a ruptura de uma história. A dança contemporânea é absolutamente atemporal, ela é absolutamente pessoal, é o caminho... É o lugar onde eu mais posso me conhecer e mais posso ter acesso a mim, né? E aí eu posso tudo, por isso que ela é tão, né? Às vezes, hermética na sua leitura porque é... Para você é... Ler uma coisa social já é tão difícil, imagina você num universo único, particular, né? O trabalho da Lígia, a história da Lígia, pessoal. A Ana Vitória é tão diferente do da Lígia, né? Porque será? Calvino fala isso né? Ele aponta para isso, ele aponta para isso como uma necessidade de sobrevivência para o mundo globalizado, né? E diz que... Tudo bem, ele condena, como eu condeno, o individualismo, não é isso, mas é individual no sentido de você estar mais conectada com as suas raízes, com a sua origem, né? O original é sua origem, né? É o que vem da sua origem, é a sua formação, é o seu caminho, é o que você encontrou ou o que você deixou de encontrar, o que você buscou, o que você conseguiu e o que você não conseguiu, né? Os seus mestres, as músicas que você ouviu, os livros que você leu, os lugares que você andou, as conversas que você teve, tudo isso faz parte do seu universo, né? E é esse seu

[78] Espetáculo "+ Simples".

universo que você acessa para dialogar com o mundo, né? “Olha, eu sou assim pararara, parara, você é assim, assado, diferente”. E isso que é rico, né? Então, eu passei muitos anos, uns cinco, seis anos envolvida com essa pesquisa do Calvino. Recriando, usando isso nas minhas aulas da Univercidade[79], né? E fazendo leituras e estimulando alunos a partir dele, fazendo trabalhos coreográficos. E eu tive alguns encontros, né? E esses encontros me revelaram o mundo. Por exemplo, depois do “+ Simples” eu fiz “Quixote”. Fiz “Dom Quixote”, que nada mais é do que um resgate da história da minha vida, porque o meu pai, ele era louco pelo Quixote, e eu me lembro desde pequenininha. Ele cantava Ópera, ele imitava, ele fazia, ele vivia o personagem quixotesco, né? Ele era bem Quixote mesmo na vida dele (risos), por isso até a identificação, né? E eu tinha meio medo, meio admiração por aquilo, sabe? Achava aquilo “Ai, não sei... (em tom de suspiro)” e era um momento que meu pai começou a adoecer, ficou muito velho, parar... Eu comecei a perder ele, eu reencontrei o Quixote. Eu nunca tinha lido o Quixote, eu tinha tanto medo que eu nunca tinha lido o clássico. Comprei um dia e quando eu comecei a ler eu disse; “eu tenho que fazer isso”. E aí eu fiz um projeto, ele foi aprovado e montei o Quixote, que foi uma coisa assim, sabe? Uma pedra fundamental para o meu trabalho. E assim, um trabalho extremamente dramatúrgico, porque é um personagem, né? Com uma história definida, com um roteiro muito claro, né? E já no consciente de todo mundo, né? O quixotesco. E eu o trouxe para a cena, para a minha vida, eu comecei a pesquisar e a me envolver com esse... Foi um projeto lindo também, que eu dançava numa rampa assim... Você viu esse, não?

LT – Não, esse eu não vi.

AV – É e ele começava com uma rampa assim, no palco com um monte de hélices de ferro. Estreou aqui no SESC[80], lá embaixo no redondo, e aí ele ia

[79] Curso de Dança da Universidade da Cidade.

[80] Esta entrevista foi realizada no camarim da sala Multiuso do SESC Copacabana, após uma apresentação do espetáculo “Ciranda Cirandinhas”, de Ana Vitória.

descendo ao longo de uma hora, bem devagar até virar um plano e de cabeça baixa, né? E ele tinha fala, ele tinha delírios, ele tinha... E eu fiz o espetáculo inteiro é... A pesquisa dele inteira dentro de um manicômio. É... Porque eu tinha... Eu entendia que o Quixote, a loucura do Quixote, era uma loucura com fome de sobrevivência, né? Ele dizia que o, naquela época é... Mil quinhentos e pouco, ele dizia que para um homem sobreviver ele precisa manter a inteligência e a elegância, né? E ele era um leitor de livros, né? E ele era um cavalheiro/ cavaleiro, né? Cavalheiro/ cavaleiro e... Olha que visibilidade, olha Calvino, está vendo? As coisas, né? E aí o afeto, ele fala do afeto, a inteligência, que era um cara culto, né? O cara dos livros, o cara... E a elegância. Não é educação, não é afeto (...) E eu fui construindo o Quixote, e eu fui ficando absolutamente é... Absorvida por ele e eu dizia "Mas que corpo é esse do Quixote, né?" Isso para ele era tão involuntário, o afeto a elegância e a educação... Que isso era o Quixote. Então, para a dança tinha que ter um corpo involuntário, tinha que ter alguma coisa que fosse absolutamente necessária, né? Ia ser muito fácil para eu criar movimento, né? Porque é extremamente inspirador, mas aí era muito fácil então eu digo: "Aonde é que eu vou buscar esse corpo?" Esse corpo urgente, necessário. Vou procurar num manicômio, onde as pessoas já não falam mais porque não querem falar, já não ouvem mais porque não querem ouvir. Uma loucura, né? Você ficar ouvindo ali o dia inteiro, chega uma hora que você fica surdo, né? Fica cego, não quer ver aquela miséria total. E aí aqueles acasos significativos... Um dia conversando... Eu encontrei uma amiga, uma aluna que estava trabalhando lá no Doutor Eiras, e eu, e ela falou: "E aí, quais são os seu projetos?" Digo: "Ah, eu estou entrando num projeto agora, Quixote", aí olhei para a cara dela, aí ela falou: "Dom Quixote de La Mancha?" Eu disse: "É". Ela falou assim: "Você sabe que eu estou louca para levar você lá no meu trabalho?", aí ela falou... E eu nem sabia, assim, né? Porque eu não queria falar sobre o trabalho ainda porque estava muito insipiente. Eu falei assim "Onde você trabalha, você está fazendo o que?", "Eu estou trabalhando no Doutor Eiras, lá em Paracambi". Aí eu: "Doutor Eiras em Paracambi?" Ela: "Num manicômio, né?" Aí (risos) na hora a gente assim, sabe?

Deu aquele encontro e ela me levou para lá e eu fiz toda a pesquisa lá, filmei, tive, né? Consegui, tive autorização para filmar e a maioria, digamos que a maior parte do trabalho foi só a fala do corpo, eles não tinham mais nada. Eles não falam. Tudo é a última oportunidade, né? E aí já tem aqueles que já não andam, se paralisaram, né? Mas os que ainda, falam, fazem gestos, movimentos, gaguejantes, né? É, e o Quixote, ele trazia, ele tinha uma carga muito forte, muito forte. Depois... Aí, é... Medo do Quixote...



Figura 20: Espetáculo “O Exercício de Quixote”.

AV - E aí eu não tinha projeto nenhum e estava ouvindo umas músicas... Villa-Lobos. Aí, de repente eu comecei a me apaixonar. Villa-Lobos? Tomada por essa questão do Brasil porque eu tinha, muito fundo. Quixote, na coisa, da coisa bem européia, bem... Eu disse: "Aí, agora eu vou dar uma retomada" Estava lendo umas coisas em paralelo... Um dia, o meu mestre Jean-Marie [81] falou, quando ele viu "Quixote", ele tinha um projeto: "Eu quero dançar com você, agora, né? Vamos dançar juntos." (risos) E comecei a escrever um projeto pra gente dançar junto, para falar justamente sobre esse diálogo do corpo de um bailarino maduro, porque ele foi um grande bailarino, dançou com Nureyev, Baryshnikov, né? Com o Bejart, foi bailarino do Bejart e com uma formação clássica muito forte, né? Foi um bailarino clássico, dançou todos os repertórios que a gente imaginava, que a gente imagina e uma bailarina contemporânea, jovem, né? Muito mais jovem que ele, é... Esse diálogo, né? Um mestre, uma discípula, né? Como é que a gente no palco ia fazer, como é que você elabora isso? E aí o Jean-Marie perguntou, conversando com ele: "Venha cá, você está pensando em música?" Eu disse: "Estou, eu acho que tem tudo a ver com Bartók, Béla Bartók, né? Eu sou brasileira, mas Bartók é... Ele é um cara contemporâneo que voltou à origem, às raízes, e eu achava que Bartók tinha tudo a ver com ele, estava mais pensando nele. Aí ele virou para mim e falou assim: "Por que que você não dá uma escutada, não pensa em Villa-Lobos?" E aí eu estava naquele processo de ouvir, mas eu não estava pensando em coreografar Villa nunca na minha vida. Aí eu falei assim: "Mas que coincidência, eu tenho ouvido Villa assim, pouca coisa". "Você tem ouvido o que?" Aí eu disse: "Ah, as coisas mais comuns dele, né?" E tal, parara Baqueanas, Baqueanas que são lindas, Quarteto de Cordas. Aí ele falou: "Ah, não, tem umas coisas profundíssimas e Vila é contemporâneo de Bartók e os dois se conheceram, os dois se influenciaram, né? Quando Villa

[81] Jean-Marie Dubrul, francês, ex-coreógrafo do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e um dos precursores no ensino de balé para adultos no país há 30 anos.

morou na França". Aí eu disse: "Ah é?"; Fui para o museu Villa-Lobos, encontrei o maestro amigo meu, Marcelo Rodolfo, que toma conta do acervo.

(...)

AV - Em dois mil e sete comecei a escrever o projeto para a Funarte, para o Klauss Vianna, projeto "Cirandas, Cirandinhas", primeira peça infantil, eu nunca tinha feito nada, né? E a idéia era resgatar a ludicidade, mas não de forma. (...) Esse encontro com a linguagem abstrata que a dança contemporânea traz precisa ser apreendido, né? Apreendido pelo olhar, né? Digerido e apreendido, né? É assim que a gente aprende. E aí ele foi aprovado e foi o que você viu hoje aí, né? É... Claro que como foi o meu primeiro passo para esse diálogo com o público infantil. Eu não me sentia segura o suficiente para tomar conta de tudo porque é um desafio enorme. Eu não podia fazer só um trabalho de dança contemporânea fechado porque ia ser uma coisa hermética, insuportável e nem podia fazer teatro porque eu não sou de teatro, né? E nem queria, nem é a proposta. Então convidei uma pessoa de teatro, né? Para me ajudar a fazer essa coisa da encenação, essa coisa de trazer o corpo para um lugar mais teatral, no sentido de "legível", né? Não ter um corpo neutro, né? Como a gente costuma ter em dança contemporânea, um corpo sem rosto, um corpo sem marcas, né? Mas também não ficar caricatural, né? O que é para mim dramaturgia? No meu trabalho que eu tento... A costura, né? O diálogo entre as coisas... É como as coisas se apresentam em cena, é como eu é... Vou... Roteirizar, né? O meu argumento. O meu argumento era a ciranda, Villa-Lobos. (...)Não é possível, né? Que a gente não possa resgatar e a criança entrar nesse universo, né? A gente vai ajudar ela, vai trazer a cena, vai dar a imagem para que ela, né? Como se a imagem pegasse na mão dela e levasse ela para dentro da música, né? A idéia seria essa e aí deu super certo, né? A gente ficou super feliz com o resultado.



Figura 21: Espetáculo “Cirandas Cirandinhas”.

LT – E... Mas você bota...você falou dramaturgia... Um conceito... Um termo que eu achei super interessante...

AV – Dramaturgia Lírica.

LT – Dramaturgia Lírica, mas você bota isso no programa? Não, né, você bota só dramaturgia, né?

AV – No projeto tem Dramaturgia Lírica, mas no programa eu não botei, no programa eu botei direção e dramaturgia.

LT - E dramaturgia. E você já usou esse termo, Dramaturgia ou Dramaturgia Lírica em outros trabalhos ou não, pelo que eu me lembre, eu não vi nas fichas técnicas...

AV – Não, eu acho que não. Eu uso ele nos projetos. Como eu faço a direção geral isso já está subentendido...

LT – Isso já está...

AV - Que a dramaturgia é minha, né? Porque eu que dou essa... Orquestração, né? Toda. Essa foi a primeira... Como eu tive uma pessoa de teatro, eu nunca tive uma pessoa de teatro comigo trabalhando. Essa foi a primeira vez que eu convidei uma pessoa para... E eu estava dentro do trabalho, né? E dançando e com outras pessoas, então eu achei bom ter um olho que me ajudasse de fora também. Então eu creditei a Dramaturgia para ele também, é claro que a dramaturgia é minha também, mas ele é a pessoa que está fazendo isso é... Comigo. Nos outros trabalhos, tanto no "Ato Cênico", eu preciso lembrar dos meus trabalhos, eu não lembro de todos eles (risos) Ou "Manuelagem", "Quixote", o..."Para Onde o Meu Corpo Me Leva" e "A Palavra é o Corpo" Todos feitos em cima do texto daquele escritor ai meu Deus...

LT – O Manoel Lage.

AV – Não, não, o Manoel Lage não, o Câmara Cascudo, foi a onde eu pesquisei, né? O "Asé", o "Trânsito", eu tenho uma pessoa que eu dialogo muito quando... Porque o argumento, o argumento sou sempre eu que encontro, né? Ou ele me encontra, né? Como foi o caso do "Manuelagem", por exemplo. Quixote também. Eu tenho uma grande amiga, uma parceira que é a Aninha Franco, você vai ver ela em quase todos os meus, nesse meu Book que eu te dei, quando você for ler a ficha técnica você vai ver. É... Ela é uma escritora, é uma dramaturga, ela escreve peças de teatro adulto e é uma historiadora, uma pesquisadora, baiana. (...) A gente bate uma bola muito boa em termos de conceito e a partir dessa literatura, que eu estou falando desde o começo, eu vou construindo o trabalho, o roteiro caótico, né? Mas tem. Ele tem um contexto, um começo, meio e fim. Ninguém conta historinha, mas tem uma construção de cena muito clara. No processo eu vou descobrindo aonde eu quero chegar ou, às vezes, depende, eu sei onde eu quero chegar e não sei como começar, né? Depende muito, mas ele sempre tem uma estrutura. Ele sempre tem... É... Essa arquitetura, né? Bem calculada.

LT - E como que você estrutura a sua pesquisa de movimento dentro de todas essas coisas?

AV – Dentro de sala de aula, a partir de laboratórios, né? A música nem sempre me ajuda, muito pelo contrário, ela mais me atrapalha. Mesmo o “Manuelagem” e o “Cirandas”, o que eu levava para o estudo, para a pesquisa, eram outras referencias. E ela só vinha depois porque eu acredito na linguagem musical como diálogo e não porque eu estou ali, construindo uma partitura gestual em cima dela. Ele vem falar comigo, sabe? Ele entra como uma coisa importante no meu trabalho e não como uma peça de suporte, como suporte para construir meu trabalho. É uma sacanagem enorme com o músico, né? Depende do projeto... O “Manuelagem”, por exemplo, vou falar do “Manuelagem” porque era o último, né? É o que está mais fresco. Eu tinha uma preocupação muito grande com o corpo “brasileiro, então eu me lembro que eu fui ver algumas exposições e que eu fiquei muito debruçada na pintura de Di Cavalcanti, do Portinari, mesmo Naribé, né? Na Bahia. É... para trazer essa coisa, né? Essa coisa malemolente, essa coisa de bunda, que tem bunda na pintura da mulher, sabe? É... brasileira de corpo mais é... então eu levava para o estúdio essa imagem, essas fotos, né? Eu assistia filmes onde essas referências eram claras e eu ia anotando, ia pontuando, eu li, né? Consegui ler pela primeira vez, tentei várias vezes, mas não tinha conseguido o “Cavaleiro da Senzala” então eu me obriguei a terminar. Bem essa coisa nossa, né? Muito forte, essa nossa cultura é... Africana marcada, né? Aí já num outro contexto que não é do “Asé”, né? Completamente diferente, já com um... uma obra erudita, né? Sendo tocada. O “Asé” tinha um suporte muito primitivo, esse não e...

LT – E o material coreográfico, você cria o laboratório com os intérpretes e extrai material deles ou você traz material seu?

AV – Os dois, os dois, o... “Manuelagem” era solo, né? Então era eu extraindo de mim mesma, né? O tempo inteiro é... Mas o “Cirandas Cirandinhas”... Tanto que eu coloco na ficha técnica, você vai ver intérpretes-criadores, eu não coloco bailarinos, né? Bailarinos eu entendo que são repetidores, né? Não, é, eles são intérpretes criadores porque os estímulos eram dados a eles... Eles também respondiam e muita coisa eu também trazia e coisa que eu ficava ruminando, né? E eu ficava pesquisando e propunha: “Não, agora a gente vai fazer assim, a gente

vai por esse caminho, né? A movimentação é essa, mas tem de todos". Assim, porque eu acho que o projeto cabia, sobretudo porque quando eu escolhi os bailarinos. Eu agora só trabalho assim, com projeto, eu não tenho uma companhia fixa, né? Quando eu escolhi os bailarinos eu escolhi porque eles todos trabalham com criança, né? Então Marcinho trabalha numa escola de crianças com Síndrome de Down, e essa escola que veio hoje, você viu: "Marcinho, Marcinho", são alunos dele, a Renata trabalha numa escola também com, creche, com crianças, né? Até seis anos de idade, Bado dá aula de tecido na Fundição Progresso, na Intrépida. Então eu quis trazer para o trabalho pessoas que tiveram, que tivessem muita intimidade com esse lugar e que isso tivesse vivo e pulsando para que a gente pudesse sacar desse material, né? Então as improvisações, nossa, era um presente, né? Porque eles estavam vivendo isso todo dia, eles saíam do ensaio da gente e iam dar aula, no dia seguinte eles diziam "Sabe essa movimentação que a gente fez aqui na aula? Essa brincadeira? Eu levei para os meus alunos, eles fizeram e olha o que eles mostraram". E aí que mudava tudo (risos) Tem aí muito material que é deles. Aí a gente pegava, né? Manipulava e ajustava e conseguia fazer o negócio funcionar.

LT – Isso é muito visível no trabalho.

AV – É?!

LT – Agora, você falando, porque as crianças é, tipo, eu vi, eu fiquei atrás na cadeira, e as crianças estavam sentadas no chão e tinham vocês e elas não perdiam esse fio de envolvimento, sabe? Aí elas se reconheciam em todas as coisas, se reconheciam nas brincadeiras, se reconheciam nos fragmentos que apareciam no vídeo. O vídeo fragmentado para elas não era essa leitura que a gente tem de fragmento, né? Elas não vêem fragmentado, não, vêem "O Pikachu...é o que?" É muito interessante!

AV – É, é, é o controle remoto, né?

LT – É, é, como todas as coisas tinham um... Entravam no universo delas, eu vi isso o tempo todo nelas. Isso foi interessante.

AV – É, a gente viveu muito isso, né? Essa foi a minha... Tanto que quando eu chamei o dramaturgo, a pessoa do teatro, teatro infantil, o Marcelo, ele trabalha com o teatro infantil porque para mim só justificava se essas pessoas estivessem dialogando com esse universo, né? Porque...

LT – Porque é outro universo.

AV - Totalmente diferente, né? E eu queria ainda ir além dele, né? Eu queria trazer a dança para dentro dele, não é um espetáculo, a gente fala na brincadeira, mas não tem um texto, né? Não conta uma historinha, né?

LT – Não.

AV – Ele, ele é, ele é esse vivenciar a ludicidade, né? E ao mesmo tempo não subestimando a criança, né? Não colocando ela no lugar do blalalala, da Best... Né? Dizendo que: "Olha aqui, a gente agora está, né?" Apontando para códigos que são mais é... Recortados, né? Mais diferenciados, mas que, né? A gente está falando de rua, né? "Teresinha de Jesus de uma queda foi ao chão", a gente cai, né? Quer dizer, a gente traz a queda e a recuperação, a gente está ali tentando igualar, né? A linguagem, a gente está tentando puxar para cima

LT – E tem das crianças, né? Você vê, eu vi, eu fiquei viajando nas crianças, uma fruição pelo movimento...

AV – Totalmente.

LT – quer dizer, elas estão ali para... O como elas estão achando interessante como as pessoas se resolvem em cena e se deslocam e se relacionam em deslocamento, em trânsito.

AV – Sim, porque criança é isso, né?

LT – É.

AV – Criança é corpo o tempo inteiro, né? Elas não desligam a bateria, né? A pilha, quer dizer, aquela menininha que queria... Aquela minúscula..

LT – Teve uma hora que ela virou, vocês estavam em giro, ela veio e ficou.

AV – É, é isso, uma coisa...

LT – Cria uma... Um fluxo, né? Entre eles.

AV – É, direto, direto. E é isso e fruição, né? Arte contemporânea. É isso, a gente está falando, né? A gente está dialogando de igual para igual, quer dizer, a gente está tentando é... Fazer esse é... Essa é a proposta, essa é a idéia do trabalho e eu acho que a gente conseguiu, né? A gente está bastante satisfeito com o resultado. Porque essa equipe, a equipe que me ajuda na cena, Cenografia, eles estão comigo já há alguns anos, eles estão comigo nesse lugar então, assim, a gente chega junto todo mundo, né? Falando a mesma coisa, comunicam. Tem conversa ali, né? Caminho, linguagem. E eu acho isso importante, né? Faz parte da autoria, né? Como você rege as coisas, né? Criadora.

LT – Para você, uma síntese desses elementos que compõem sua linguagem enquanto criadora, quais seriam os elementos que se encaixam com essa assinatura?

AV – Eu acho que tudo, acho que tudo é importante. Acho que tudo tem que ter. Acho que desde a idéia é... Acho que um dia eu estava falando isso com meu marido: "Você olha os meus trabalhos é, eu vejo um sentido nas coisas, eu vejo". "Corpo ilusório", "Antimatéria " como relação com a tecnologia, com o mundo hoje. Da minha identidade, né? Da minha raiz como baiana e aí segundo como a coisa do mundo hoje, da cidade, né? Do crescimento rápido da tecnologia a coisa assim, que muda e aí eu consigo é... pelas idéias ver um caminho como se fosse um único fio, como uma única coisa... Um... E eu dou aula de composição, né? Composição Coreográfica nas duas universidades, na Cidade e na Angel Vianna e tem um livro que eu uso muito, né? Que é "A inteligência e o cadafalso" do Camus. Ele fez alguns livros de críticas, de insights críticos, né? E tal e esse é um deles e ele defende nesse livro que todo artista ele persegue uma questão na vida e ele tenta provar com o livro, ele escolhe alguns autores como Flaubert, Dostoiévski*,* grandes que ele admira, né? Que já tem uma obra fechada, construída e já morreram, né? E ele aponta "Olha, o Flaubert, a questão do Flaubert é essa... E todas as obras dele a questão está lá, de uma forma ou de outra. Desenvolvida por um lado, desenvolvida por outro, tomando esse caminho ou tomando aquele, mas essa é a questão da vida dele e percorre, perpassa toda

a obra dele, né?" E isso é uma coisa que eu não vou poder responder para você hoje porque espero que eu ainda tenha uma longa vida (risos) mas assim, é... Eu acho que isso a gente vai assinando, né? A gente vai construindo. Quando eu vejo o resultado de "Cirandas" hoje, apesar de ser tão diverso do meu, né? Da minha pesquisa, da minha estrada, porque é o primeiro infantil, mas eu vejo que ele... A minha marca está ali nessa construção, né? Assim, na preocupação com o corpo na cena, na preocupação com a... Na escolhas das pessoas que eu quero que estejam comigo na cena. Eu não faço audição, eu não escolho bailarino por audição, eu escolho por identificação mesmo, né? Por necessidade, pela necessidade do trabalho, né? Assim, não é a cara, é a vida da pessoa, né? O quê que a vida daquela pessoa pode contribuir para o meu trabalho. Nem são bailarinos... Para mim, girar, dar piruetas, levantar a perna, isso não tem a menor importância. É, eu vejo pela insistência e pelo amadurecimento das pessoas que estão comigo, dos artistas que estão comigo, né? É... Construindo essa cena, eu acredito muito na cena, né? O meu trabalho é cena. Eu jamais, jamais, não vou nem falar isso, mas assim, é... Não ter figurino, não ter luz, não ter cenário, não ter é... Só se realmente for muito pertinente para o projeto, que ele seja desprovido disso porque para mim a cena, a dança, ainda é uma transposição de um mundo para o outro, né? É uma outra realidade, né? É um outro lugar, é um lugar especial, é um lugar diferente, é um lugar aonde eu quero, né? Transportar as coisas comigo. Para mim tudo isso é importante, o programa, o projeto que eu escrevo, ele é importante, né? A música, o músico, o "Cirandas", vários intérpretes, eu escolhi dois. Tinha mais de quinze, mas... Eu escolhi os que eu acho que falam, né? Daquilo do jeito que eu imagino, né? Que eu gosto, que eu acho que combina com a minha linguagem, que combina com o meu trabalho. E aí? Marcelo assim, que complementou que ajudou para... Trabalho... Para a gente... Desfez um lugar da gente, muito rígido, muito engessado, sabe? Que a dança vai levando, colocou a gente num mundo mais... É... Assim... Tudo pode acontecer. Está tudo marcado, mas o tempo inteiro ele está dizendo para a gente, não pode achar que está tudo marcado e repetir, né? Tem que achar que está

tudo novo, hoje é novo, né? E tanto que aquela cena final que são as raias de teatro, né? A gente fez ao longo de todo o processo é... Aquilo ali não é coreografado, aquilo ali é improviso, até o objeto que entra, hoje entrou a capa, né? Do esqueleto, a gente não sabe quando é que entra, o quê que vai entrar. Ontem fui eu que trouxe, eu levei uma bola, trouxe a bola do meu filho, né? Ontem foi a bola, hoje foi o Bado que ia trazer. Cada dia um sai ou traz de casa um objeto que a gente escolhe com antecedência, escolhe um objeto e traz para a cena e a gente interage ali, até para manter essa coisa viva e inusitada, né? E constante, nova da criança, né? Que ela está sempre se redescobrindo e descobrindo o mundo, né?

LT – Acho que foi assim, eram todas essas questões que eu tinha para trazer na verdade, eu acho que você falou um pouco de tudo, o que é dramaturgia para você, sobre os elementos estruturantes, sobre seu trabalho.

AV – E é assim, para mim tem que fazer sentido mesmo, nas minhas, nos meus laboratórios de composição, no meu curso, eles falam sobre isso, eles falam sobre identidade, falam sobre autoria, fala sobre originalidade, no sentido de origem, né? Dessa conexão com o ser humano, com o seu universo, com o seu amadurecimento profissional, com seus encontros, né? É... A dramaturgia está aí. Você quer falar de lua, ótimo, mas de lua por que, né? O quê que a lua tem a ver com a sua vida? Qual o sentido que ela para a sua vida, né? E por aí eu parto, daí, assim, eu num parto do movimento no movimento, da pesquisa pela forma. Não. A forma para mim está a serviço de uma idéia, de uma intenção, de uma necessidade de diálogo, de comunicação, né? A dramaturgia também se faz dessa forma. De forma usada totalmente diferente de como você vê aí, né? Mas absolutamente diferente. Assim, tem uma cara, tem um corpo diferenciado. Eu não posso dançar “Cirandinhas” como eu dançava “Quixote” nem “Manuelagem” né? Mas todos eles têm uma relação extremamente forte com a minha vida, né? É uma necessidade. Fazer “Cirandinhas” foi uma necessidade, está sendo, né? Não sei o que virá depois. Assim, mas certamente vai surgir a partir dessa necessidade de comunicação, né? E eu entendo dramaturgia lírica como isso, como é... Lírica

porque é poética, né? E dramaturgia porque eu me relaciono, porque eu dialogo, né? Porque ela tem uma... Ela tem um universo particular que tem necessidade de dialogar, de comunicar, de chegar ao outro e aí entra a poética, né? Porque aí tudo você pode tudo colocar em torno para ressaltar aquela idéia, né? O movimento também vem aí? Gratuito? Não, movimento gratuito não. Parar, pausar? Entendendo que a pausa também tem uma intenção. É isso.



Figura 22: Espetáculo “Manuelagem”.

7. Entrevista com Beatriz Cerbino

Legenda:
LT – Lígia Tourinho
BC – Beatriz Cerbino

Beatriz Cerbino é um exemplo de dramaturga de processo. Desde o ano 2002 a dramaturga e historiadora tem colaborado com processos de dança contemporânea. Beatriz assinou a dramaturgia dos espetáculos "Qual é a Música?" e "Sobre Flores Amarelas" da bailarina Paula Águas[82] e dos espetáculos "Territórios" e "Por minha parte" de Esther Weitzman[83]. A atuação de Cerbino aproxima-se da função de *dramaturg*, no sentido dado por Pavis (2005).

Para Cerbino sua atuação ocorre no sentido de auxiliar o artista a compreender as questões de seu processo criativo. Para ela o dramaturgo de dança contemporânea atua no sentido de ajudar a dar sentido à obra. O dramaturgo não é somente o que traça uma narrativa da trama da obra, mas pode ser também aquele que ajuda a cercar os aspectos do que Cerbino chama de *história cultural*[84].

LT - O que você acha que mudou ao longo dos tempos desde que você começou a fazer dramaturgia para espetáculos de dança?
BC – A dança contemporânea pode abrigar diferentes modos de se dançar. Sabe que hoje eu estava na minha aula de História da Dança II e uma aluna me perguntou: "Ai, mas como é que a gente sabe o que é bom e o que não é bom? Por que um crítico fala que isso é ruim, isso é bom, isso não é bom, isso não é dança?" Falei: "Olha, hoje você não tem mais uma receita". Acho que esse é o

[82] <http://www.paulaaguas.com>.
[83] Weitzman é uma das coreógrafas entrevistadas neste volume.
[84] Para Cerbino este conceito diz respeito à origem de cada um. Durante a entrevista Cerbino aborda este conceito.

grande barato, a gente olha... Noverre é que deu receitas, aquilo foi no século XVIII. Precisava daquilo naquele momento. Hoje a gente pode pensar em dança contemporânea de um modo, mas esse leque já se abriu. Ainda bem. Ainda bem que a gente pode ter… E pode ter Forsythe, que fazem dança contemporânea completamente diferente, né? Estão atuando e são... Enfim... Tem um trabalho de muita qualidade. Então, eu acho que é a pergunta que você fez: O quê que mudou ao longo desse caminho desde que eu comecei que foi de 2002 até agora? É muito esse entendimento da possibilidade, do que pode ser... Porque se não você acaba entrando na idéia de receita... Tem um olhar mais democrático... Democrático não, mas... É... Generoso... Também. E aí a dramaturgia pra mim se organiza dessa maneira. Eu não sei se... Uma vez eu estava escutando... Se você tem dramaturgia é porque você dá sentido à alguma coisa. A idéia era narrativa! Essa é uma questão. A idéia pra mim de narrativa, é uma narrativa... Na verdade é uma idéia de narrativa que a historia cultural, que é de onde eu venho, é um diálogo muito importante para mim. Não é uma narrativa de começo meio e fim, longe disso, mas é uma narrativa que coloca questões. Narrar, falar sobre alguma coisa, não é contar uma história, mas exatamente, questionar, apresentar uma questão. A idéia de dramaturgia também, pra mim, passa por aí, estruturar uma narrativa. Tudo o que a gente faz no mundo tem uma narrativa, não que tenha começo, meio e fim. Eu não estou falando o que deve ou não deve ser, mas porque é... Organiza-se dessa maneira no sentido de mostrar. A idéia de representar, mas não de representação do mundo platônico... Aquela idéia, né, de... Mas de apresentar alguma coisa, de mostrar. E é claro que essa narrativa tem milhões de perspectivas, de pontos de vista, dependendo de quantas pessoas forem ver uma obra, assistir e discuti-la. Essa idéia, de narrativa, que está ligada a idéia de dramaturgia, mas não é de começo, meio e fim, mas de organização e aí, cada obra... Quando eu trabalhei com essa idéia de dramaturgia, ficou mais clara também, a partir do momento que eu comecei a entender melhor o quê que era, foi depois que eu trabalhei com a Paula Águas. Foi 2002, Flores Amarelas, acho que foi um pouco antes... 2002... E depois quando eu terminei meu mestrado, que

foi em 2003, e quando eu entrei no doutorado, que foi também em 2003, em Historia, na UFF, aí eu entendi melhor o que era essa dramaturgia. Que não era... Não que eu... Que tenha sido isso... Pelo contrário, os trabalhos da Paulinha... Longe de ter começo, meio e fim, mas eu entendi melhor o que era ser dramaturga... O meu papel. E eu acho que quando a Esther me convidou também pra trabalhar com ela, foi muito nesse sentido, de ajudar a olhar pra obra. E em pensar na parede mesmo. Eu não sei (risos).

LT – Pra você, você acha que essa coisa de dramaturgia é uma coisa que começou agora ou você acha que sempre teve dramaturgia na dança e agora a gente está falando sobre isso?

BC – Olha, eu acho que a idéia de dramaturgia... Esse olhar de... Que não é a idéia de dramaturgia no Teatro, que é muito diferente, pelo menos como eu entendo, né? E como se vem discutindo, é a partir da década de noventa... Na Europa, quando teve o "boom" de dança contemporânea... Final da década de oitenta, mas principalmente década de noventa, né? Quando você deixa de ter uma dança que já não quer mais aí sim, ter um começo, meio e fim, mas que quer é... Que quer construir espaços, quer ganhar espaço, em termo de público e de espaço pra ela se apresentar, né? De estabelecer um diálogo. E alguns criadores convidam pessoas pra ajudá-los a pensar mesmo a obra, o espetáculo. Acho que é exatamente nessa década de noventa... Eu não sei se antes, por exemplo, se a gente pensa antes, né? Olhando pra dança cênica de modo geral, a danças modernas, ela já é... É diferente, a dramaturgia dela já é mais próxima de uma dramaturgia teatral...

LT – O Balé então...

BC – É, tem uma... Todas têm uma dramaturgia...

LT – Intersubjetiva…

BC – É... Todos tem, né? Uma dramaturgia própria, do próprio movimento. A própria idéia da pantomima do balé já traz essa idéia da dramaturgia. Eu explico pelo movimento, dramaturgia do corpo. Mas na dança, quando a gente entra nessa década de noventa, a dança contemporânea ganha esse espaço, você não

quer que seja aquela dramaturgia que tinha... Isso eu estou dando um pitaco tá? É uma hipótese como, por exemplo, historiadora... Eu acho que foi uma necessidade dos criadores de pensar, de fazer uma reflexão mesmo sobre aquilo que eles criaram. Mas que não era uma criação com começo, meio e fim. Aí vem alguém pra ajudar a fazer isso e não é um dramaturgo, mas não é aquela dramaturgia é... Que vai explicar o espetáculo, a obra. Acho que pode explicar para o criador, e para o criador tudo bem, ele entende de um jeito. O público vai entender de outro, que cada público vai entender mesmo de outro jeito, de outra maneira. Então, que existe, sempre existiu, mas essa figura do dramaturgo eu acho que é década de noventa, principalmente. Porque não vejo essa figura... Você pode ver até, às vezes, nem sei se existia, né? Assistente de coreografia nas obras...

LT – Acho que existia, né, ensaiador…

BC – Ensaiador, não assistente. Ensaiador era... Assistente de coreografia e ensaiador também. São funções diferentes, às vezes que estão meio dialogando, mas são coisas também distintas. Mas acho eu que é mais ou menos década... Final de oitenta... Década de noventa.

LT – Tem outra coisa que eu tenho percebido... Isso é uma coisa que vou compartilhar com você, uma coisa intuitiva que eu tenho percebido entre as entrevistas. Porque eu tenho feito entrevistas com gente de histórias e de percursos muito diversos, né? E peguei muita gente da dança, peguei pouca gente do teatro. Eu vejo, por exemplo, na história recente do Rio de Janeiro, na historia desses coreógrafos vivos, né? Por muito tempo o balé foi que ditou as regras da dança no Rio de Janeiro. Aí veio um movimento, que eu vejo atrelado com várias pessoas, que isso eu estou falando das historias das pessoas que eu entrevistei, né? Muitos influenciados pelo movimento iniciado pela Angel e o Klauss, que lideraram a expressão corporal, no início dessa dança contemporânea no Rio. Muita gente iniciada pelo movimento que a Celina Batalha e a Helenita Sá Earp fizeram na UFRJ, porque muita gente da dança hoje passou por elas. Muita gente também que passou pelo Grupo Coringa. Uma perspectiva de uma nova maneira de olhar o movimento

que não só pelo prisma do Balé Clássico... Entender o movimento a partir de princípios. E aí a gente vem com a entrada da Regina Miranda, né? Essa coisa do Sistema Laban forte no Rio de Janeiro, né? Porque a gente vê que em São Paulo ele começou mais com Maria Duschenes[85], a gente já tinha uma série de discípulos dela, que foram difundindo o Sistema, mas no Rio a Regina é uma das grandes mentoras do Sistema. Então, eu vejo esses elementos, por exemplo, a questão da expressão corporal, eu vejo a figura da Angel e do Klauss. O Grupo Coringa que teve uma repercussão muito forte, né? E o trabalho da Helenita na UFRJ, que muita gente acaba conhecendo a expressão corporal porque foi fazer Educação Física e aí abriu os seus caminhos e foi pesquisar suas coisas. Eu vejo que as pessoas começaram a olhar e a pensar no movimento e a pensar em princípios de movimento, em qualidades, e a pensar em elementos estruturantes do movimento. Talvez isso abra esse espaço nessa perspectiva de uma estruturação da cena e outro caminho que não o da narrativa...

BC – Sim. É, isso na década de setenta, mais ou menos, que ganha força aqui no Rio, principalmente aqui, né? A partir do trabalho do Klauss e da Angel e tal... Como a gente começa a olhar isso de fato só começa... Acho que é com certeza isso, outra possibilidade de movimento, outra expressão, né? O uso do espaço de uma forma diferente, né? Mas é como se isso tudo amarrasse ou ganhasse emergência mas no final de oitenta e noventa.

LT – Com certeza. Aí deu tempo dessas coisas reverberarem e das pessoas construírem suas...

BC – Tempo pra isso amadurecer, para as pessoas se formarem com esses mestres, né? Das informações circularem aqui, né? Porque aí você tem também

---

[85] "Nascida na Hungria, em 1922, radicada no país desde 1940, Maria Duschenes foi uma das introdutoras da dança educativa moderna no Brasil. Dedicando-se sobretudo à difusão dos ensinamentos de Laban, formou diversos bailarinos, coreógrafos, atores, professores de dança e de teatro. Atuou também como coreógrafa dos espetáculos *Proarte* (1965), *Espetáculo Cinético* (1973) e *Magitex* (1978)". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/danca/mariaduschenes.asp?pag=1>.

os primeiros festivais que foram muito importantes, sem falar, né? Do Panorama e os outros...

LT – Com certeza.

BC – Que trouxeram essas informações pra cá, né? E aí você começa a perceber: Nossa isso pode ser dança né? Eu posso amarrar isso com aquilo que eu venho fazendo. Como? Aí vão pra sala de aula e começam a pesquisar, começam a trabalhar e depois, mesmo na década...

LT – Começa a abrir espaços, novos festivais, novas maneiras de mostrar as coisas e de pensar as coisas.

BC – E começa a circular pelo Brasil. E é muito interessante porque tudo isso é... Não é paralelo, mas você vai dialogando com os festivais não competitivos, com os festivais competitivos, com quem faz balé, com quem faz dança contemporânea, com quem ainda diz que faz dança moderna, né? É muito interessante quando você vê, por exemplo, como a Regina Sauer[86], ela fala: "Não, eu faço dança moderna". E às vezes quando você olha assim o trabalho dela, tem alguma coisa ali diferente. Ou então a Carlota Portella[87], Jazz, né? Mas é óbvio que aquele Jazz já não é mais aquele Jazz, tem alguma coisa diferente. A própria trajetória, por exemplo, do Renato Vieira[88], que veio do Jazz também, tem alguma... Claro, mudou, se transformou, então é... De alguma maneira isso traz essas lembranças, eu acho que trouxeram essas necessidades pra alguns criadores. Claro, não para todos, dessa voz, de estabelecer esse diálogo com alguma pessoa próxima que está trabalhando ao longo da criação da obra, desse espetáculo. Que eu acho que a partir do momento que você deixa de ter a... Assim como você falou, abre esse leque e não tem mais a narrativa que vem da idéia de Balé, porque aquilo do Balé, não é que seja mais fácil de fazer, mas eu estou mais acostumada a fazer. Não o Balé, a técnica, mas aquela narrativa que conta uma

[86] <http://www.reginasauer.com.br>.
[87] <http://www.carlotaportella.com.br/>.
[88] Importante coreógrafo carioca com amplo repertório de obras e ações coreográficas, porém não há um web site disponível que aborde sua vida e obra.

historia. Então como é que eu vou trabalhar agora? Isso também é uma hipótese que eu... É uma leitura também que eu faço, porque dessa necessidade do dramaturgo, que porque se a gente olha, se eu não preciso mais contar uma história, por que eu vou ter alguém me ajudando a construir essa obra? No primeiro momento pode parecer até paradoxal, né? Mas que é exatamente por não ter mais que contar uma história é que essa figura ou essa pessoa se fez necessária. Não sei se estou falando besteira, entendeu? Mas é... Eu acho que essa necessidade surgiu.

LT – Sem dúvida.

BC – Porque agora... Era diferente ou buscavam-se coisas diferentes de você ter... Não que dar conta, mas ter esse desafio. Eu acho que é muito por aí.

LT – E também esse espaço de liberdade, de elementos estruturantes plenos e totais, que a dança contemporânea traz essa coisa de que tudo pode ser conteúdo pra dança, enfim, tudo pode, mas e aí, o que vai pra cena?

BC – É, exatamente, porque...

LT – É o que você veio colocando desde o começo da entrevista.

BC – É, porque o que pode... Porque quando a gente vê o material que é produzido... Nossa, você faz dois, três, quatro espetáculos, né? E às vezes tem umas coisas que... Com a Esther foi muito assim: “Ah, mas eu gosto tanto disso, é tão bonito”... Eu falei: “Esther, guarda (risos), guarda para outra hora, né? deixa isso. Porque, agora, olha só, sobra, fica demais, né? não agrega. Não contribui para o trabalho. Ao contrario, né? Às vezes pode até dar uma esvaziada”. É muito nesse sentido…

LT – Porque é um conceito, é uma discussão que é pouco falada, pouco construída. E se a gente começa a estabelecer esses diálogos, a gente está construindo um pensamento... Não precisa ser comum, mas nosso, né? De falar o que realmente tem se pensado sobre a coisa e não tentar criar um conceito afastado de uma prática.

BC – É, tem, você deve ter visto, aquela... Acho que eu tinha em algum lugar... Do Kaaitheater… Um número que foi sobre dramaturgia?

LT – Dossiê: Dança e Dramaturgia.

BC – É.

LT – Ah, eu tenho. É muito legal.

BC – Interessante, aquilo. É o que, década de noventa, não é? Ou inicio de dois mil?

LT – Acho que é fim de noventa…

BC – Porque foi um momento que essa discussão estava em pauta. Que figura é essa que aparece assim? Por que essa necessidade agora, se eu não preciso contar uma história? Por que esse coreógrafo chama uma pessoa para trabalhar próximo, para fazer exatamente isso? Quer dizer, exatamente isso não, para ajudar a pensar o espetáculo? E eu acho que é exatamente por isso. E exercer, fazer uma crítica... Aliás, para mim, só faz sentido fazer esse trabalhar junto com um criador, junto com a Esther, que agora eu trabalho com ela, porque ela me dá esse espaço, eu posso fazer isso, né? Ela tem espaço para isso. Eu tenho espaço também para escutar ela falando: “Não, não é isso não”. E de alguma maneira a gente chega numa concessão, né? A gente vai... Porque também se cria ao longo, né, do processo...

LT – Claro.

BC - Alguma coisa ali vai criando. Acho que para mim só faz sentido porque há essa liberdade, porque não tem definição. Não está definida a idéia de dar um fim. Se fosse para dar um fim, tchau, pego meu boné e vou embora. Eu gosto exatamente dessa idéia de dramaturgia que não é definida, que não tem um lugar certo. Ah, não, isso é dramaturgia, isso não é dramaturgia. É a mesma coisa que você querer nomear o que é e o que não é dança contemporânea. Não é assim. Acho muito complicada essa fala. Ai uma vez eu vi uma coreógrafa aqui do Rio falando que alguém falou para ela: “Ah, não diz que sua dança tem dramaturgia não” - isso não tem muito tempo não – “Não diz que sua dança tem dramaturgia não, porque isso significa que você está contando uma história”. Gente, pelo amor de Deus!

LT – De jeito nenhum.

BC – Né? O que é isso? Isso não foi alguém de fora da dança não, foi alguém da dança, professora doutora que gosta de se dizer professora doutora...

LT – E falou isso?

BC – E falou isso. “Ah, isso diminui sua obra”. Ok, mas antes disso, então vamos tentar entender o que é a idéia de narrativa, a idéia de dramaturgia.

LT – Por exemplo, eu acho que a gente não tem muito avanço nesse sentido... Por que, por exemplo, a gente vê agora um edital em arte, da Funarte, que tem uma categoria que é dramaturgia, e que é uma categoria para pesquisas exclusivas de construção de textos teatrais, sendo que, agora se entende que a dramaturgia não é feita sobre a escrita de textos somente. Então, é um caminho que a gente tem para lutar e tirar esse entendimento a grosso modo, né, de que dramaturgia é “dialogozinho” entre personagens.

BC – É, e que está na fala ou só na escrita, né?

LT – É, porque se você olhar, por exemplo, esse edital da Funarte que vem com essa perspectiva de se mostrar o contemporâneo que aborda pesquisa, né? Bolsas disso, bolsas daquilo, bolsa de dramaturgia e não contemplam os novos dramaturgos, né?

BC – Exatamente.

LT – E a discussão de Nova dramaturgia carioca é uma discussão de pessoas, de bons autores de texto entre personagens. Então, se você ler, por exemplo, essas discussões sobre o movimento de nova dramaturgia carioca que é uma coisa super legítima e bacana, não estou questionando, mas é um movimento calcado nessa dramaturgia literária.

BC – Parece que dramaturgia é só isso, né?

LT – É, então as pessoas entram nesse lugar, com esse entendimento e que por isso acho que, por exemplo, eu estou lutando muito para fazer essas entrevistas, porque não fica só um trabalha manifesto, mas fica um trabalho com várias vozes em que a gente legitima uma pratica artística livre, em cima de elementos estruturantes diversos.

BC – É uma idéia de dramaturgia do corpo mesmo, mas que pode até contar uma história, né?

LT – Pode até... Mas não é só isso.

BC – Não é só isso, esse até aí, é um até dizendo que não é só isso, não precisa ser só isso, né? É mais do que isso também, né? Uma idéia de inclusão, conjunto mesmo, né?

LT – É como aquela história de que, por que tanto movimento, porque não, né? Eu acho que é... Comum.

BC – Não... Por que onde que está escrito, me diz? Onde que está escrito que não pode ser, né? É muito engraçado porque quando a gente olha para a arte de um modo geral, há cem anos a arte já fala sobre isso, por que eu tenho que explicar as coisas, né? A arte moderna já falava isso. Por que eu tenho que falar o que? Do que? Tem que estar tudo dado? Enfim, eu acho que é como você falou, é uma conquista mesmo desse entendimento mais amplo de dramaturgia, de você trazer isso, aproximar para essa idéia de dramaturgia do corpo mesmo. O que esse corpo? Como ele fala? Como esse movimento fala? O que ele narra? Não é uma idéia... Não de legenda, explicação, mas a idéia de narrativa aí é da fala mesmo. Como ele se movimenta, né? Eu lembro muito que, eu não sei se você chegou a assistir algum. A UniverCidade[89] tinha um projeto super interessante que era... “Conversa com o Criador”.

LT – Ah, eu lembro, que apresentava meia hora e tinha discussão.

BC – Apresentava meia hora e tinha discussão com o público, com a platéia. E eu lembro que...

LT – Ele acabou no ano que eu mudei para o Rio, eu cheguei a ir em dois. Acho que até no que a Esther fez, a Esther fez, não fez?

BC – Fez. Aí teve, a Esther dançou um pedacinho de “Terras” e uma pessoa da platéia perguntou: “Mas aquela hora em que você está ceifando o trigo e...” A

[89] Faculdade de Dança da Universidade da Cidade, Rio de Janeiro.

Esther falou: “Olha, em nenhum momento a minha idéia foi falar sobre ou nunca me veio a idéia de ceifar o trigo ou uma colheita, mas se você vê assim, ok!” Né? Então acho que essa dramaturgia do corpo, essa dramaturgia do movimento vai ser entendida de acordo com o referencial de cada um, como cada um vai olhar. Não adianta a gente querer também dizer, ditar como deve ser, se não a gente volta lá para XVIII com Noverre. Não tem jeito, e o grande barato é esse. É entender como é que isso pode se organizar agora, essa idéia de dança contemporânea, desse corpo em movimento. Por que a passagem pode ser entendida também como dança, que ainda gera, ainda traz um estranhamento muito grande. “Ah, mas isso não é dança, está parado não é dança”. São perguntas extremas: “Por que não ter movimento?”, “por que ter o movimento?” Um não exclui o outro. Eu acho que aí essa dramaturgia é entender, tentar... Sei lá... Entender essas situações e ajudar, não sei se ajudar, mas de repente, de trazer elementos para o criador, para ele trabalhar. Pelo menos é assim que eu e Esther trabalhamos, que a gente vem atuando. Eu acho que é muito isso, pelo menos para mim, particularmente para mim, é essa idéia de estabelecer um diálogo com o criador e com a obra, entendeu? O que é aquilo que se está levando para a cena? Quais são as demandas? O que aquela obra está falando? O que ela fala? Como é que a gente pode? Uma vez, a gente estava conversando com os alunos: “Ah, você ajuda então a coisa a fazer sentido?” Eu falei: “Não, não se for um para você, público, mas sim fazer sentido para o criador, que são coisas completamente diferentes e até para ajudar a deixar de fazer sentido para o criador também”.

LT – Que é uma coisa muito importante em alguns momentos da obra.

BC – Também. Eu acho que é fundamental, entendeu? Dar uma sacudida. Porque se fosse para eu chegar e ficar concordando tudo com, para que eu ia falar? Aí não faria o menor sentido. É exatamente dar o tempo todo essa atrapalhada, colocar em questão mesmo. Eu acho que apontar, sabe? Apontar as questões. Apontar no sentido de levantar questões. Acho que é por aí. Além, claro, dos textos, enfim, de qualquer outra ferramenta que ajude nesse processo. Mas é

exatamente isso. Porque eu acho que esse entendimento é construído partir do questionamento. Eu lembro que eu estava trabalhando com a Esther num projeto, o tempo todo a gente trabalha assim, ela me manda textos que ela escreve e aí eu vou: “Por que isso? Por que aquilo?” Que é assim, tipo: “Por que você fez dessa maneira?” Não estou falando que tem outro jeito não, mas é tentar entender o porquê dessa percepção. Acho que é isso. Não sei se ajudou?

LT – Nossa, foi ótimo! Ajudou muito.

BC – E o interessante é que, por exemplo, quando a gente olha para hoje, são poucos os criadores que trabalham aqui no Rio com dramaturgo. Não são muitos.

LT – Tem você, a Esther, a Dani Lima, …

BC – A Silvia Sóter[90], a Lia Rodrigues[91], não sei se tem mais alguém, às vezes... Eu acho que a Micheline tem trabalhado, Micheline Torres[92] também... Ela fez aquele trabalho da Marcela[93]… Eu não lembro se foi a Micheline mas... Assim... Também, não são todos, né? São alguns... Mas, enfim, eu adoro, eu adoro... Assim, é muito... Nossa, é muito rico, é muito bom... Muito... Não é fácil... É um lugar que te deixa assim, tão é... Angustiada em relação a essa construção, acho que, quanto o criador, porque o tempo todo esse olhar é de um lugar que não pode ser aquele do lado do coreógrafo, mas ao mesmo tempo sabendo que você também não é o coreógrafo, não é o diretor, você está sempre entre algum lugar.

[90] Dramaturga e crítica de dança. Professora de Graduação e coordenadora de Pós-Graduação em Dança da UniverCidade. Autora de livros e artigos.
[91] Ver nota 37.
[92] <http://michelinetorres.multiply.com/>.
[93] < http://marcelalevi.com/brasil/>.

8. Entrevista com Daniela Pereira de Carvalho

Legenda:

LT – Lígia Tourinho

DPC – Daniela Pereira de Carvalho

"Eu sempre escrevi desde os 12 anos.
Tenho publicadinho, minha família publicou.
Eu estudo teatro desde que eu tenho 12 anos.
Essa é minha única vida.
Eu não faço outra coisa, eu só faço isso.
Você não escreve a peça só quando
você escreve a peça,
você escreve a peça durante a sua
vida toda."
(Daniela Pereira de Carvalho)

Daniela Pereira de Carvalho é um dos nomes mais citados na relação de autores contemporâneos que integram o polêmico movimento de "nova dramaturgia carioca" [94]. É Bacharel em Teoria do Teatro pela Universidade do Rio de Janeiro - UNI-RIO. O período de sua graduação foi quando entrou em contato com as pesquisadoras Beatriz Resende[95], Beti Rabetti[96], Flora Sussekind[97] e

[94] Movimento impulsionado pelas iniciativas de Roberto Alvim, desde 2001 em criar estratégias de incentivo, estímulo e intercâmbio entre novos autores. Os projetos de Alvim lançaram muitos novos nomes da dramaturgia contemporânea carioca e impulsionaram discussões sobre dramaturgia, encenação e em especial questões sobre quem detém a autoria no teatro contemporâneo, o autor ou o encenador?

[95] "Doutora em Literatura Comparada e Mestre em Teoria Literária. É Professora Adjunta da Escola de Teatro da UNIRIO, Pesquisadora do PACC/UFRJ e do CNPQ. Edita o Fórum Virtual 'O que é Literatura', projeto apoiado como "Cientista do Nosso Estado" pela FAPERJ. Edita a publicação Revista Eletrônica **Z** e coordena as Bibliotecas Virtuais de Literatura e de Artes Cênicas do PACC/UFRJ". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/equipe_beatriz.php>.

[96] "Graduação em História pela Universidade de São Paulo (1973) e doutorado em Ciências Humanas pela Universidade de São Paulo (1989). Pesquisadora 1B do CNPq, é professora associada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. (...) Membro do Júri Prêmio Shell RJ para o teatro por muitos anos, de 1985 a 1991,foi dramaturgista da Companhia de Encenação Teatral do Rio de Janeiro, dirigida por Moacyr Góes. Traduziu para o teatro várias peças, algumas publicadas. No biênio 2004 - 2006 presidiu a ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Desde julho de 2007 compõe o Comitê Assessor, área de Artes, do CNPq. No campo da pesquisa acadêmica atua predominantemente na área da História e

Tânia Brandão[98]. Atuou por três anos como bolsista do CNPq em projeto sobre história do teatro brasileiro da historiadora e crítica de teatro Tânia Brandão. Durante um tempo também atuou na equipe do projeto integrado de pesquisa da professora e dramaturgista Beti Rabetti, também pelo CNPq.

Apesar de não atuar como atriz, fez o curso profissionalizante de atores da Casa das Artes de Laranjeiras. Em 2003, participou do Estúdio de Criação Dramatúrgica, um espaço para novos autores, dedicado à escritura de peças de teatro e roteiros cinematográficos. Nesta época fez oficinas com Bosco Brasil[99], João Bethencourt[100], Lauro César Muniz[101] e no Royal Court Theatre (Inglaterra).

Historiografia do Teatro, especialmente do teatro cômico no Brasil e na Itália". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=S32001>.

[97] "Professora, ensaísta e pesquisadora do Setor de Filologia do Centro de Pesquisas da Fundação Casa de Rui Barbosa, Flora Süssekind vem regularmente publicando em seus livros e artigos nos cadernos de literatura vários textos críticos que formam um autêntico painel da atual e da recente produção literária brasileira. Preocupada em identificar os movimentos de ruptura e de continuidade tanto nos autores que se consagraram no século XX quanto nos que estão surgindo nesse início de século XXI — hoje não mais agrupados em escolas, gerações ou movimentos coletivos, mas buscando soluções próprias e individualizadas, que respondam menos ao sentimento geral de uma época e que se caracterizam, sobretudo, pela apresentação de uma visão particular, pulverizada, de *uma* realidade —, Flora Süssekind destaca-se por sua erudição e pela competência presente em suas análises, assim como pela capacidade de reunir, em seus ensaios sobre autores e temas tão heterogêneos uns em relação aos outros, um nexo articulador sempre sólido e pertinente". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://pt.shvoong.com/books/biography/1659790-flora-s%C3%BCssekind-vida-obra/>.

[98] "Tânia Brandão da Silva (Rio de Janeiro RJ 1952). Teórica, crítica, ensaísta, professora. Com continuada carreira acadêmica, Tânia Brandão leva para a pesquisa historiográfica em teatro os métodos criados e utilizados pelos estudiosos da história, tendo como foco e recorte fundamental o período do teatro brasileiro moderno. Na década de 80, exerce a função de crítica teatral nas revistas *IstoÉ* e *Fatos* e nos jornais *Última Hora* e *O Globo*. Leciona teoria e história teatral na Escola Martins Pena." [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=287>.

[99] A biografia deste autor pode ser encontrada na enciclopédia do Itaú Cultural. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://dramaturgos.multiply.com/photos/album/73>.

[100] A biografia deste autor pode ser encontrada na enciclopédia do Itaú Cultural. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=771>.

[101] A biografia deste autor pode ser encontrada neste site. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/lauro.htm>.

Integrou a Cia. de teatro "Os Dezequilibrandos"[102], atuando como dramaturga em muitos espetáculos como: trilogia Assassinato em Série, (How to Play) The Love Games (que participou da mostra NOVA DRAMATURGIA CARIOCA) e VIDA, o Filme (em parceria com Ivan Sugahara[103]). Apesar do grande sucesso da trilogia "Assassinato em Série", que propunha um diálogo direto com o público, Daniela considera a trilogia "uma bobagem", são as palavras da autora. Uma das propostas do diretor Ivan Sugahara é de construir uma dramaturgia e uma encenação em espaços diferenciados. A trilogia tinha como proposta colocar o público próximo da encenação e em mesas de restaurante japonês. O público comia sushi enquanto tentava adivinhar o assassino. Os que acertassem ganhavam um jantar em um restaurante japonês. Essas peças fizeram muito sucesso na cidade do Rio de Janeiro e ficaram em cartaz muito tempo.

Esta entrevista passa por alguns aspectos da formação da dramaturga, seu processo de criação e discute suas últimas três peças, que são as obras que considera mais marcantes em sua carreira até o presente momento. Por estas obras Daniela foi indicada três vezes ao "Prêmio Shell" na categoria de melhor autor: em 2007 pela peça "Por uma vida um pouco menos ordinária"; em 2006, por "Não existem níveis seguros para o consumo dessas substâncias"; e em 2005, por "Tudo é permitido".

LT – Pra você o que é dramaturgia?

DPC – O que é dramaturgia? Não sei... É uma estrutura narrativa de uma obra cênica. Mesmo quando não pressupõe palavra, nem linearidade, nem uma história, apenas uma estrutura de uma forma narrativa. Pode prescindir de várias coisas que comumente são atribuídas a ela, pra mim é isso.

LT – E das coisas que você fez de dramaturgia o que pra você foi mais marcante no seu trabalho?

---

[102] <http://www.osdezequilibrados.com.br>.
[103] Diretor teatral carioca, é o diretor da Cia. "Os Dezequilibrados".

DPC – O trabalho mais recente. As últimas três peças: "Nem tudo é permitido", "Não existem níveis seguros para o consumo de certas substâncias" e "Por uma vida menos ordinária". Foi logo depois da minha saída dos Dezequilibrados. Eu gosto muito do "Renato Russo" também, mas eu acho que é uma outra história, que acaba tendo uma visão arquitetônica, e a forma narrativa através de musical tem uma estrutura diferente do que é o resto do meu trabalho.

LT – Me interessa também saber um pouco sobre processo de criação, quais são os elementos estruturantes do seu processo de criação?

DPC – Eu sempre passo pela formulação de uma questão teórica, política em geral. Eu estudo teoricamente esta questão por um tempo e depois que eu já estudei e já sei qual é o ponto de vista que eu quero estabelecer na peça discursivamente, a gente - eu tenho uma parceira, que faz todas as minhas peças, que é a Liliana Castro[104] - monta um elenco, aí eu trabalho essa historinha da peça.

LT – E quais foram as questões que você trabalhou nessas últimas peças?

DPC – Em "Por uma vida..." a questão era se um pequeno usuário de drogas, se o uso doméstico de drogas financia o grande tráfico, a internacionalização do tráfico e o comércio da droga.

LT – E pra você quais são os elementos estruturantes deste trabalho? Tem algum modelo dramatúrgico que você segue? Você acaba estruturando essas obras de forma diferente ou elas passam por um lugar comum?

DPC – Acho que tem uma coisa em comum que é o fato delas partirem de uma questão para a formulação de uma história. Todas são historinhas realistas. Acho que se você pegar um modelo americano de interpretação realista, vai acontecer um fracasso, mas elas são realistas.

---

[104] "Atriz brasileira nascida no Equador. Filha de diplomata brasileiro, morou em vários países, entre eles Itália e Venezuela. Começou nos palcos amadores aos dez anos, fez faculdade de teatro e foi trabalhar profissionalmente com Antônio Abujamra em *As Fúrias*. Fez parte da Companhia Armazém. Atua em televisão e cinema também". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Liliana_Castro>.

LT – Todas as suas peças são realistas, ou não?

DPC – Nem todas. Mas essas três sim!

LT – Como é o seu processo de criação do texto relacionado com a montagem final?

DPC – Eu escrevo a peça e produzo. Eu chamo quem eu tenho vontade de trabalhar pra dirigir. A última quem dirigiu foi o Gilberto Gawronski[105]. A próxima quem vai dirigir é o Paulo de Moraes.

LT – Quais foram as escolas de dramaturgia que mais te influenciaram? As questões que te mobilizam?

DPC – Tem dois autores que são os que eu mais gosto, são muito diferentes entre si mais são os que eu mais gosto: Tchekhov[106] e o Beckett[107]. Tem algumas coisas do Brecht que eu ainda estou estudando.

LT – O que você acha que seria o seu protocolo de criação, os elementos principais de seu trabalho? Você acha que tem alguma coisa fora dessas questões que você trouxe?

DPC – Não. Uma questão teórica e a Liliane. Meu protocolo de criação inclui um elenco estável que é a Liliane.

LT – Como é esse encontro com ela, vocês discutem a questão da obra?

---

[105] "Diretor e ator. Encenador das obras de Caio Fernando Abreu, destaca-se nos anos 90 por seus trabalhos, em que muitas vezes aparece como intérprete e diretor". A biografia deste autor pode ser encontrada na enciclopédia do Itaú Cultural. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=223>

[106] "Foi um importante escritor e dramaturgo russo, considerado um dos mestres do conto moderno. Era também médico, exercendo a Medicina durante o dia e freqüentemente escrevendo à noite. Seus livros mais conhecidos são: *Contos e narrativas*, *Um duelo*, *A Estepe*, *A Minha Vida*, *A sala número seis*, *Uma história sem importância*. Escreveu para o teatro, primeiramente a farsa, depois o drama. Entre as suas peças, destacam-se: *A Gaivota*, *Tio Vânia*, *As três irmãs*, *O canto do cisne*, *Um trágico à força*, *Ivanov*, etc. Um de seus contos mais conhecidos é A dama do cachorrinho, de 1899". A biografia deste autor pode ser encontrada neste site. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Anton_Pavlovitch_Tchekhov>.

[107] Samuel Beckett foi um dos fundadores do teatro do absurdo e é considerado um dos principais autores do século 20. Sua obra foi traduzida para mais de trinta idiomas. A biografia deste autor pode ser encontrada neste site. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://samuel-beckett.net/>.

DPC – Não. Eu discuto a questão. Eu escolho a questão. A questão é minha. É minha a peça.

LT – E qual é o papel dela nessa relação?

DPC – Ela é a atriz da peça. Ela é a protagonista de todas as peças.

LT – Ela te traz um bate bola ou não?

DPC – Traz. Óbvio. Mas em que sentido? Eu escrevo sozinha. A gente produz junto. É claro ela faz todas as minhas peças, mas não é uma interferência direta. As peças são minhas, eu as assino. Mas de uma certa maneira eu crio uma regra. Ela é um elenco permanente. Mas de uma certa maneira ter um elenco estável meio que cria uma regra, ter um personagem feminino.

LT – E isso traz alguma perspectiva feminina para o trabalho?

DPC – Feminina? Por que ela é mulher e eu sou mulher? Não. A minha proposta não tem nada de mulherzinha. Eu me recuso a aceitar um trabalho assim que fale de feminino, ou de judeu, eu me recuso, não é o meu tipo de questionamento.

LT – Então tem uma temática que você gosta de circundar?

DPC – Não. Elas são muito diferentes as temáticas. Eu parto de uma questão teórica, uma foi a burocracia, quer dizer, é claro, tem drogas na primeira e na última, mas isso não quer dizer que seja uma questão teórica que me persegue. Eu acho que a questão teórica é uma questão estruturante e temática. A mesma história de falar que teoria não é prática. Nada é mais fundante do que a questão teórica pra mim, porque o personagem não discursa na peça sobre a personalidade dele, o caráter dele, a ação tem que ta impregnado pela questão teórica. Então essa questão teórica é fundante e é estruturante. Em todas as peças eu parto disso, neste sentido o caráter tem uma especificidade porque é um diálogo que é a questão que foi a precursora inicial. A estrutura de cada peça tem um diálogo e tem uma constante que é uma atriz, que é um elenco fixo, estável,

como uma Companhia. A Ariane, do "Teatro du Soleil" [108] fala que ter um elenco fixo faz uma diferença e a Liliane atua neste sentido.

LT - Ver o ensaio modifica o que você escreveu?

DPC – Às vezes sim, mas só detalhes. Só detalhes... como posso falar isso ao invés daquilo... Mas a forma, a história, não. Até agora nunca modificou muito, daqui pra frente não sei te dizer, mas é que eu levo um tempo pra escrever... uns 4 meses, de trabalho mesmo. Eu tenho um expediente. Eu trabalho todo o dia de 10h00 às 18h00. Tipo coisa de bater cartão... Tem disciplina. Eu faço muita leitura da peça antes também. Leio o primeiro ato com o elenco que vai fazer a peça, depois continuo a escrever.

LT – E nessa fase das leituras modifica o seu trabalho ou não?

DPC – Modifica. Mas não é a peça inteira, são partes dela. Não muda a história... A história da peça raramente muda. Ou a forma, o caráter...

LT – E o encadeamento das cenas?

DPC – O encadeamento também não muito, mas muda isso, às vezes uma cena tá curta, outra tá longa... Ou talvez dê pra ter uma cena entre essa, criar uma cena nova...

LT – E quando você vai cercar um tema você lê assuntos genéricos, o que você lê? Você tem o hábito de recortar jornal, de ver coisas na rua... Como funciona sua pesquisa teórica?

---

[108] "Théâtre du Soleil (lit."Theater of the Sun") is a Parisian avant-garde stage ensemble. It was founded in 1964 as a collective founded by Ariane Mnouchkine, Philippe Léotard and fellow students at the L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Mnouchkine and her international company of actors believe that the fundamentals of theatre and theatricality are found within the traditions of Asian theatre and the popular theatre of the west. It is a young cosmopolitan company that resides in La Cartoucherie, an old munitions factory in the Vincennes area of Paris. The company creates new theatrical works, focussing on collective work and devising; its main purpose, unchanged since 1968, is to draw up a new relationship with the public and to be distinguished from middle-class *théâtre*, creating a more popular form of theatre. The company quickly became one of the major companies on the theatre landscape. It built its own ethics, attached to the concept of a theatre company as being similar to a tribe, a family: everyone receives the same wages. More original still, the final distribution decides only after the actors were exerted with several roles". A biografia deste autor pode ser encontrada neste site. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>.

DPC – Não tiro coisas do jornal. Geralmente procuro alguém da área de maneira geral... Jornal não, não sou muito de ficar recortando jornal não, mas, violência... você lê todos os dias... No "por uma vida..." cito um fato de jornal. Isso é uma coisa que aconteceu de verdade, mas ninguém lembra. Mas foi uma coisa que eu fiquei muito chocada, mas foi *en passant* na mídia. É a história de um garoto, que o pai dele tava morrendo, de infarto. E no Jacarezinho a ambulância não sobe lá pra pegar, então ele teve que descer. Ele desceu na garupa da moto de um amigo com o pai dele e estava falando com um taxista muito afobado, aí o policial deu três tiros nele. Ele morreu e o pai morreu. Muito chocante! Com o policial não acontece nada. É uma história horrível, um garoto de 19 anos. Imagina essa mãe no enterro, perdeu o marido e o filho. Sendo que o filho estava tentando salvar o marido...

LT – Quando você aborda uma temática, você busca mais aspectos informativos ou metafóricos?

DPC – A questão em geral não é nem informativa. Quando eu falo teórica é teórica mesmo. Quando eu falo do usuário de drogas, é um estudo de política internacional no fundo. Não é uma questão de jornal, é um pouco mais complexa. Eu leio muitos livros, então talvez as coisas estejam mais misturadas. Aí às vezes parece um milagre de deus, estou pensando em algo e a coisa aparece. Não aparece, não é milagre, as coisas estão misturadas. Quando eu fui fazer o "Não existem..." eu já tinha lido o Kafka. Já conhecia, já sabia o que era. Tinha lido 7 anos antes. Eu tenho uma memória muito boa, as coisas não me escapam fácil. Você não escreve a peça só quando você escreve a peça, você escreve a peça durante a sua vida toda. Eu nunca fiz outra coisa. Eu estudo teatro desde que eu tenho 12 anos. Essa é minha única vida. Eu não faço outra coisa, eu só faço isso.

LT – E trabalhar com a dramaturgia foi sempre sua vontade?

DPC – Foi. Eu sempre escrevi desde os 12 anos. Tenho publicadinho, minha família publicou. Não é uma coisa assim, não tem uma vida antes do teatro, eu fiz uma peça sobre a minha banda de rock preferida. Não tem muita coisa separada mesmo. Só estudei pra isso, então é realmente só isso a vida inteira. Tudo na

minha vida sempre caminhou nesse sentido, então qualquer coisa dela interfere. Toda a minha formação é teatral. A minha formação acadêmica é teatral. Vi muita peça. Eu não vivo fora desse universo.

LT – Você tem algum princípio ou alguns princípios que você lida no seu trabalho dramatúrgico? Pode ser formal? Você já falou um pouco disso...

DPC – E a história, o movimento de história, é um princípio, que no momento é o mais importante pra mim.

LT – Em algum momento você se utilizou de algum modelo, ampliando e chegou num próprio ou não, você nunca se utilizou de modelo nenhum?

DPC – Playwrite não. Agora, quando eu comecei a escrever eu imitava o Beckett. Eu li ele por muito tempo. Nenhuma delas foi montada e nem acho que devam ser, e é o anti-modelo. Playwrite não, sempre achei uma bobagem. É simples mesmo. É punk teatro. Essa coisa de teatro com 3 acordes, de fazer uma coisa simples. São várias questões, incluindo as econômicas. Eu acho que num país como no Brasil você não pode ficar gastando tanto dinheiro. Você tem que pagar bem as pessoas. As pessoas tem que sobreviver. As peças ficam em cartaz em geral 2 anos e 1 ano só viajando pelo país inteiro. Inovar é bacanérrimo, mas tem que ser uma parada que caiba num avião.

LT – Então o simples é um elemento estruturante?

DPC – É, mas que não é meu, porque eu não sou cenógrafa. (...) Eu não escrevo o cenário.

LT – Mas você dá o paradigma para o cenário?

DPC – Não, não mesmo. Em “Por uma vida...” a idéia da espacialização da peça é belíssima e é toda do diretor. A peça é super assim, casa de não sei quem, casa de não sei quem. Só isso. E ele botou os atores em cena o tempo todo e eles cheiram cocaína o tempo inteiro. Ao invés deles cheirarem, tem baldes pendurados pelo palco todo e cai farinha neles o tempo todo, então quando eles vão cheirar eles metem a cabeça e tomam um banho. É totalmente do Gilberto a idéia, não é minha. É linda e o cenário cabe no avião, que é uma lona e 3 baldes. O cenário é dele também.



Figura 23: Espetáculo “Por uma vida um pouco menos ordinária”.

LT – Você já teve alguma peça remontado por outro grupo?

DPC – Eu não deixo. (...) Eu ainda sou muito nova, ainda não é isso que eu quero pra minha carreira. Eu tenho uma pessoa que trabalha do meu lado que merece respeito.

9. Entrevista com Deborah Colker

Legenda:
LT – Lígia Tourinho
DC – Deborah Colker[109]



Figura 24: Deborah Colker.

DC – É muito bom a gente pegar o que significa exatamente dramaturgia. Outro dia a gente estava numa questão de crédito aqui, eu fui no dicionário ver o que era dramaturgia. Quando você dá um crédito para um dramaturgo? Fui ver exatamente o que era um dramaturgo, qual era a função de um dramaturgo? Na verdade a função de um dramaturgo, passa pela dramaturgia. "Dramaturgias do corpo: construções poéticas das artes cênicas na pós-modernidade". Será que a gente está na pós-modernidade? As minhas criações, elas são muito distintas. Mesmo assim, todas elas tiveram um caminho dramatúrgico muito definido. Então isso prova com o que a sua afirmação de que a dramaturgia não é um texto, não caminha só na parte teórica, ela interfere na prática e no processo criativo e no processo de montagem realmente. Então eu sou um exemplo bom, porque eu tenho espetáculos que o foco dele é bem movimento, o corpo físico, como eu tenho espetáculos em que o assunto, o tema, o que a gente chama de dramaturgia, as metáforas, os sentidos, são mais significativos, mas mesmo assim, os dois tipos tem uma dramaturgia muito forte. Vou falar um pouco do meu currículo: Eu tenho dois filhos e eu vivo dizendo pra eles quando eles entram em crise, todos nós entramos, não importa a idade que a gente tem, (...)[110] E pra mim

[109] <www.ciadeborahcolker.com.br>.
[110] Alguns momentos do registro de áudio da entrevista foram corrompidos. Em função da impossibilidade de transcrever estas partes e com o intuito de preservar a veracidade das

todos os processos foram muito importantes. O meu caminho, o meu processo (...) Eu fui pra vários caminhos diferentes e isso acho que é muito determinante no meu trabalho. Eu consigo identificar aonde se apresenta a faculdade de psicologia que eu não consegui me formar, o mundo acadêmico, a disciplina do mundo acadêmico. O mundo dos esportes que foi muito presente pra mim. O mundo da música, não só com a minha escolha de estudar piano, de estudar teoria musical e tocar piano com orquestra e com outros músicos e durante muito tempo, mas como também ser filha de músico. Então como é que a música fez parte do meu processo. Outra coisa, na verdade são pessoas que passam pela sua vida, que você encontra nessas experiências, que não são à toa e que são muito determinantes nos caminhos que você está escolhendo. Eu tive pessoas na minha vida importantíssimas. Fui casada com um fotógrafo, outra pessoa que eu trabalhei dentro do teatro, com a Dina Sfat[111], que foi uma atriz, que era uma pessoa forte e crítica. Eu sei hoje em dia que eu sou uma pessoa forte pra agüentar o tranco, a coisa, ah eu to cansada. A minha experiência com ela... O Domingos de Oliveira[112] era o diretor, o Paulo[113], a Graciela Figueiroa[114] foi uma pessoa que, ela era tão diferente de mim como personalidade, como diretora, apesar que, no momento em que eu não podia mais trabalhar com ela, que eu precisava trabalhar com outras coisas e eu vi como eu era tão diferente dela e como foi importante ter ela como diretora. Por mais que eu ache que muitas coisas

---

informações concedidas por Colker, omitiremos estas passagens, que serão sinalizadas por reticências entre parênteses, (…).

[111] Uma breve biografia desta atriz pode ser encontrada na enciclopédia do Itaú Cultural. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=388>.

[112] Uma breve biografia de Domingos de Oliveira pode ser encontrada na enciclopédia do Itaú Cultural. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=732>. Oliveira também possui um blog. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.dodomingosoliveira.blogspot.com>.

[113] O ator Paulo José. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Jos%C3%A9>.

[114] Maiores informações sobre a coreógrafa podem ser encontradas no item 5.2. do Volume 1 desta Tese de Doutorado.

aconteceram com a Graciela, com o Coringa, por conta dessa personalidade dela, mas essa mulher... O que eu estou querendo dizer pra você é que não existe um caminho certo pras coisas, as pessoas, como as coisas vão chegando a você e como você vai galgando as coisas é muito importante. Hoje em dia eu uso muito tudo isso que eu experimentei, tudo isso que eu estudei, as pessoas que eu encontrei e continuo pregando muito isso. Cada espetáculo que eu faço eu procuro trazer pessoas de lugares, pessoas que, cada vez que eu busco um assunto para um espetáculo, eu trago uma pessoa pra discutir aquele assunto, pra desenvolver uma técnica pra lidar com aquele assunto. Então, procuro correr atrás de coisas. Não é a toa que há 9 anos atrás, desde 1996, eu queria ter a escola, eu queria ter um lugar como a escola. Fiquei até 2004, demorei muito pra conseguir essas coisas, mas eu acho que é porque eu acredito na formação. Eu acredito que as pessoas se definem desde muito cedo, pode ser artes do corpo, dentro do caminho da dança, dialogar, se aprofundar.

LT – Queria que você falasse um pouco mais detalhadamente dos processos de trabalho, pode escolher uma produção se quiser. De como você elabora essas dramaturgias dos seus espetáculos.

DC - É que os espetáculos da Cia... Sempre eu chego a conclusão de que eu não teria feito o “Cruel”, se eu não tivesse passado pelo “Nó”. Eu não teria feito o “Nó”, se eu não tivesse feito o “4 por 4”, eu não teria feito o “4 por 4”, se eu não tivesse passado pelo tal... Tem um caminho aí, porque eu tenho desenvolvido uma dramaturgia importante na relação do movimento com o espaço. Então eu desde 95, isso é uma historinha que eu acho que interessa pra todo mundo. Acho que a gente pode precisar com o “Velox”. Acho que em 94 teve o “Vulcão”, 95 eu fui, quando eu fiz a parede, o meu espetáculo era inspirado num tema, era a relação da dança contemporânea com o esporte, onde estão as diferenças? Onde eles se encontravam? Esses assuntos entre o esporte a dança, quais os paralelos que a gente podia fazer entre o bailarino e o atleta? E as pessoas comuns, aquelas não especializadas em dança, elas reconhecem. Enfim, não importa, você tem um condicionamento parecido, tem uma “espinha parecida”, tem um instrumento que

vai, o que dá condição ao bailarino e ao atleta, que é o corpo. Como é que essa máquina vai? Então eu comecei com o “Velox” e com a parede e nessa parede eu criei um palco vertical. Eu subverti uma ordem. A ordem do mundo era o espaço horizontal, nós estamos nesse espaço, o plano que a gente vive é horizontal. Essa coisa de o Japão estar do outro lado, 12 horas, não me interessa, o plano é horizontal. A gravidade estabelecida é essa. O eixo, o equilíbrio, a física que conduz a gente é essa. Então eu cheguei e falei: “Eu quero subverter isso, eu quero questionar essa ordem, mas eu quero criar uma nova ordem”. Eu não queria só questionar uma ordem, porque você pode questionar uma ordem, porque eu posso questionar uma janela e tacar uma pedra nela, não eu queria questionar isso e buscar uma nova ordem. Então eu fui buscar essa nova ordem no “Velox”, afirmando um palco vertical, questionando a gravidade e buscando um novo corpo e um novo movimento pra relacionar numa nova ordem que se apresentava, que era a ordem vertical. Daí descobri um outro corpo em outro, descobri um monte de coisa, física em movimento, o peso, o equilíbrio, tudo mudou de corpo. Os principais aspectos da dança contemporânea que são: peso, volume, equilíbrio e desequilíbrio, música e movimento, questões físicas importantes da dança contemporânea, a busca da técnica, a busca das coisas do jeito que se trabalhava, também descobri uma nova maneira, as minha. Essas formas de relação do corpo no espaço eram importantes, vinham trazendo novas possibilidades. Depois disso, fui buscar esse espaço e essa força dinâmica do movimento, trabalhei com a roda. Trabalhei com a roda e com as escadas. Porque a roda, além dela apresentar uma dinâmica própria de peso, contrapeso... É muito bacana. Eu te digo, eu jamais teria experimentado a roda se eu não tivesse passado pela parede. Depois disso parti para a superposição do plano vertical. Então eu tinha que ter passado por tudo aquilo antes do trabalho no plano vertical, por aquela inversão da ordem do corpo no espaço, eu ia poder utilizar aquele plano inteiro ali e é outro desafio que você apresenta. A mesma coisa que está acontecendo num plano... Ele olha para cima, olha para baixo, vê as coisas ao mesmo tempo? Para o bailarino, para ele dançar, há uma grande mudança, às

vezes com sincronicidade, mas ele não está vendo o cara, ele só tem a música, só tem a coreografia. Não tem rabo de olho, alguém atrás... Então a superposição do plano vertical, ele trouxe outro estudo da relação do movimento com o espaço. Depois disso, como é que você ocupa um plano vertical, mas que é dividido? Na verdade, o "Casa" é dividido em mais de três partes, aqui, uma parte lá em cima, outra parte ali e ali é uma casa origami, você vai abrindo ela, as paredes, as portas se transformam em parede, a parede se transforma em teto, o teto se transforma em chão, por aí vai. Depois do "Casa" eu fiz o "4 por 4" e aí, nesse "4 por 4", que era um espetáculo que eu relacionava as artes plásticas com a dança, eu falei assim: "Caramba, eu nunca interferi no plano horizontal. Nunca fiz isso". Eu danço no plano horizontal, o palco está lá, todo mundo sai correndo, faz o que... No plano horizontal que a gente não pode fazer o que quer, a gente tem que lidar com a restrição. Que é o que acontece um pouco no mundo da gente, num mundo super "populacionado", que tem uma quantidade de gente absurda, né? As pessoas se organizando, andando pela direita, indo pela esquerda, sobem no metrô por aqui, desce por ali, o ônibus, tal, tal, tal... Quantidade de gente absurda. Eu falei: "Eu vou provocar... A gente vai trabalhar com a restrição e a gente vai trabalhar com o controle absoluto". E aí todo mundo se sentiu aprisionado porque os vasos tinham metros de distancia na horizontal e um metro de distancia na vertical e eu aos poucos, depois de muita pesquisa, de estudo, eu descobri que eu tinha que apresentar um labirinto para o público ver uma linha e a outra linha intercalada e aí são noventa vasos, e aí tive que descobrir algum ponto para... Eles olhavam os vasos e se perdiam, um tinha que ser azul marinho para ver se, isso é uma pesquisa e você fica ali e fica, são décadas, são dias, meses, sabe? E é uma disposição para criar uma nova ordem, porque na verdade isso é uma coisa que me interessa, é subverter a ordem, mas criando uma nova ordem, proporcionando uma nova forma de ver, uma nova forma, um outro sistema, uma nova técnica para lidar com aquilo. E os "Vasos", eu não teria feito os vasos se eu não tivesse passado por aquilo, porque os vasos, eles interferem no plano horizontal. Depois entram os fios que lidam com o plano vertical também, depois

eles sobem, a gente dança de baixo, e aí uma coisa que na época estava me fascinando muito era o que estava acontecendo no mundo das artes plásticas. O mundo das artes plásticas, ele, principalmente na década de noventa, o quadro saiu da parede, o objeto, ele saiu da pintura e interage com o público, teatro, é dança, artes plásticas, o que é aquilo? Uma força impressionante, as artes plásticas, elas invadiram os espaços urbanos, foram para a rua. Eu fui em várias exposições no mundo inteiro. Tinha muita gente que ia assistir performance comigo na década de setenta, sessenta, setenta... Trabalhou com arquitetos, com artistas plásticos então uma coisa que muita gente da pesada já tinha feito e eu sei que toda forma de conhecimento é importante. A história é muito importante, a história da dança... E aí foi assim, “4 por 4”. Depois de “4 por 4” eu fiz “Nó” e aí, uma coisa muito importante, é, eu tinha, por algum motivo que era pessoal, eu tinha investigado muito a relação do movimento no espaço. Eu comecei em noventa e cinco e fui até “4 Por 4”, em dois mil e dois. Então foram cinco, seis sete, oito, nove, dez, muito antes... E aí eu tinha uma necessidade muito grande de trazer um motivo dramatúrgico diferente para também, eu estou falando da dança, de movimento no espaço, tá? O que rege o espetáculo. Colocando as idéias no campo físico. Movimento no espaço é uma física, é uma dramaturgia enorme trabalhar teatro, metáforas, sentidos. Em “Nó”, demorei a chegar num lugar no espaço, as cordas que encaixam... A corda é um objeto do desejo, a corda, ela traz o significado do desejo. A transparência é aquilo que você vê, mas você não pode tocar. O desejo é algo que não se realiza, algo que está potencializado, como a transparência, aquilo que você vê mas... Aquilo que você quer... Deseja sexualmente, a menina o pai, o menino a mãe... O inconsciente... A corda é o desejo que te amarra, que te aprisiona mas também te liberta. Eu entrei com essa corda, são relações que traduzem um pouco o que o ser humano deseja, como que a gente consegue administrar? Para mim o “Nó” é uma mudança. Eu vim caminhando, subindo a montanha, quando eu fiz o “Nó” eu, “vulp”, eu mudo de rumo. No “Maracanã” eu trabalho um assunto que eu já tinha mexido, que era “futebol”. E aí depois do “Nó”, o meu caminho dramatúrgico

mesmo segue com “Cruel”, que é o último espetáculo que segue a necessidade que eu estou agora, cada vez maior, de que o espaço e o lugar traduzam exatamente os sentidos, as metáforas, o significado das emoções, que estão sendo discutidos. Bom, falei um pouco da relação do movimento com o espaço, agora vou falar um pouco do outro caminho importantíssimo, que é o campo das idéias. Por exemplo, “Vulcão” é um espetáculo, foi o meu primeiro espetáculo, então ele era um vulcão, eu tinha que cuspir ali tudo que eu... Eu tinha trinta e três anos quando eu estreei o vulcão, né? Era o meu primeiro espetáculo e a sensação que eu tinha era... Eu tinha que falar tudo o que eu estava... Tudo o que eu tinha mexido, então são quatro blocos, máquinas, paixão... máquinas, vestido, paixão e festa. Então é um espetáculo que não tinha um tema só, tinham quatro temas e ele é um pouco o meu início. Depois disso eu fiz um espetáculo que o tema, a idéia, eram os esportes, que é o “Velox”. Eu relacionei a dança, que é quando aparece a “Parede”. Depois com o “Rota” eu fiz um espetáculo com a roda em que o tema era as rotas, os caminhos, as escolhas, né? Falar sobre os conceitos na dança contemporânea, a relação do movimento com o espaço, a relação do peso com o movimento é... Isso era um caminho que estava presente na roda, a gravidade e ao mesmo tempo, “Rota” era um espetáculo extremamente jovem, um espetáculo muito juvenil. Falava sobre alegria, sobre o fresco, sobre o vigor, sobre energia, né? Para mim é um espetáculo adolescente e a força do adolescente, por isso que eu acho que ele é um espetáculo, ele já virou um clássico da Cia de Dança Deborah Colker porque ele já tem onze anos de existência, até no Japão, as pessoas escolhem o espetáculo, amam o espetáculo, porque ele é adolescente e os adolescentes estão com tudo, né? Então, a adolescência, para mim, hoje em dia eu entendo que ela começa mais cedo, hoje em dia as crianças deixam de ser crianças mais cedo, por conta do computador, por conta da educação, mas a adolescência está se prolongando. Eu chamo a adolescência de juventude, tá? O jovem. Eu tenho uma filha de vinte e quatro anos, né? Eu tive a Clarinha com vinte e três. Eu com vinte e dois anos, vinte e três, eu estava adulta, madura, capaz de já... Clarinha é totalmente jovem, adolescente. E ainda vai assim, explicar as

pessoas tendo filhos mais tarde. O conflito de gerações está se modificando, não é mais o que era. Na minha geração o conflito de gerações era determinante nas atitudes, para a gente sair de casa, o que a gente ia escolher na vida. Hoje em dia a gente é amigo, fala as mesmas coisas, os adolescentes, essa coisa de mudar o mundo, essa energia, né?



Figura 25 : Espetáculo “Rota”. Fotos por Flavio Colker.

DC - Depois o “Casa”, ele é muito importante para mim, que é a importância do cotidiano no meu trabalho. O cotidiano é muito importante no meu trabalho. Eu acredito na força estética do cotidiano, muito. Então a pergunta que eu fiz no “Casa” foi: “O que a gente faz todo dia numa casa? O que a gente faz todo dia na vida? Dorme? Como troca de roupa? Tem cachorro? Tem criança? Tem insônia? você tem os pais, né? Você vê televisão? Você toma banho? Lava as mãos? E a importância que isso tem na nossa vida? Esteticamente falando, né? Estudei também a Pop Art. Todo dia, é muito importante para arte e você precisa, com um trabalho artístico, estético, do dia a dia, que é a maior profundeza, é o que você faz todo dia. A importância, como é que você leva o seu dia a dia e não o que você pára e pensa filosoficamente, né? Então “Casa” é um espetáculo que reúne muito esse meu pensamento. Depois de “Casa” veio o “4 por 4”, que é a relação da arte com a arte, da dança que é uma arte com as artes visuais. Então como é que é a interação das artes? Como é que o mundo está falando sobre isso? Como

é que isso é enriquecedor e te desloca do lugar onde você está? É... depois do “4 por 4” teve o “Nó” e aí o “Nó”, pela primeira vez, eu entrei o campo da filosofia, no campo do pensamento humano, na idéia que o homem tem sobre ele mesmo. Filosofia é o estudo do homem. O homem vai estudar ele mesmo, tentar entender quem ele é e tentar entender porquê e tentar com que ele, através de um conhecimento maior dele sobre ele, da compreensão maior dele sobre ele, ele vai se aceitar melhor. Então eu entrei nesse campo, tanto nesse como no “Cruel”. “Cruel” é um olhar, não é um espetáculo jornalístico. “Cruel” fala da crueldade do que há de mais belo na vida, a crueldade do amor, a crueldade da paixão, a crueldade da família, a crueldade da juventude, a crueldade do se ver, de ser feliz, né? Então na verdade “Cruel” é um olhar cruel, eu não quis fazer um espetáculo sobre o que seria a crueldade, descobri a crueldade, né? O “Nó” é o nó do desejo, o desejo dá um nó na gente. A crueldade, cada filósofo fala da crueldade de uma maneira, cada pensador fala da crueldade de uma maneira, então eu não entrei nesse assunto, eu fui buscar um olhar cruel e tem também um espaço, tem uma mesa gigante que tem uns espelhos, que a gente se relaciona com eles e aí é isso. Então na realidade eu percebo que, no meu trabalho, tem duas vertentes importantes, uma é o campo das idéias, é o que a gente chamaria... A gente pode chamar da *dramaturgia das idéias*, e uma *dramaturgia dos movimentos*, dos significados, né? A relação da idéia com o movimento e o outro, outra vertente importante é o lugar onde isso vai acontecer, o espaço que isso é desenvolvido e a relação e o movimento pelo espaço. Então eu acho que parte realmente das idéias, essas idéias elas trazem duas... dois assuntos importantes para serem dialogados: o movimento no espaço. O assunto do espaço é um assunto físico, né? Velocidade no “Velox”, no “Cruel”, o amor, a abstração sensível, abstração da idéia. Mesmo assim, os dois; uma idéia levando ao espaço, a idéia levou a busca de um corpo, a idéia te leva ao espaço, o espaço te leva a uma música, seja o que for, a dança se faz no meu corpo. Quando eu vou num espetáculo vejo cadê o corpo? Cadê o corpo produzindo formas, emoções, linhas, histórias, sentidos? Se não tiver isso... é porque não é bom... Eu sou uma artista...

LT - Gostaria que você falasse um pouco mais da maneira de organizar a sua intenção, sobre como você estrutura o seu processo de criação.

DC – Porque... Acho que se eu fosse responder que nem uma criança... Primeiro eu tenho uma idéia, essa idéia eu fico obsessiva, essa idéia me leva a filmes, livros, acontecimentos do cotidiano, pessoas... Começo a pensar como é que essas idéias, tudo isso que começou a mergulhar dentro de mim, a existir dentro de mim, como é que isso vai conectar com a dança. Aí eu começo a encontrar formas e caminhos que as idéias vão se encontrar com a dança, nisso eu vou pensando no espaço, nisso eu vou pensando nos movimentos, nisso eu vou pensando como é que a gente começa... Porque onde que está o começo? Porque a idéia não é o começo, a idéia é uma idéia e idéia qualquer um tem, agora, como é que você desenvolve? Como é que você começa uma idéia, você parte de uma idéia, a idéia te leva a inspirações. Por exemplo, a idéia de "Cruel" me levou a um filme, o Tony, meu namorado me levou para ver o filme "Era uma vez no Oeste", que são faroestes, Sérgio Leone... Fui ver o filme... Aí me levou o tempo, né? Existe coisa mais cruel do que a vingança? Existe coisa mais cruel do que se apaixonar? Existe coisa mais cruel do que esperar uma vida inteira, sabendo que desde que a sua vida começou, que você quer aquilo, e que não importa o desvio que você vai ter, e na sua vingança, às vezes, ou a missão daquilo... E, às vezes você saber que o seu destino, que a sua vida não vai te levar àquilo, né? Que significa a consciência das suas condições. Então, é um filme que te leva a inspirações, que te leva a caminhos de pensamento. Esse filme me levou a livros, esse livro me levou a filosofia, a filosofia me levou a libretos e aí eu comecei a fazer uma lista do que poderia ser cruel e comecei a tentar buscar movimentos e aí eu comecei a pensar o que é o espaço da crueldade. Te ver no espelho, tem coisa mais cruel do que você se olhar...(risos) "Fiz merda", não importa, falhei um dia, né? Família, a família me levou... Então, o processo de criação é um processo de experimentação. Experimento, eu preciso da idéia, a idéia de uma inspiração, isso, com a dança, corpo... continuar... processo de criação... Você sabe o que significa a palavra dramaturgia? Construção de drama,

né? Só quero dizer que um corpo pode produzir imagens, imagens e movimentos, produzir formas. Idéia forte, você está afirmando que, para você, a dança não precisa de nada além. Essa é a sua dramaturgia. O drama que você... Porque alguém pode dizer assim, mas não me emocionei. Eu preciso conectar isso com alguma coisa. Alguém lá pode dizer assim: " Eu me conectei em tantas coisas, me lembrou da minha infância". Bom, então o drama que você construiu ali foi um drama que transcendeu aquilo que você mesma afirmou que ia ser. Então é... Todo mundo quando me pergunta assim: "Qual é a dica que você dá para alguém que quer coreografar ou alguém que quer dançar?" Saiba o que você quer fazer. Quando você decide o que você quer fazer, você precisa ter instrumentos para atingir, igual a um processo de criação, é sentir o processo, um processo de instrumento. O processo estético ele não obedece a uma lei, ele não precisa chegar a ser comprovado igual a um remédio que você compra na farmácia, é um produto diferente. Mas o que eu mais vejo de problemático são as pessoas que não sabem o que querem, elas querem fazer: "Eu quero fazer um espetáculo, eu quero fazer uma coreografia". Pra que? Está com a necessidade de que? De fazer uma coreografia. Então vai ali e faz um macarrão. É uma coreografia, o macarrão vai entrar duro, vai entrar na água, virou, entrou num processo de movimento, né? Então quando você fala que você quer fazer algo, você quer construir um drama, você está construindo uma idéia, está construindo um assunto, mesmo que ele seja uma caixa preta, uma caixa preta cheia de afirmação. Eu nunca fiz um espetáculo que eu construí uma caixa preta. Acho que eu vou chegar a um ponto de maturidade, porque é uma afirmação única, né? Acho que eu ainda tenho um caminho para percorrer... Talvez eu não chegue nessa caixa preta, chegue numa caixa branca ou talvez eu nunca consiga chegar na simplicidade da ausência, de outros assuntos, só a existência da dança, talvez a minha simplicidade não seja essa, né?

LT – E em algum momento você trabalhou com algum tipo de modelo, ou nunca? Dramatúrgico, estrutural...

DC – Não. O único modelo estrutural que eu tenho é experimentar. Eu tenho uma idéia, eu tenho um assunto, eu tenho um pensamento, eu entro ali e falo: “Gente, vem cá”. Dou um frase de movimento e falo: “Peguem essa frase e façam alguma improvisação em que através dessa frase vocês vão um se apaixonar pelo outro, ou através dessa frase vocês vão, três pessoas juntas, ao cinema e vocês foram barrados, porque vocês não tinham idade, ou sei lá, inventa um assunto qualquer, ou a frase que tenha a ver com o assunto”. Sempre experimentando.



Figura 26: Espetáculo “4 por 4”. Fotos por Flavio Colker.



Figura 27: Espetáculo “Nó”.

10. Entrevista com Denise Stutz

Legenda:
LT – Lígia Tourinho
DS – Denise Stutz

DS – Eu acho que, assim, a trajetória artística na minha vida, é o que eu falo no meu trabalho, nos meus trabalhos. Na realidade, eles partem desta trajetória. Dramaturgia... O meu trabalho é muito relacionado com a memória, então a dramaturgia passa através da minha trajetória, do meu trabalho atual, porque na realidade, eu sou um pouco nova em relação à criação, isso aí tem pouco tempo... 2002. O meu trabalho então é recente, né? E daí que eu comecei a trabalhar a minha trajetória, com a minha memória, então a minha dramaturgia parte daí. Eu acho que é de cada um, é totalmente diferente. Então, da minha trajetória, da minha relação com a dança, que é uma relação de 6 a 7 anos, então ela fala disso, né? Ela fala dessas minhas referências na dança, elas se interligam na minha vida, no meu pensamento, tudo interligado no meu corpo com a dança. Então eu acho que a minha dramaturgia, se agente for falar de dramaturgia, tem relação com a minha vida, com as minhas questões... São questões do corpo e da dança. Então, na realidade, meu corpo, minhas questões, mesmo que eu tenha que buscar no teatro, que é o caso do Lume[115], que é uma das referências, tem a Celina Sodré[116], Stanislavski[117], Grotowski[118], Stanislavskiana, Grotowskiana, e teatro de rua, que eu fiz, apesar disso, todas as referências na realidade é... Essas buscas, os treinamentos do Grotowski que eu fiz, durante um tempo, é... Trabalho

[115] <http://www.lumeteatro.com.br>.
[116] Atriz e diretora teatral. Diretora do Studio Stanislavski. Maiores informações podem ser encontradas na enciclopédia virtual do Itaú Cultural. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=5940>.
[117] Verificar Volume 1 desta tese, item 3.3.
[118] Ibid.

de máscara, que eu fui buscar, tudo isso tem uma relação bem com o meu fazer, que é dança. Eu não deixo de... o meu trabalho, por exemplo, não é um trabalho de coreógrafa, é um trabalho de bailarina, é quase que um depoimento. Acho que meus trabalhos são depoimentos, todos eles, inclusive o último[119], que é um... Totalmente desnudo de tudo, de palavras, de movimento,... E que a relação desse trabalho, todo em cima de referências, referências minhas, e referências minhas que eu tive, desde Nijinsky[120] e Isadora[121], né? Que são... Esse último trabalho, ele se sustentou muito nesse lugar de referências, e essas referências de que... Eu existo, faço o que eu faço, porque eles fizeram antes de mim, né? Eles quebraram todas essas coisas, esses pensamentos, surgiram através deles, da história deles, movimento, corpo, então, eu acho que as minhas referencias são essas e eu trabalho a dramaturgia assim, em relação com a memória, que é diferente. Talvez isso seja ponto de partida da criação, do que eu estou te falando, mais do que como eu transfiro esse pensamento, essas coisas, pesquisas, essas informações que eu fui adquirindo, tanto tempo. Informações que foram vindo e que continuam vindo, porque eu estou sempre repensando. Sempre pra mim é importante pensar no meu corpo. Então é por isso que partiu no treinamento do Grotowski, eu fui para uma outra área, como agora eu estou indo para uma outra área, que é artes plásticas, que eu to pensando, né? Como é esse corpo do... Talvez nem seja tanto artes plásticas, assim, é... pintura... Como é essa relação com o quadro? Com a tela? Eu acho que meu trabalho novo, também já namoro um pouco com esse lugar... Uma questão, não uma questão com a pintura, né? Não é uma questão pictórica, é mais uma questão com o meu corpo como tela. Meu corpo, como é esse lugar? Como eu me relaciono com outros elementos, que sejam cores, a princípio são essas... Meu interesse com a dança, que pra mim é

[119] Durante o segundo semestre de 2009 Denise Stutz apresentou no Sesc Copacabana um trabalho intitulado “Três Solos”, que reúne seus solos “DeCor”, “Absolutamente Só” e este último do qual ela se refere neste parágrafo.
[120] Biografia resumida digital de Nijinsky. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.artelivre.net/html/danca/al_danca_vaslaw_nijinsky.htm>.
[121] <http://www.isadoraduncan.org>.

esse lugar primeiro. Agora, dramaturgia pra mim, como eu pego isso, essas idéias e começo a criar e transfiro pra cena, já é uma outra coisa. Você transfere para um outro ver. É como seu pensamento vai refletir no outro. Apesar de que você não sabe como ele vai refletir... A resposta é outra, a resposta é outra, mas existe um... É uma dramaturgia, um como você coloca para aquilo acontecer em cena. E são muito diferentes a cada trabalho, a cada trabalho... Como se eu tivesse mil, né? Mas quer dizer...

LT – Mas tem uma trajetória aí.

DS – Tem o trabalho que eu fiz, que é muito diferente, foi meu primeiro trabalho que eu fiz com o "Meia Ponta"[122] lá em Belo Horizonte, primeiro trabalho que eu fiz com... Três, não, quatro bailarinos, então eu trabalho com eles partindo da memória também, era uma outra relação, que era uma memória... Porque como era um teatro, uma peça infantil, o primeiro que eu fiz, eu nunca tinha... Um universo que eu não conhecia, que eu não queria... Que eu não sei me relacionar. Então a primeira coisa que eu fiz foi não me relacionar com a criança com uma linguagem infantil. Então a gente partiu da memória de cada uma, da memória que hoje eu tenho, a memória que eu tenho hoje da minha infância, mas o que ficou aí... A gente aí partiu para a coisa que ficou, em relação... dos medos, dos medos que ainda é reconhecido, né? Medo do escuro, de onde veio? E como eu me relaciono com? Ou coisas proibidas, coisas que foram censuradas, né? Coisas de comportamento, comportamentos que ficaram marcados em cada um, dos quatro bailarinos. Também partiu através da memória. Então é um ponto de partida, é memória, e agora existe todo um... Quando eu me coloco como espectadora, me vejo, ou fazendo o meu trabalho, me coloco. Tem todo um processo desde ritmo; que ritmo musical? Que música? Por exemplo, vou pegar o "DeCor", já faz tempo que eu até desfiz ele, pra refazer, ali tinha muita relação com as quebras, esse último trabalho, que eu usei "DeCor" e "Absolutamente Só", os dois que se

[122] Meia Ponta Cia. de Dança.

entrecruzaram, tinha essa relação de - Como eu quero para minha memória, minha memória atual, a memória voluntária, né? A memória que é arquivada, até que eu tentei fazer, que são as memórias de sensação, né? O que fica na imaginação, então no imaginário, e que parece que vai provocando a sensação de que aquilo, não só o que você imagina, mas o que é sensação, sensação do que sobe, do que gira, todas essas sensação que provocam? Me provocaram e em alguns bailarinos provocam exatamente essa sensação desses impulsos que a gente... De estar, da dança, então alguns me falam de coisas, que eu falo: "Não tem isso... Ah, aquela hora que... sabe?", Tem essa coisa da sensação que provoca alguma coisa, é quase que física neles e projetam uma imagem que nem existia ali, que nem falei sobre essa imagem, então isso é... Aí eu fiz um jogo de como eu corto, como eu corto pra esse lugar que traz o imaginário e de falar com você ou questões minhas que eu jogo pra você, então o tempo todo tem essa é... Tem uma maneira de como isso se torna interessante, como isso se torna um diálogo, não só o monólogo.

LT – Isso pra mim é uma coisa muito interessante no meu trabalho porque... Eu tenho visto, à medida que eu vou dialogar, jogando com as pessoas, a preocupação de diálogo com o público, tem um propósito muito diverso, né? Em cada trabalho, de cada pessoa. Mas eu vejo no seu trabalho uma preocupação clara de como eu me relaciono com aquele que está ali me vendo. Isso é muito forte no seu trabalho, é uma das coisas que marcou muito quando eu vi os dois solos juntos, né? Eu tinha visto os trabalhos separados, não em espetáculos, eu tinha visto através da Dora, que trabalhou contigo na dissertação dela e aí eu vi os vídeos através dela, eu dei uma ajudada nela no final da tese, uma revisão... E isso pra mim é muito, eu vejo pra mim como uma preocupação importante no seu trabalho, isso é uma sensação ou realmente é uma preocupação sua?

DS – Não, tem, tem. É porque principalmente os dois primeiros que são, é um diálogo direto e ao mesmo tempo eles se relacionam, eles são mais... O público não trabalha junto comigo, eu levo o público junto comigo, que é diferente do

último. O último, o público tem que trabalhar, né? Que é um trabalho que vem dali, tem uma referência, porque a primeira vez que eu construí, eu construí sem referência nenhuma, então um amigo meu falou: "Você não põe porque traz uma referência a partir dali", mas eu acho eu ele funciona também sem referência, por que ele... Ali eu queria realmente levar o público pra um outro tempo, pra poder trabalhar é... Aí é um diálogo interno do público com o meu corpo, que aquilo leva a uma contemplação e a impressão, por isso que chama... Ele chama isso tudo para-impressões, então é para o outro imprimir no meu corpo o que quiser, só que é difícil porque ali não tem um dialogo, não tem uma coisa que eu... É realmente, eu dou só o meu corpo, então esse foi um processo muito diferente dos outros dois, porque ele veio, eu construí uma coisa enorme antes, ele tinha muita coisa, ele era cheio de coisa, tinha aquele percurso, não sei, depois eu tinha uma outra coisa, de repente eu acho que numa transformação de... Quase de linguagem, é uma outra linguagem falando a mesma coisa, né? Eu pensei: "O que é importante falar?" É disso, então é só isso que tem. Não é uma coisa assim de provocação, que provoca o público, não existe provocação ali, existe só, "isso é só", Eu só tenho a dizer isso. Então é muito diferente em cada trabalho, mas é realmente a relação, eu acho que todos tem uma relação com o diálogo, com uma exposição também. Eu acho que tem muito esse lugar que eu me exponho, como... Me exponho mais como intérprete, o meu trabalho tem essa exposição do intérprete, do que eu me exponho como um criador de alguma coisa única, como coreógrafo que se expõe, né? Eu falo dos coreógrafos que eu admiro: João Saldanha[123], né? Como ele coloca o trabalho dele ali, que é pra mim assim uma perfeição com a relação de espaço em movimento. Como ele discursa sobre isso? Bem, ele é um criador, um coreógrafo, para mim, perfeito. Assim, como ele fala sobre isso ou a

[123] "João Saldanha é fundador da Companhia Atelier de Coreografia. Ao longo da sua carreira foi premiado pela APCA 2008; Prêmio Klauss Viana 2006; Icatú Holding 2005; Bolsas Vitae 2004. Atua com como professor nas Faculdades Angel Vianna, na Flórida University e na New World School of the Arts – USA". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://visuartcomunicacao.wordpress.com/2009/03/22/solos-de-danca-com-joao-saldanha/>.

Lia[124], que ela fala da imagem, né? Ela fala desse lugar de fora do criador, que usa fora, é muito bacana quem tem isso, que não é o meu caso. Eu acho que eu falo de dentro como intérprete, o meu trabalho é como um trabalho de intérprete. É também o que eu falo: "Talvez pela minha trajetória..." Eu acho que vem tudo junto, assim...

LT – Você podia falar um pouco para mim, desses elementos da sua memória, que você acha que são importantes, foram importantes para esses trabalhos e depois que você me desse. Só me dá um panorama assim tipo... Qual trabalho veio primeiro, o quê que você tratou mais em cada um deles, uma gradezinha história de seus trabalhos.

DS – Então é melhor pegar assim né... Então o "DeCor", que foi o primeiro. "DeCor", com ele surgiu, ele surgiu, eu já tinha largado a dança, no ano de dois mil, eu estava com a Lia, e aí eu resolvi: "Não, agora chega, não vou dançar mais, vou fazer outra coisa". Fui estudar teatro, falei isso no meu trabalho, fui estudar teatro e percebi, comecei a descobrir outras formas corporais de movimentação, né? De criação com o corpo, que aí que eu fui fazer, fui fazer Grotowski, fui fazer treinamento, me interessou Decroux[125], me interessou a mímica dramática, eu comecei a meio que conhecer outros universos além da dança que eu vinha, né? Balé clássico, Marta Graham[126], dança contemporânea, Laban[127], Angel[128], aí eu comecei a descobrir esses outros lugares, né? Fui andar de perna de pau, fui entender, aprender outras coisas, ou apreender outras coisas, e aí isso foi até dois mil e dois, quando a Lia me ligou, que o Thomas Lehmen[129], que é um coreógrafo alemão, teve aqui dando uma oficina no Panorama, e ela perguntou: "Você não quer fazer? São pra criadores". - "Mas eu não sou criadora, eu sou bailarina, sou intérprete, eu estou estudando para ser atriz, então, mas eu não sou uma pessoa

[124] Lia Rodrigues. Verificar nota de rodapé 37.
[125] Verificar nota de rodapé 14.
[126] Verificar nota de rodapé 28.
[127] Verificar Volume 1 desta tese, item 3.3.
[128] Verificar Volume 1 desta tese, item 5.2.
[129] <http://www.thomaslehmen.de>

que constrói o espetáculo". Ela falou: "Não, vai, vai fazer, vai ser interessante". E foi muito legal. Porque aí dentro desse... Estava a Dani[130] e o Gustavo[131], assim, Dani Lima, Gustavo Ciríaco, Marcela Levi[132] e começou a rolar uma certa parceria e o Thomas levou a coisa muito bem, aqui e no final dessa oficina teve uma coisa que eles chamam de "Dialogue", não sei se você já ouviu falar?

LT – Sim, o Sasha[133] me falou sobre.

DS – O Sasha estava lá também.

LT – Ele me passou esse material dessa oficina, por que ele tem um negocio...

DS – Ele tem um livro.

LT – Ele tem um livro também?

DS – Ele tem um livro, o "Dialogue" tem um livro, que saiu, "All the Questions"[134], que é o seguinte, o quê que é o "Dialogue"? O "Dialogue" veio... do Catherine of Siena, que é um pensador, um filósofo e que era o diretor, eu acho eu que era o diretor, não tenho muita certeza, mas o diretor do "Spring Festival" e o Thomas, que ficou um mês com a gente, e Helena Katz[135]. Então o quê que era? Era assim, senta os três ali, você ali e eles começam a fazer perguntas sobre o seu trabalho, são perguntas... É uma analise Lacaniana, porque, até você... Começa a perguntar por quê que você faz, então você fala; "ah, isso é a minha vida, eu faço porque...". E eles; "Então por que você não faz lá no seu quarto?" Você vai respondendo; "Então ah, porque isso é a minha maneira política". - "Então por que você não vai ser vereador?". Parece muito cruel, né? Durante o processo, é de

---

[130] Coreógrafa Dani Lima. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.mediamania.com.br/secundarias/danilima/p3.htm>.

[131] <http://www.gustavociriaco.com>.

[132] Verificar nota de rodapé 93.

[133] O bailarino Sacha Witkowski. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://sachawitkowski.blogspot.com>.

[134] SMEETS, G. (org.). Why all these questions? Dialogue, Frankfurt. Amsterdam: Theater Instituut Neederland, 2002.

[135] Professora e crítica de dança. Em seu site é possível encontrar textos produzidos por ela a partir de 1976. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br>.

uma... meio cruel, né? São duas horas eles perguntando, mas é para clarear um pouco o que você faz, é muito bacana, porque você começa... É como um... quando a gente começa aqui a falar do trabalho, a gente começa a pensar sobre o trabalho da gente. E aí o Thomas me falou um dia: “Eu acho que você devia se fechar numa sala e fazer o seu trabalho”. Eu nunca tinha pensado sobre isso. E o meu primeiro, esse é o “DeCor”, na realidade ele surgiu muito em resposta ao Dialogue, tanto que eu conto a minha história toda, falando de todos os lugares que ele passou e aí tem as perguntas, “Por que você dança? Qual o conceito filosófico ou político, social, porque que você dança? Onde que estão esses conceitos?” E no final eu leio aquela carta para a Helena, para os três. Exatamente porque que eu danço. E esse foi o primeiro... Aí que foram surgindo os elementos, os elementos foram vindo com a minha memória, com o meu depoimento em relação a minha vida de dança. Esse foi o “DeCor”. E o “DeCor” tinha outras coisas, tinhas essa questão do público, comigo, desse diálogo tanto que tinha antes... Você nunca chegou a ver o “DeCor”?

LT – O “DeCor” eu vi em vídeo.

DS – Mas no vídeo não aparece, eu começava ele com um jogo de cartas com o público, cada carta tinha uma frase, que era de uma memória minha de dança, de alguma coisa né, sei lá, ou perna braço braço, coisas que vinham na minha cabeça, perfura espaço, em cada... E o público ficava com essas cartas.

LT – Ah, eu acho que eu vi, você não dançou na inauguração da Cena Rio?

DS – Dancei, então tinha todo esse jogo, o público falava e eu ia criando os movimentos, a gente ia criando a coreografia juntos. Que eu achei que já estava datado aquilo, não sei por que nasceu... Não usei agora, porque eu achei que naquela época, naquela hora, era importante. Então tinha essa questão com o público também. Aí veio, o “Absolutamente Só”, veio meio ressaca do “DeCor”, que o “DeCor” aconteceu, as pessoas tiveram muito... Se identificaram muito na época e veio essa ressaca do “Absolutamente Só” que quando eu fiz, tinha ainda esse depoimento de bailarina, mas de um outro lugar é, do lugar do corpo, no começo era esse lugar cruel, que não é o caso do “DeCor”. O “DeCor” é

engraçado, fala desse lugar que você vai, você vai na onda, que era esse lugar que eu queria falar com eles, com o pessoal do “Dialogue”. Isso na realidade é só mais um lugar que eu vou, agora eu tenho que pensar mais, quer dizer, antigamente eu sentia, depois é pensar Laban, né? Pensar... E agora tinha que pensar outra coisa, então, é um processo que a gente vai indo, né? Na cola dos outros, é um pouco esse pensamento. E era mais uma coisa, mas é mais uma resposta. O “Absolutamente Só” é um pouco diferente, ele veio nesse lugar, que é... Que eu precisava falar também, que é nesse lugar da dança, dança, mas era eu, não é a dança, é como essa opressão que a dança, né? Do corpo desde essa poética toda, essa poesia toda da dança, mas tem esse lugar de “eu obedeço”. Você não, você tem medo de errar, todas essas coisas que agente tem na vida, mas como a vida e a dança são intercalados, o coreógrafo é uma figura, o diretor é uma figura presente na minha vida, o tempo todo, onde eu tinha... Sempre tinha essa relação de acerto, de querer fazer para o outro, de querer estar o tempo todo em relação a esse lugar que é cruel, né? Você não pode dizer não, porque você vai... Então ele já partiu um pouco para esse lugar. O primeiro ele tinha essa coisa mais, do corpo mais quebrada, que eu quebrava um pouco mais o corpo. Mas ai, agora retomando ele, eu quis também relacionar com os desejos, com as imaginações, com a imaginação, então desde do padedê, que é imaginário, ao espaço que a gente faz imaginário ou que tudo pode ser... A gente pode construir tudo no outro também, né? Eu posso construir como eu, se o meu desejo é construir um teatro enorme, um teatro municipal com uma cortina vermelha, a gente pode construir isso, não precisa estar lá para ser construído. Então ele tem esse... Ele ficou mais poético, né? Tem essa poesia, desse lugar e também, nesse último agora, eu coloquei uma dança bem Marta Graham, porque eu quis, que eu queria, quase foi uma homenagem à Marta Graham na minha vida, né? Da Graham que é quando eu falo dos coreógrafos modernos. Que eu vi um trabalho

do (...)[136] No ano passado que ele dança com os grandes e eu falei "a gente não dança, né?" Ou a gente faz um resgate da memória e tal, mas não como eu querendo homenagear, sabe? Homenagem ou que é amor mesmo. Tantos anos eu fiquei lá no... Você lê, aula com os meus professores... Estados Unidos, aprender Marta Graham e de repente ela... É uma homenagem a eles todos, né? No meu corpo. Essa dança eu tive vontade de fazer. E ai vem o último que é o mais difícil, né? Mais para alguns e para outros é o que... Para algumas pessoas é o que mais gosta, algumas poucas pessoas gostam muito desse último, mais do último e de esquecer os outros e só o último. Porque ele é realmente uma virada na relação de linguagem, de relação com o tempo, espaço, com o outro, já não é mais uma confirmação nenhuma, é só um corpo ali onde, com as inscrições dele. Contém esse lugar que passa as inscrições. As inscrições, as inscrições dele são inscrições... E ele é o único trabalho meu, porque os outros dois são super estruturados, mesmo... Ele não tem improviso, uma coisa, não tem improviso.

LT – Não tem improviso?

DS – Não, nenhum, parece que tem, né? Parece que as vezes tem...

LT – É, porque tem a coisa da relação muito forte, viva, a relação com o publico não morre. Você bota a gente lá na sala com você o tempo todo, né?

DS – É, mas eu tenho controle dele. Eu tenho controle, é... Eu trabalhei muito para ter esse controle. Quer dizer, tal, pode acontecer coisas, um dia eu tirei um cara para dançar um padedê ele veio, você estava nesse dia?

LT – Não.

DS – Ele veio. Aí enquanto ele levantou para vir eu tinha várias opções, eu falei: Eu posso levar ele para a cadeira de volta e falar "fica aí". Aí eu falei: Vamos experimentar como é isso. O cara vindo, e ele veio e começou a, começou a, e aí de repente eu vi que ele estava vendido demais. Eu falei, então eu levei porque

[136] Alguns momentos do registro de áudio da entrevista foram corrompidos. Em função da impossibilidade de transcrever estas partes e com o intuito de preservar a veracidade das informações concedidas por Stutz, omitiremos estas passagens, que serão sinalizadas por reticências entre parênteses, (…).

ele ia ser um mal estar para ele, eu falei; “não”, porque eu tinha o controle, eu podia fazer qualquer coisa. Ele, ele não, aí quando eu vi que ele estava fragilizando, falei; não, não é legal isso, não é para isso que eu faço o trabalho, tanto que parece que eu vou expor o tempo todo as pessoas e não exponho.

LT – Exatamente, você não cria nenhum desconforto.

DS – Não, em nenhum minuto eu quero que elas se sintam desconfortáveis, mas ao mesmo tempo... Mas pra isso eu controlo a coisa, eu te dou a carta e você me diz como é, você me diz para onde eu devo ir, não tem, não tem assim; “ah, agora você pensa aí e...”, não tem essa relação, foi muito pensado isso, muito construído. O último não, o último eu improvisava o tempo todo, claro tem um percurso e nesse percurso eu... Quer dizer, tem uma linguagem, mas ele é todo improvisado, todo, claro que se repetem coisas, até tem um, às vezes, eu fico vendo muito um DVD, eu fico vendo muito Nijinsky, vejo a Isadora, uns que tem a Isadora, vejo Bejart, estão lá as referências, que são referencias fortes, muito fortes na minha cabeça assim, se repetem ou coisas que é da minha é... do corpo, do corpo, algum movimento que vem, mas ele é todo, ele não tem, não tem... Ele é improvisado do começo ao fim.

LT – E quais são os elementos que estruturam a sua improvisação? A trajetória, que você falou.

DS – A trajetória, tem aquela trajetória, tem a relação, exatamente essas relações com a memória corporal, sei lá, se eu estou fazendo isso (movimento com os braços), esse braço vem, e aí traz isso, que já saiu para uma outra coisa, que... eu deixo o corpo ir formando, mas claro, a minha cabeça está o tempo todo fotografando o que vem. Eu uso o que o meu corpo leva, então, então o tempo todo ele está sendo, eu estou o tempo todo aberta para o meu corpo, engraçado, né?

LT – Para memória...

DS – Para memória dele.

LT – Legal.

DS – Então se repetem muitas coisas, porque são essas as questões dele. E aí é engraçado, que quando eu estou fazendo eu penso, “ah, Bejart”, que o Bejart, eu sei que... sabe? Mas é porque vai formando e eu vou usando, é um improviso, como você, quando você improvisa alguma coisa, que você vai usando as coisas, um gritou lá, você usou aquilo, o meu corpo que propõem em cima, vem a Lia, coisas da Lia, muita coisa da Lia, então na realidade, vem Butô, vem tudo, tudo, tudo que é referencia pra mim.

LT – E o quê que é referencia para você? Da uma organizada em todas elas, você já falou várias, mas...

DS – A referencia é o que ficou no meu corpo, dessa trajetória toda, então assim, vem desde, aquela coisa do balé clássico. Isso veio lá... Foram anos e anos, e estar aqui, teve uma época que eu, até pouco tempo atrás, eu neguei e hoje nesse trabalho é muito claro que eu não nego de jeito nenhum, ele está ali, presente. É Marta Graham, que eu fiz muitos anos de Marta Graham, é, Angel, (...) que foi minha professora de balé clássico, Klauss, é, mas aí vem, aí vem muita referencia, depois daí veio muita referencia, eu tenho muito pouco de Laban, o João Saldanha, Sônia Mota, é muita gente que passou assim, Graciela Figueiroa, então são referencias que ficaram no meu corpo. Ao mesmo tempo que isso é, tem muitas dessas informações, elas são bem diluídas também, as vezes eu sinto que elas... Hoje eu sinto que eu tenho uma especialidade, porque tem pessoas que especialmente são algo, né? Fazem e aí tem um processo de pesquisa, né? Por exemplo o Lume, tem esse processo de pesquisa dele que foi desenvolvendo, mas eles tem, tem seu lugar, eles fazem o treino, o treinamento, e tem esse lugar com a base que tem uma especialidade, como o Moitará[137] tem a máscara, como né... Eu não, de repente, falei; “gente, qual que é a minha especialidade?” Especificamente, eu não tenho um... Tenho essa trajetória de formação corporal que me ajuda muito, mas assim, durante muitos anos eu dei aula de balé clássico.

[137] <http://grupo.moitara.sites.uol.com.br>.

Foi a aula que eu dei mais assim na minha vida, foi a aula de balé clássico, engraçado, né? Então essas são as minhas referências antigas. Atualmente tem um... Atualmente, né? Tem um coletivo, "Coletivo de Improviso", foi o que a gente ficou brincado, de coletivo, como a gente brinca, já são mais... Faz sete anos de coletivo, então são as relações de improvisação, contatos também, esqueci de falar, que é lá de traz, mas agora eu acho a referencia mais é... são essas, máscara, que eu fiz a pouco tempo atrás, tem é, o Lume, com o trabalho deles, Grotowski... Tudo isso são referencias do meu corpo, que eu fui apreendendo, e disso, a minha especialidade... Disso talvez, eu vou me aprofundando dentro do meu trabalho, pesquisando o meu corpo, talvez esse que seja o aprofundamento assim, não especificamente, cada vez eu vou descobrindo mais coisas, né? E acho, pra mim é importante, não ficar em um lugar só, isso para mim é super importante. Tem... agora, né? Muito artes plásticas, os artistas, né? Pintores, Miró fala uma coisa muito, Goya, mas Miró ele quando já estava bem mais velhinho assim, que ele já estava pintando muito, lá no estúdio dele, ele, ele parou de pintar com a mão direita, para começar coma esquerda - "porque com a esquerda eu não sei, só sei com a direita" - então ele começou tudo de novo, pelo começo, com a mão esquerda, isso é muito legal, né? Você recomeçar, e eu gosto de me colocar neste lugar, lugar de não saber, de... É difícil isso, porque geralmente tem sempre gente muito nova, estou sempre em oficina, gosto de estar fazendo oficina, eu gosto de experimentar; "Como é que é essa coisa que eu não sei fazer, né?" Então isso são as minhas referencias. Tipo, aonde que eu busco, né? Aonde que eu me alimento?

LT – E pra você... pensando um pouco nessa... o quê que é dramaturgia? O que é pra você esse conceitos de *dramaturgia do corpo*, *dramaturgia do espaço*, esses conceitos novos que estão vindo, como você se relaciona com eles, o que eles são pra você?

DS – É difícil assim, é, tem um... Por essa toda, toda essa história, eu até leio algumas coisas sobre dramaturgia, e às vezes entendo, às vezes não entendo, assim, principalmente essa dramaturgia, que na realidade eu estava lendo sobre

dramaturgia em um livro, que chama “Dramaturgia como pensamento”, mas é para teatro, que o cara também, você conhece esse livro, né? De um cara antigo lá dos meados dos anos cinqüenta, mas a *dramaturgia do corpo*, eu acho que é, não sei, eu acho que ou o dramaturgo dentro de um espetáculo de dança, às vezes eu ainda não entendo muito, eu nunca segui muito, nunca tive essa relação com o dramaturgo. Tem essa pessoa agora, né? Por exemplo, a Silvia[138] é dramaturga da Lia, ela faz dramaturgia, mas é, o que eu acho, é que leva a questão, entendeu? Leva questões e te pergunta como essa coisa do “Dialogue”, é, eu acho que não é bem isso que você me perguntou também.

LT – Não, mas é mais saber a sua impressão, porque eu acho que este é um conceito ainda em construção mesmo.

DS – É eu acho.

LT – A gente tem que fazer isso junto, então, essa é uma coisa da minha pesquisa, é no sentido de conversar com as pessoas, não no sentido de verificar o que é conceito, mas ver o que todo mundo está pensando.

DS – É, porque eu acho que é isso, eu acho que é um lugar ainda, é um lugar de discussão, porque eu não sinto que tenha, é, essa relação da *dramaturgia do espaço*, eu acho que isso é uma coisa que cada um olha o espaço de uma forma completamente diferente, por exemplo, o João ele faz uma relação, ele escreve sobre o espaço, né? Ele imprime sobre o espaço de uma maneira, com a dança de uma maneira amorosa, né? E aí você vê, você vê o que ele está falando, né? Quando ele fala de Niemeyer, você as curvas, você vê o concreto, você vê isso com muito movimento, movimento de dança, né? Ele está falando com a dança. Isso é meio raro, porque as pessoas hoje em dia tem um pouco essa coisa; “ai, é dança”, dança formal, não interessa muito, mas é a maneira como que ele escreve aquilo, como ele escreve, ele escreve daquele jeito, é a letra dele, é daquele jeito. Eu acho que a gente ainda está se perguntando muito, como é? As vezes

[138] Sílvia Sóter. Verificar nota 90.

pergunta muito, as vezes, mas sei lá, acho que cada um está criando a sua própria maneira. Você falou isso, sua própria maneira de relacionar, eu não acho que tem um certo, né? Como talvez uma peça de teatro, eu acho que não é muito assim, sabe? Acho que nem teatro é isso mais, né? Teatro já está todo mundo virado, já está tudo, sabe...

LT – É muito interessante, porque eu estou lendo umas críticas de teatro, da década de oitenta e noventa e algumas sobre a discussão do teatro contemporâneo, e tem muitas essas peças, uma peça feita por vários encenadores, que foram completamente diferentes, e as vezes ela nem sempre se refere ao texto exatamente.

DS – Mas é isso, eu acho que é isso, eu acho que a gente hoje, eu não sei, a única coisa que eu acho que, que eu sinto que é diferente da, de outro tempo, eu acho que a gente hoje é, vive uma certa responsabilidade de estar em cena, por que hoje a gente não pode mais se desconectar do que está acontecendo no mundo para estar em cena, sabe, eu acho que a gente, isso é a minha opinião muito pessoal, que eu acho que, seja o que você estiver falando é... Estou falando agora, nesse tempo com esse mundo que a gente está vivendo, porque existe uma época passada, que era mais irresponsável, não era nem mais irresponsável, mas era onde, o pensar e o... Eu acho... Eu acho que é... A gente tem uma outra responsabilidade hoje, que antigamente talvez a gente estudasse ainda como era a cena, né? Hoje eu acho que a gente estuda como é o mundo, como a gente se relaciona, que é um papel não só de dança, de teatro, mas eu acho que o artista hoje, músico, escultor, pintor, poeta, eu acho que... Está se relacionando com esse lugar, com esse mundo agora, né? Por mais íntimo que seja, por mais íntimo que eu tenha que falar, ele é... Porque essa intimidade na realidade é um... Entrou e saiu, a minha intimidade é com a relação que eu tenho com o mundo, o íntimo está sendo falado dessa criação, desse... Pelo próprio... Que eu... Sou o reflexo do que é do mundo também, eu acho que isso que é diferente de, né? De um... teatro, dança, ou qualquer outra coisa, cinema ou o que for, o que é entretenimento, acho que hoje em dia a gente está falando de outra coisa, eu acho

que essa é a responsabilidade de quem faz mesmo, acho que a gente não pensa em, por mais que você tenha uma conversa com a platéia, com o público, você não está ali para entreter, você está ali para dividir, né? Acho que esse é um lugar que hoje a gente... É muito confuso, esse lugar, entre entretenimento. O que não é entretenimento? O quê que é entretenimento? O quê que é entreter? O como... A dramaturgia virar um entretenimento, né? Porque é um lugar onde a gente pode se escapar. Acho que a gente tem que ter um certo cuidado com isso, eu acho isso, né? É uma opinião pessoal isso, porque é muito fácil de você escorregar nesse lugar, né? Usar todas as armas fáceis de, de seduzir, da sedução do entretenimento, é puxado isso, acho que esse é o lugar, como faz não interessa, mas como... é como eu é... A responsabilidade de estar em cena não é como eu coloco as coisas, que eu faço um espetáculo, isso cada um faz do seu jeito, mas o estar em cena, a responsabilidade de estar é de todos, todos tem uma mesma... Posso gostar ou não gostar, ter gosto ou não, mas ter o mesmo peso sabe, falando do que quiser, mas do que está falando, é isso.

LT – E uma outra coisa que eu queria te perguntar, você tem um trabalho muito grande com a improvisação, né? Dentro do seu trabalho e dentro até do "Coletivo de Improvisação". E a gente tem visto uma série de trabalhos que discutem a improvisação e a improvisação tem estrutura. E vários, né? A gente tem um monte de exemplos assim, né? Assim, no Rio a gente tem muitos, em São Paulo a gente vê um monte de gente trabalhando com isso, né? O Marcelo Lazzarato[139], um monte de gente tem feito isso, né? Você é... E é claro a improvisação ela é estrutura, você acha que a gente pode falar de uma dramaturgia de improviso?

DS – Eu acho a improvisação muito difícil, difícil, assim, eu acho que você trabalhar com a improvisação, você fazer um espetáculo de improvisação, realmente de improvisação, você tem é... É um trabalho muito maior do que um

[139] Ator, diretor paulista. Professor do curso de Artes Cênicas da Unicamp.

trabalho estruturado, mas é muito, muito, muito maior, é, esse que eu te falei que eu faço improvisação, eu faço todos os dias, todos os dias eu faço para descobrir...

LT - É o terceiro solo?

DS – É o terceiro solo. Eu faço ele todos os dias, é um trabalho árduo de entender, entender, de cada vez, de abrir cada vez mais. O trabalho de improvisação parece e, às vezes parece; “ah, improvisação”. Ele é... O trabalho para ir para cena improvisado, ele tem que ter, eu sinto, essa diferença dos dois solos. Os dois estruturados, eu trabalho assim, uma semana antes; “ah ta, já está construído e tal”. Então eu já sei, quando dá uma semana antes, eu já ensaio, ou um dia eu ensaio. O outro não, eu não posso largar nunca, é uma cilada enorme, eu acho que... Com o outro, trabalhar improvisação com o outro, é árduo, eu acredito que sim, que dá para você fazer uma dramaturgia de improvisação. Agora é, como que dramaturgia é essa? E como é esse trabalho? Porque é muito árduo, não é... Ele é muito treino, porque se não, você faz uma improvisação, que aí... É a improvisação que eu acho que a gente pode cair nessa, a gente pode virar grandes improvisadores, só que improvisação é treino. Então a improvisação para virar uma criação ela tem que ter um trabalho enorme, porque se não... Você está criando ali na hora, e você tem que ter totalmente a noção do que você está criando, de quê que você está falando, porque se não isso vira só um jogo, jogo é, que a gente faz vários jogos, jogo é fácil de fazer, você treina, você fica... Tem uns improvisadores de palavras que você fica assim, né? Tem uns muito conhecidos, você fica até... Como ele vai juntando, isso é treino, como com o movimento, como o contato tem improvisação, é treinos, tem gente que faz e fica assim, virtuoso, e eu acho que criação não é uma relação de virtuose, eu não crio para mostrar que eu faço bem, você criar para falar alguma coisa, a criação é pra dizer alguma coisa e não... Se não, aí eu acho, aí que eu acho que vira um lugar de entreter, eu entretenho com o meu corpo que é lindo que faço coisas maravilhosas, não só é... É por isso que com a palavra, a pessoa pode entreter também, com o corpo, com a improvisação, pode ser o entretenimento, se você diverte o público sem nenhum

discurso, sem nenhum nada, sem nenhuma colocação, então é... Improvisação existe há anos, né? Os palhaços fazem isso, clowns fazem isso há mil anos, né? *Commedia Dell`Arte*, o cara improvisa a anos, né? Então não é uma coisa nova, né? Mas eu acho que fazer um espetáculo com uma improvisação é interessante, como uma criação sabe, a improvisação se transformar em criação, esse é um trabalho do cão, eu acho. Eu acho que é um trabalho que você ao mesmo tempo tem que ter consciência do... E ir usando, eu adoro improvisação, eu acho improvisação genial, mas eu acho que é um trabalho que é árduo, árduo mesmo, vai muito fundo, né? Você está muito mais exposto, você se expõem ao não saber, mas aí... Eu acredito sim, que dá para fazer, que é, que você pode estruturar alguma coisa, mas você pode também, tem que, eu acho que tem que... Você fica no limite, né? Porque ali, você tem que estar no limite de tudo, de dar certo e não dar certo, mas tem que ter alguma coisa pra falar, não só... Que aonde a gente acaba escorregando um pouco, porque é prazeroso, né? Improvisar é prazeroso, só que criar não é, aí isso, a criação não é prazerosa, eu não sei, para mim, eu e a Adriana Banana[140], a gente tem essa discussão, ah, sempre sofrendo, eu sofro mesmo, porque é me expor e falar de coisas muito intimas, muito duras para mim, me olhar quando eu estou criando, eu tenho esse olhar, né? De me olhar, me olhar mesmo, sabe? Então é duro, e a improvisação não é, você está nesses... Lugar que, improvisar é uma delícia, nossa, eu ficaria ali o dia inteiro improvisando se precisar, é muito bom, mas esse lugar, cada criação, cada improvisação é uma criação, é uma coisa muito, não grave, mas séria, não quer dizer que... Você entende de seriedade... É serio, mas não precisa ser grave, mas é sério. Eu acho muito bacana, mas é muito pouco, assim, tem que ser um trabalho que, estar lá fazendo todo dia, estar pensando sobre ele, estar refletindo, estar abrindo, tem que estar com as antenas assim, muito... Porque se não...

[140] Bailarina, coreógrafa e compositora das trilhas sonoras de diversos espetáculos.

11. Entrevista com Esther Weitzman

Legenda

LT – Lígia Tourinho

EW – Esther Weitzman



Esther Weitzman é especialista em Arte e Filosofia (PUC-RJ / 2006). Formada em Dança pela Escola Angel Vianna e também em Educação Física pela Universidade Gama Filho (1987), Esther Weitzman aprofundou seus estudos com Ivaldo Bertazzo[141] na Escola de Reeducação do Movimento em São Paulo no ano de 1995. Lecionou por 10 anos como professora na Escola Angel Vianna, onde por um período também exerceu a função de coordenadora. Atualmente, integra o corpo docente do Curso de Licenciatura em Dança e do Curso de Teatro da UniverCidade (Rio de Janeiro) e é professora de Dança Contemporânea na PUC-RJ em cadeira eletiva. Sua trajetória como educadora atesta sua preocupação com a qualidade do ensino da dança.[142]

Figura 28: Esther Weitzman.

LT – Conte um pouco sobre o seu encontro com a Beatriz Cerbino e como vocês começaram a trabalhar juntas.

EW - A gente se conheceu no Itaú Cultural e aí o primeiro trabalho que a Bia[143] vem trabalhar comigo é em dois mil e cinco no “Por minha Parte”, porque até então eu não tinha isso, eu tinha antes uma parceira que trabalhava, com cinema, literatura e eu precisava discutir com alguém “ah, eu estou fazendo isso, isso, isso. Como é que eu vou colocar isso no texto de apresentação? Como é que se faz um release que não fique esses releases chatos?” Ou então, começou a entrar isso muito porque você tem que fazer projeto. E como colocar tua idéia num papel e apresentar para alguém que não está vendo algo que é cênico para te dar uma bolsa? Para te dar um prêmio? É... ler e tentar entender o que você vai fazer. Aí

[141] <http://www.ivaldobertazzo.com.br>.
[142] <http://www.estherweitzman.com>.
[143] Beatriz Cerbino. Ver entrevista com a dramaturga e historiadora neste volume.

começa um pouco daí também, né, como é que você vai... e como é que você vai escrever sobre um trabalho que ainda está na sua imaginação mas que ainda não entrou na cena, você tem idéias sobre ele. E aí a Sansan discutia muito comigo, e aí a gente conversava, falava; “então é por aqui, vamos pegar isso, vamos pegar aquilo”. É... Primeiro, na verdade, na verdade... que a Sansan depois viajou, foi a bolsa com “Sonoridades”, é... como é que era... “Sonoridades”, uma Tentativa de Dançar Clarice”. Aí foi inspirada em Água Viva. Por que? Porque a Sansan entrava na sala, via o trabalho, a pesquisa de movimento e aí queria conversar com uma... a necessidade de conversar com uma outra coisa e falou assim “você tem que criar Água Viva”. Aí eu comecei a ler Água Viva e ela falou “olha como é que você está conversando com a Clarice”. E aí assim o texto começava a ser moldado. E aí na hora de entrar nos releases, de você fazer o teu cartão de apresentação, ela que começa a escrever junto comigo. Como era muito mais dela do que meu, ela traduzia o que eu falava na confusão, naquele borbulhão de idéias e assim foi. Eu falei: “Ah, que legal”. Mas aí essa parceira foi embora. E assim, a Bia, no que eu conheci no Itaú Cultural, acho que foi mais ou menos dois mil e um, por aí. Eu nem me lembro, a gente começou a ficar amiga, amiga, amiga, a Bia era uma grande estudiosa e pesquisadora de dança, falei: “Ah, vamos começar a trabalhar juntas”. Aí o trabalho que estreou em dois mil e cinco foi “Por minha Parte” que a idéia, assim... Eu estava voltando de uma turnê pelo norte do país no qual e estava super inspirada na questão do Brasil: “O que é Brasil?” “O que é brasilidade?” “O que é identidade?” Todas essas questões. E aí eu comecei assim... Ah... Aí eu fui para uma região do país que eu falei: “Nossa, realmente é isso, são vários Brasis”. E a região norte do país, com aquele contato todo, eu falei: “Ah, eu quero um Brasil imaginado”. O que é isso? Aí a Bia vem, começa paulatinamente a caminhar assistindo trechos do trabalho e o engraçado que o que eu vejo no trabalho não é o que ela vê no trabalho. Ela vai por um outro... Talvez por ter recursos muito mais teóricos do que os meus, é como se a gente visse de uma maneira diferente, as leituras são diferentes, talvez o objeto de estudo dela seja diferente do meu, e aí vai, e a Bia – depois eu posso te dar os

folders – a Bia vai e começa a trabalhar o projeto, o que é o “Por Minha Parte” tanto que sempre tem dois textos, o texto de apresentação da coreógrafa e o texto de apresentação da dramaturga. E aí é legal porque ela é alguém que está fora da cena, não participa de todos os ensaios e vê... É como se... Eu estou dentro da coisa, então quando você está dentro da coisa você não consegue se ver e eu acho que esse dramaturgo é alguém que está fora e consegue ver o todo. É uma outra leitura, tanto, que na hora dos debates, depois que a gente às vezes conversa, eu começo a falar e a Bia me dá umas cutucadas: “Não, não é isso”. (risos) E aí eu falei; “Não importa”, e assim que a gente vai trabalhando, né? É um pouco... A gente não concorda em tudo mas converge ao mesmo tempo, é... A gente vai para um mesmo lugar mas as leituras são um pouco diferentes, talvez porque eu acho que o fazer é diferente, então, são dois lugares diferentes. Porque a gente também, eu não trabalho com roteiro; “agora cena tal, cena tal”, eu trabalho muito mais pela fisicalidade, porque para mim a movimentação contém a dramaturgia, está colado um pouco. E a Bia vai entendendo essa maneira de trabalhar, ela acompanha desde o “Terras” que a gente começou em noventa e nove. E aí ela vai, meio que ela vai fazendo uma leitura de como é que eu vou trabalhando. Mas a gente não tem uma sistematização não. Aí depois vem “Territórios”, né? Aí, “Territórios” não, aí eu acho que a gente já estava muito próximas, né? É o segundo trabalho, esse parte de uma idéia de - o que acontece numa cena quando oito homens de lugares diferentes da dança se reúnem? – você chegou a ver “Territórios”?

LT – Vi. E Eu vi também aquela primeira montagem com os meninos do Ateliê.

EW – Aquilo é “O Rei” que daí, assim, aquilo só parte da idéia de que - Como é coreografar para o homem? Assim, foi uma coisa muito mais performática, muito, né?

LT – Que já era outro espetáculo.

EW – Que é outro espetáculo, que aí você pegar profissionais, aí era um pouco do... É de ser fã de vários bailarinos, com um corpo, uma estrutura, uma idéia e as

cabeças muito diferentes, né? Que tanto foi uma guerra. E como é que você... Na verdade a poética da coisa... Como vou dizer... A idéia daquele recorte é... Muito romanticamente, os homens teriam que dançar mais e guerrear menos, né? Só isso. E como é que era essa energia masculina junto? Como é que era eu coreógrafa, trabalhar com oito homens? Tinham sempre stand-byes, não sei o que, e caras que... Com personalidades completamente diferentes e difíceis de conciliar e ficaram super amigos, né? E era trabalhar um pouco essa proximidade da tolerância entre homens, era um pouco o enredo da coisa. E a Bia vai pegando e vai escrevendo em cima, e aí a gente vai trabalhando os elementos da dança, o *time* da coisa, é... Coisas que interessam; os silêncios, as pausas, os esforços, aí a gente vai indo.

LT – E como é que são esses elementos, por exemplo, que estruturam a dança para você? Que estruturam a dramaturgia para ela? E o que dos elementos que estruturam o movimento contaminam a estruturação da dramaturgia e vice-versa? Você já falou um pouco, mas...

EW – É, já falei. Eu estava vendo você falar aqui, é tão difícil... É, vamos lá, como é que eu posso te ajudar a falar nisso... Você tem os teus interesses na dança, né?

LT – Quais são seus interesses na dança?

EW – Então, meus interesses são muito com a questão da gravidade, do peso, e aí esse peso, para sair um pouquinho desse papo, né? Que a gente tem todo do sistema, né? É um pouco também como cada um se coloca no mundo, né? É, como é que essa estrutura de personalidade que compõe o seu próprio movimento? Como é que você junta todos esses elementos e quando você dá um movimento, como é que isso é transformado no corpo de cada um? Como é que isso vai sendo transformado pela criação de cada um? Talvez o que me interesse mais é... por exemplo, “Territórios” tinha o todo e tinha as particularidades. Como é que a idéia de um pode ser compartilhada por todos e como é que no todo você tem o todo para tua singularidade? Aí a Bia vem com isso e vai me dando os toques de trabalhar os opostos, as proximidades, com a musicalidade de cada um,

é... Que mais que eu posso falar... É homens que mais... E na realidade é – é bom né? Porque você vai falando e você fica se perguntando por que você faz dança. Por que eu me interesso tanto? É porque é tão incrível, é tão mágico, como de uma coisinha você vai criando uma composição, que eu acho que ninguém ensina ninguém a coreografar, você tem várias técnicas. Mas é uma coisa muito mais é... Na realidade é uma maneira que você acha, que você entende a dança e de pegar uma idéia, uma coisa que está muito lá dentro de você, te angustiando e tentar é, é, falar sobre isso, né? Os que vão porque querem a... O próprio encontro é... de homens dançantes - como eu acho que foi esse trabalho? É, por exemplo, vamos lá... Se os homens valsam no "Territórios" não é tanto a valsa que está interessando, é aquela harmonia espacial entre eles, é aquela idéia de que um pode levantar o outro, carregar o outro. É, trocar de lugar faz com que eles consigam se perceber. E o que tem debaixo disso, né? Na verdade eu acho que estava mais interessada - porque o trabalho não se chamava "Territórios", se chamava "Silêncio entre Homens Dançando" Era... Se os homens se silenciassem, se escutassem, se enxergassem mais e pudessem se mudar de lugar eles poderiam ter uma harmonia maior em trabalhar a questão da tolerância. Era simplesmente isso. E aí você vai buscando isso através do movimento, que é a única coisa que eu sei fazer na vida. Quer dizer, se eu soubesse compor música, eu ia compor música. Alguma outra coisa que eu acho que consigo fazer mais ou menos é coreografar, aí é uma maneira do meu interesse de falar sobre isso, de uma coisa que me comove, né? E ai que você tinha me perguntado, como é que a Bia...

LT – É, os elementos que você parte para estruturar o seu trabalho coreográfico, como é que você joga isso com a Bia?

EW – Sempre...

LT – Por que vai ser por uma perspectiva da prática?

EW – O tempo inteiro.

LT - Ela tem uma perspectiva de discutir a sua prática?

EW – É.

LT – Então, como que você passa os elementos que estruturam a sua prática para ela e ela organiza?

EW – Só conversando, conversando muito. A gente conversa, aí mostra a cena. aí é engraçado que o que a Bia às vezes vê, não é o que eu vejo porque é impossível ver a mesma coisa.

LT – Claro.

EW – Né? E aí às vezes ela, por exemplo, dá uns toques "ah, se você silenciasse mais ali? Aí você ia elevar, você ia chamar mais atenção naquela cena. E se você trocasse a parceria? Porque o fulano tal é mais agressivo do que o outro". Aí a gente vai fazendo umas análises de experimentar outras coisas, para ver se corresponde o que a gente estava pensando para aquela cena. Mas é um monte de bate papo e é muito dentro do meu linguajar e muito no linguajar dela e eu sinto que na verdade ela que vem mais a mim do que eu a ela talvez, né? Tem uma certa, não é tem uma hierarquia mas eu acho que, assim, a Bia nunca impõe o que ela quer ver, ela propõe. É o que a coreógrafa criadora está fazendo e o que ela pode me ajudar com esse olhar de fora e se isso tem relevância cênica ou não. Por exemplo, ela fala: "Olha, eu não estou vendo nada ali, o que era aquilo ali? O que você estava pensando naquilo ali?" Mas eu penso muito mais com os elementos de dança, que é o ritmo, a espacialidade, os esforços, né? E ela vai me devolvendo as fichinhas. Mas a gente não tem nem uma técnica especial de sentar, nada. É quase como trabalhos paralelos, ela vai fazendo, fazendo e a gente vai é...

LT – Cruzando.

EW – Cruzando. Mas não é junto, porque a Bia não cria as cenas comigo. Nunca. Aí que eu fico me perguntando: "Isso poderia ser dramaturgia?" Porque, tá, vamos pensar lá da onde que nasce aquilo quando você vê a... por exemplo, eu não acho que eu faço dança teatro, estou longe, e nem a Bia gosta desse nome, né? E foi colocando no trabalho dela Dança Teatro, porque ela é a primeira que coloca coisas que nunca se colocou em cena ou uma mulher para e vai lá, começa alguém a beliscar... Aí a gente fica pensando "Isso é cênico? Isso é dramaturgia?

Isso é dança?". É, mas me parece que tem muitos coreógrafos que trabalham, o cara vai roteirizando – quem trabalha muito com o diálogo, com o discurso – vai roteirizando a cena, o trabalho é muito grudado, né? Pega aquele material todo e não é assim que a gente funciona.

LT – Mas você acha que ela te dá estrutura?

EW – O que você chama de estrutura?

LT – Ela ajuda a estruturar o trabalho, ela ajuda a realizar?

EW – Sim, porque, é legal porque, por exemplo, tem cenas, o trabalho está correndo e aí a Bia vai: "E se a gente mudasse de lugar? Isso vai te dar uma estrutura? Por que não começar por aqui?" Uma coisa muito bacana quando eu comecei "Por minha Parte", ela veio e foi meio "porradão", ela falou assim: "Por que você está começando dessa maneira? Não está legal. Está remetendo ao outro trabalho, olha como é que você está voltando". Eu desconstruí tudo e se ela não tivesse me falado parecia que o trabalho, ele não iria para lugar nenhum, ele só ia ser uma mera repetição de uma outra coisa que já estava no hábito de fazer e aí eu desconstruí tudo e acho que se não fosse ela eu não teria peitado começar de uma outra maneira. Isso foi legal, isso foi a primeira coisa dali. Aí que eu comecei a ver como é bom ter alguém que não está... é... eu acho que ela não está tão envolvida emocionalmente... tão apegada ao trabalho. Ela vem com outro olhar, né? É um lugar mais, é... Não é que não está envolvida, ela não está contaminada com nada. É quase uma crítica de dança que vem de fora, mas meio que te compreende e respeita muito a tua maneira, porque a Bia nunca é... Nunca influenciou ou disse: "Você deve isso, você deve aquilo". Nunca teve, tem essas palavras: "Você deve, você deveria,..." É quase isso que você fala, eu acho que ela vai vestindo por fora, vai alinhavando, mas ela não interfere na maneira que eu tenho de criar. Tanto que a Bia é muito cautelosa e eu também só... não me importa se você gostou, se isso faz sentido para mim vai ficar na cena. A gente pode brigar mas nunca... Se é pertinente o que ela está falando, se eu acho que tem a ver, vai, se não é, não. É por aí que eu vou e aí continuo. Aí vai indo até ela falar "eu acho que ainda não". Muitas vezes a gente não concordava.

LT – E pensando assim um pouco no seu trabalho, cada trabalho é um trabalho, é óbvio, né? Cada trabalho vem com motivações diferentes. Então você acaba pegando um caminho que é do próprio trabalho. Mas pegando a sua trajetória como coreógrafa, que é grande, você vê alguns elementos comuns que permanecem nesses trabalhos?

EW – Vejo e vejo modificações, é, assim, é... A idéia do peso está sempre ali, ainda acho que os trabalhos são sempre fortes. Tem uma coisa de explosão. É difícil eu não desenhar espacialmente uma coisa que já está intrínseca, não pensar nos desenhos. Os desenhos falam, acho que são construções nos espaços. Sempre tem silencio, sempre tem pausa é... Tem música? Tem, mas sempre a música vem por muita necessidade, nunca porque tem que trabalhar com a música, né? Eu acho que tem muita musicalidade no meu próprio movimento, acho que ele já é uma música, eu acredito nisso é... Que mais que eu acho? Tem tanta coisa... Mas as temáticas são diferentes. Eu vejo às vezes uns trabalhos que parece que vão ser derivados de outros, mas eu acho que as temáticas que me interessam, ele tem uma coisa que você vê que é a assinatura da Esther, todo mundo fala, ou porque vai ter muita percussão, vai ter aqueles pés pesados no chão ou porque vai se correr ou porque vai se largar totalmente no chão ou que vai ter longas pausas e com uma carga pesada, né? Ou então, vão ser leves e fortes também. Mas eu acho que eu vou para lugares, mas eu já vejo nuances diferentes em cada trabalho, né? Eu vejo interesses diferentes, tanto porque, às vezes eu trabalho com quatro, trabalho com oito, trabalho com cinco, trabalho com três, trabalho com dois, com um. Eu acho que eu já tive números diferentes, quando você escolhe um elenco diferente acho que já modifica porque você não está sempre com os mesmos bailarinos, né? Tem uns que vão permanecendo, mas quando entra... E também tem essa coisa... Na verdade o bailarino é sempre muito inspirador para mim, às vezes eu acho que eu estou até coreografando para os caras mesmo. Aquelas pessoas que estão naquela cena ali, aliás, que dizem respeito ao universo, né? Respondi?

LT – Respondeu. Lógico. Você é muito clara, Esther, isso é muito bom.

EW – Ah, eu nunca acho que eu não sou. Acho que eu sou super confusa.

LT – Nossa, eu não acho. Desde a época, eu lembro da época do ateliê, eu achava que a sua aula, a sua oficina, era uma das que tinha mais clareza.

EW – A objetividade eu acho que tenho bastante.

LT – É, muito.

EW – É, se eu tenho clareza eu acho que eu vou lá no lugar que está me interessando.

LT – É e é muito fácil assim de entender onde você está querendo, sabe? Tipo, você joga para as pessoas e a gente enxerga. Isso é muito bom. Tem uma parte dessa entrevista que parte um pouco para pensar a história de cada artista e os elementos dessa história que, para cada, um foram importantes para organizar a maneira de trabalhar hoje. Queria que você falasse um pouco da sua história, mas não só dessa história que está no currículo, mas de pensar o que para você de fato foi importante para organizar o trabalho do jeito que você organiza hoje?

EW – Tá. Hoje em dia quando eu paro para pensar, quer dizer, tudo isso que só seria currículo, que eu fui formada na Angel, começou a dança contemporânea depois dos vinte... Sempre fui uma pessoa ligada em tudo que fosse artístico, música, teatro, dança. Vi muito teatro quando adolescente e tudo o que era dança, é, mas não, na verdade eu aprendi a dançar danças folclóricas ali, né? Então, a coisa folclórica, qualquer folclore era muito importante para mim. Então eu fico pensando como é que isso fica no corpo? No sentido de que essa dança sempre foi a dança do conjunto, então, mal ou bem, uma coisa que você tinha me perguntado - Como é que sempre tem conjunto no meu trabalho? Por mais que eu não queira ele sempre fala sobre conjunto, sobre grupo. Isso tem a ver um pouco com a minha história, né? O grupo é uma coisa importante, tem a ver com as tradições judaicas. A sobrevivência só foi feita porque as pessoas se uniam e tinham grupos, porque se não a cultura não continuava. Então, quando você fica parando para pensar é coisas que... vai lá dentro de você sempre, né? Agora, em tempo, tem coisas que sempre me interessaram muito, foi assim, muito cinema,

muito cinema político. Eu fico pensando como adolescente, coisas que marcaram é... Segui o Antunes Filho[144] quando eu era adolescente, eu não sei porque, eu não fazia teatro mas eram coisas que sempre me chamavam e, na verdade, eu sempre digo que eu acho que o Antunes é um grande coreógrafo porque quando você vai ver o trabalho do Antunes eu acho super dançado e aquilo me chamava, né? A primeira vez que eu vi "Macunaíma". É... a coisa do espaço, o como eu acho que eu olho o mundo, em termos coreográficos também, às vezes eu acho tudo uma coreografia, né? É arquitetura com a coreografia. Como as coisas vão se encaixando, eu não sei, eu me acho tão eclética... Tudo me interessa que as vezes eu me acho assim, fico assim - Ah você devia focar mais numa coisa... - Mas eu acho que quanto mais você abre, mais te enriquece para pensar os trabalhos, né? É, eu não fui criada numa casa de pais cultos, eruditos, era uma coisa muito simples, né? Vindo de outras histórias, mas com alguma sensibilidade que me abriu um pouco os canais para ver muita coisa... Eu me lembro de jovem, indo à concerto de música, esporte, né? Sempre fui muito ligada ao esporte, à natureza. Estou te respondendo? (Risos)

LT – Está.

EW – Não sei, assim, é muita coisa, teve uma época que eu quis ser fotógrafa, teve uma outra época que eu queria ser musicista. Eu vi que era péssima (risos), eu sempre fui procurando muita coisa, né? Mas tudo muito... Porque eu não fiz muitos cursos, mas eu acho que eu era muito ligada, quando eu via, quando

[144] "Diretor. Pertence à primeira geração de encenadores brasileiros, discípulo dos diretores do Teatro Brasileiro de Comédia. Participa ativamente do movimento de renovação cênica surgido nos anos 1960 e fins de 1970. É o primeiro diretor a empreender uma obra dramatúrgica e cenicamente autoral, com a montagem de *Macunaíma*, espetáculo considerado referência para os jovens encenadores dos anos 1980. Nos anos 1990, desloca suas preocupações para o Centro de Pesquisas Teatrais - CPT, grupo de produção, formação e desenvolvimento de novos conceitos e exercícios na busca do refinamento de um método próprio de interpretação para o ator". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=699>.

adolescente eu estava numa galeria. Eu não sei porque eu ia me perdendo, era uma coisa muito de escutar muito as coisas que estavam me interessando.

LT – E o que te fez chegar na escola da Angel?

EW – É engraçado, na época né, quando a gente vai fazer o vestibular, não havia faculdade de dança e na realidade eu fiz para letras e pedagogia porque professora eu sempre soube que eu queria ser, praticar uma coisa, sei lá... Desde os dezesseis anos eu dava aula, ia em supletivo, dava aula, queria alfabetizar, muito ligada a questão da educação e muita coisa com criança, né? E aí eu fiz letras e pedagogia e falei: "Puts, mas isso não vai dar para dar aula, porque eu acho que quero dar aula de movimento, alguma coisa que eu tenha que ficar do lado de fora". E aí fui para a educação física e na educação física eu encontrei mais uma vez, né? Que a gente sempre cruza os caminhos, a Márcia Rubin[145], aí eu falei: "Pô Marcinha, o que você está fazen..."– a gente sempre dançava junto, né? Aí ela falou assim: "Ah ,eu estou lá na Angel". E era... Já tinha começado aquele curso de formação técnica que começou em oitenta e quatro. Aí eu fui lá, meu primeiro professor de dança, mesmo, contemporânea, essas coisas, foi o Rainer[146]. E aí me apaixonei pela escola e aí lá começou a minha vida. E eu nem queria... Quando eu entrei para a escola não era nem para ser coreógrafa, nem bailarina, embora eu sempre tive o desejo, mas eu era tão rejeitada nessas aulas de clássico, porque eu era uma atleta, uma adolescente fortona, jogava vôlei, corria e fazia não sei o que... (risos) E também queria dançar e aí eu não tinha o perfil da bailarina clássica. Então, os professores sempre: "Ah, você tem que...

---

[145] "A bailarina, coreógrafa e diretora carioca Márcia Rubin tem um trabalho marcado pela diversidade da pesquisa coreográfica e pela liberdade criativa. Fora da companhia, participa de projetos para o cinema, como "Copacabana" e "Carlota Joaquina"; para o teatro, como "Quem Tem Medo de Virginia Wolf?" e "A Dona da História"; e para a televisão, como o videoclipe "Não Enche", de Monique Gardemberg para a música de Caetano Veloso. Também ministra aulas de dança e artes cênicas na Faculdade Angel Vianna e na UniverCidade, no Rio de Janeiro, e trabalha como curadora e consultora de eventos – são exemplos o Programa Petrobras Artes Cênicas 2002 e a Mostra Solos de Dança no Espaço Sesc". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.tribunaimpressa.com.br/Conteudo/Essencialmente-danca,42117,42125>.

[146] Rainer Vianna (1958-1995), ator, bailarino e coreógrafo, filho de Angel e klauss Vianna, que sistematizou a técnica de Klauss.

Você está muito forte, tu escolhe entre o esporte ou a dança". Tinha sempre essas dicotomias, nunca parava no lugar certo. E aí eu lá na Angel: Me achei, né? E aí entrei de cabeça naquele curso, me lembro que composição coreográfica, aquilo eu nem sabia o que era, na época a gente nunca tinha visto de dança contemporânea, nada. E eu me lembro da Deb Grow[147] que hoje em dia, já era musa, musicista, né, tal, e ela sempre falava para mim nos trabalhos: "Você tem um talento para coreografar, eu acho que você devia..." Eu nem sabia o que era coreografar. Ela pedia os trabalhos, né, e aí eu ia montando. Na realidade assim, eu acho que desde muito jovem, eu sempre escrevia peças, eu sempre coreografava para os colegas, era uma coisa que já ia, eu tinha vo... Eu acho que é maior a palavra, a palavra é criação, a coisa de criar algo, de criar algo para ser vivido estava lá desde os dez, dos doze, porque eu sempre, entre os colegas, era uma que montava as cenas, né? Então, aquilo eu acho que já estava ali, né, era uma fascinação pela questão cênica. Tudo podia se tornar cênico, né? E talvez, eu acho... aonde eu acho que faz mais sentido para mim, é onde...Um outro lugar que você vai que te... você acha vôos, né? Porque o dia-a-dia é muito cru, né? Tudo é muito seco, muito cinza, muito difícil, né? Acho que um lugar onde você vai onde você pode se entender melhor ou compreender o mundo, né? Dá uma...você respira melhor, né? Assim, essas coisas... (risos)

LT – E se pensar um pouco assim, tipo, você passou pela Angel, pelos seus mestres importantes, quem você acha que seriam seus mestres?

EW – A escola da Angel, lógico, uma mestrona, na verdade eu sempre gosto de falar que assim, acho que mais mestre dela foi criar uma escola onde você tem um grande numero de professores que todos foram meus mestres, né? Todos, a Deb Grow, a Luciana Bicalho[148], que foi com ela que eu comecei a ver o sistema Laban, né? Que ali que eu comecei a aprender a dançar de fato, tive consciência

[147] Não foi possível encontrar na Internet e em meios impressões informações sobre a biografia desta artista.
[148] Ver nota 11 deste volume.

corporal com Angel, Letícia Teixeira[149], Nara Gaizer[150] que foi importantíssima na aula de expressão corporal, que era onde eu comecei a pesquisar o lúdico, né? Professor de anatomia, história da dança, não sei, eu tive tantos professores incríveis... De teatro, né? Todos aqueles. Aí uma vez formando lá na escola é, aí eu comecei a me interessar pelo Bertazzo, aí fui fazer a formação lá em Sampa. E aí o Bertazzo me fascinava com aquela outra maneira de ver o movimento, da maneira de falar, né? E aí fazendo aula com um monte de professores, e aí fui procurar o balé clássico, fazer o balé clássico, é, teve o, primeiro que me ensinou a dançar o balé clássico foi o Jean-Marie[151]. Aí depois eu descobri uma outra maneira de trabalhar clássico. Aí fui para o Estados Unidos para entender o que era dança moderna, fiz aula com... Aí fui a todas as escolas para saber o que era Cunningham[152], aí eu comecei, né, eu preciso ver o que é isso, né? Aí depois fui para Amsterdã, Aí tive aulas que eu nem me lembro mais, faz uns quinze anos, com vários caras de contemporâneo, aí eu fui procurando um pouco, né. É...mas acabou que eu acho que a minha formação é a escola da Angel, é a escola do Bertazzo e é a minha aqui no estúdio. Quando eu comecei com alunos aqui em casa, foi na realidade onde eu aprendi a coreografar, foi dentro da sala de aula, dando aula. Porque eu nunca separei um pouco a idéia de ministrar a pedagoga da dança junto com a coreógrafa, embora tenha um monte de pessoas que acham que ou você é o professor ou você é o coreógrafo, essas coisas. Eu discordo

---

[149] Letícia Teixeira "possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985) , especialização em Educação Psicomotora pelo Instituto Brasileiro de Medicina de Reabilitação (1995) , mestrado em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2008) , curso-tecnico-profissionalizante em Técnico de Formação de Bailarino Contemporâneo pela Escola Angel Vianna (1983) , aperfeiçoamento em Curso Intensivo de Arte na Educação pela Escolinha de Arte do Brasil (1980) e aperfeiçoamento em Formação de Professores de Filosofia para Crianças pelo Centro Brasileiro de Filosofia Para Crianças (1985) . Atualmente é Professor da Faculdade Angel Vianna. Tem experiência na área de Artes , com ênfase em Dança. Atuando principalmente nos seguintes temas: Angel Vianna, Abordagem corporal". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em:
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=S948366>.

[150] Não foi possível encontrar na Internet e em meios impressões informações sobre a biografia desta artista.

[151] Ver nota 81 deste volume.

[152] Ver nota 73 deste volume.

plenamente porque os alunos me ensinam para caramba... E acho que a aula de dança é uma grande coreografia instantânea, é uma composição dentro da sala de aula. E eu acho que eles foram os meus mestres de eu ter espaço mais lúdico para eu experimentar e aí começou a nascer, e na realidade quando eu vi que eu queria isso de verdade, foi quando eu vi aquele trabalho da Lia Rodrigues[153], né? Que é uma coreógrafa que eu amo, assim, acho uma excelente coreógrafa, que eu aprendi muito, né? Foi o "Catar", né? E aí quando eu olhei aquilo, né? Que depois aí você vai ver uma Maguy Marin[154], da onde que ela vem? Eu falei: "Ah, acho que também quero ser uma criadora!" E aí eu comecei a ter coragem. E aí fui experimentando até hoje, né? Acho que falta muito, mas acho que os trabalhos são legais, são bons, né? Assim, acho que tem um bom peso, não são nenhuma obra prima, porque não são, mas são uns trabalhos bacanas, acho que eles já estão no mundo, são legais, né? E o "Terras" foi o primeirão, né? Que é interessante que nos meus trabalhos sempre, é, o primeiro e o segundo, sempre se transformaram, né? O "Terras", que é o primeiro, que são aquelas quatro mulheres, que fala sobre exílio, você vai lá nas suas fontes, nas suas raízes... Foi o primeiro que eu me pergun... Foi a seguinte pergunta: "Eu posso fazer um trabalho no silêncio com a minha própria estrutura de corpo? O que a Esther fala sobre movimento? O que ela pensa sobre o movimento? O movimento dela é um pensamento?" E aí começou. E olha que eu fiz várias versões até se transformar, em dois mil, quando a gente estréia no Sérgio Porto. Aí teve um fragmento aqui na escola da Angel, quinze anos da Angel, teve um fragmento em noventa e nove, é, no Panorama, aí depois eu passo um ano trabalhando até que formato ele. Foi bem... Tudo muito construção, né? Aí depois o segundo vem com "Sonoridades" e aí acho que eu começo a ficar mais firme, vou indo, né?

LT – E o que é, para você, ficar mais firme?

---

[153] Ver nota 37 deste volume.
[154] <http://www.compagnie-maguy-marin.fr>.

EW – Boa pergunta. Porque agora eu estou começando o novo e já acho que eu não sei nada de novo (risos). Estou achando péssimo: “Ai, você devia parar, já deu o que tinha que dar”... Talvez mais maduro, mais desapegada e é complicado porque eu acho que quanto mais você vai andando, mais difícil vai ficando.

LT – É? Por quê?

EW – Eu acho que está ficando mais difícil, agora... Ano que vem eu faço dez anos e vou montar dois trabalhos novos. Um, espero que dê certo, eu voltando à cena com mais parceiros de quarenta e cinco anos.

LT – Nossa, esse é maravilhoso!

EW – Mas eu não estou igual a dez anos atrás, eu não tenho vontade de fazer aquelas coisas de ficar me jogando, eu não tenho mais aquela disponibilidade toda, acho que não. Não sei, pode ser até que aquela Esther está ali, mas diferente porque o corpo não é o mesmo, o físico que não é o mesmo. Aí a gente vai fazer essa pesquisa “o que caras de quarenta e cinco...”

LT – Quem são essas pessoas?

EW – Não posso falar (risos)

LT – É segredo?(risos)

EW – É segredo. Depois você vai ver, ainda não está... Só está com algumas montagens, mas vai ser um trio, eu acho, né?

LT – Nossa, vai ser bacana.

EW – Eu e mais dois caras da minha geração, eu tenho quarenta e cinco mais os caras que nasceram em sessenta e três, sessenta e cinco, por aí. Acho que até ano que vem a gente já está até com quarenta e seis, quarenta e quatro, por aí, mas vai ser legal. Com vivências diferentes. E o outro é para moçada bem jovem, né? E a gente está falando sobre o tempo. É... e esse que a gente vai fazer é sobre a morte, né? Porque você vai morrendo, né? Vai criando novas coisas. E aí eu... Com os garotos, ontem teve ensaio, né? Garotos trintões, né? (risos) É... Eu falo: “Como é que eu estou com dificuldade assim, por que será que eu continuo me interessando por isso mesmo?” E é tão difícil, num mundo que já se falou tanto, que tem tanta coisa boa... Aí eu fico me perguntado se eu tinha que estar

fazendo isso, né? O que mais eu posso? O que mais a dança pode falar, pode contribuir? Não sei, pode ser que nasça uma coisa nova, né? Mas tem, mas continua tendo conteúdos meus, a idéia da velocidade, os círculos e o conjunto continua, impressionante como tem conjunto de novo, né? A coisa da união e da separação, assim, os dois termos, né? E enfim, estamos pesquisando aí, vê se vem outras coisas para conversar para conversar com a gente, né?

LT – O que é, para você, dramaturgia?

EW – O que é dramaturgia? Não sei se sei te responder... Não seria talvez é... Porque eu fiquei pensando nessa sua não... Você não vai responder? É que é uma tese...

LT – É, a questão é... O que as pessoas estão pensando sobre isso?

EW – É, mais... Não porque ontem eu fui dormir e eu falei assim: "Po, a Lígia vem amanhã, será que eu sei responder? Será que não era a Bia?" É... porque na verdade a dança... porque a dança são várias danças. Como é que você vai falar de uma dramaturgia se são inúmeras? Será que a dramaturgia não seria a maneira pela qual esse criador, esses criadores... Porque para mim é... Eu acho que o único que eu fiz realmente eu conversando comigo mesma foi o "Terras". A partir do segundo sempre os meninos, sempre meus bailarinos assinaram, porque eles são criadores junto comigo, né? Então será que a dramaturgia não é do todo, é dos bailarinos criadores, é da coreógrafa que na realidade está... Ela é um pouco o cara que... Esse coreógrafo que também é um dramaturgo, não precisa procurar um dramaturgo, não é só aquela pessoa que vem e que escreve, né? Ou que lê mais, ou que tem mais teoria sobre o que é dramaturgia na história do teatro? Na historia da dança, né?

LT – Mas quando você bota um dramaturgo no seu texto, o que você quer dizer?

EW – Boa pergunta, eu fiquei me perguntando isso também. A Bia que não me escute, né? Eu... Será que não é... A Bia acho que tem uma definição mas eu não posso botar a minha boca, eu acho melhor ela falar. Não é o que arruma a casa? Então arruma a casa - o que você me pediu – é o que dá uma... a faxinada, não,

essa palavra é meio agressiva, né? Arruma a casa, ele clareia, ele dá um empurrãozinho para a gente conseguir enxergar um pouquinho melhor o trabalho. Ele pode ser o clareador das idéias, o clareador das idéias do criador do trabalho. Ele é o que limpa a lente. Olha que coisa, ele limpa a lente, ele passa brilho, ele tira os... não é... o que não está afinado, o que está arranhado, o que está empoeirado, eu acho que ele faz assim (gestos com as mão como que retirando coisas da frente) o gesto seria esse, “isso não, isso não”, ele corta menos aqui mais ali, ele arruma a fotografia. Arruma a casa. (Risos) E é porque a Bia me arruma.



Figura 29: Espetáculo “Jamais Fomos Modernas”.



Figura 30: Espetáculo “Sonoridades”.



Figura 31: Espetáculo “Terras”.

12. Entrevista com Giselda Fernandes

Legenda:
LT – Lígia Tourinho
GF – Giselda Fernandes[155]

GF - Eu sabia que eu não queria balé. Eu adorava o balé, eu adoro o balé. Eu não fui fazer balé porque eu queria ser bailarina clássica, eu fui fazer balé porque eu queria dançar. Só, que era tão precário o que a gente tinha de material e era tão distanciado. Porque tinha o Klauss[156], mas ele trabalhava com ator. E era uma geração dos anos 80 que estava precisando romper com muita coisa, então era muita mais o movimento, que eu tinha uma personalidade que eu queria compreender certas coisas, uma técnica, um método. Eu sei que a gente não tem mais muito isso em dança contemporânea. Mas era uma galera que fumava pra ir pra aula, era do momento, não tinha nada de errado, mas eu não entendia o que era isso. (...) [157] Os vídeos de dança, era um amigo que viajou e trouxe... E era caríssimo transcodificar. Hoje eu fico muito feliz com a quantidade de material que tem. (...) Quando eu era criança eu gostava de criar brinquedos. Toda criança gosta disso, de subverter o uso funcional dos objetos, mas pra mim isso era uma coisa muita clara de que eu gostava de fazer e o Balé. Só que a minha mãe não me deixava fazer balé, depois eu vim, a saber, que ela fez balé por muito tempo, isso era uma coisa da qual ela gostava muito e teve que largar tudo pra casar com o meu pai. Isso foi uma coisa que eu vim, a saber, muito depois. Eu vim de uma família mineira tradicional (...). Consegui fazer balé aos 15, mas comecei a fazer dança aos 13 anos, porque acabei descobrindo que tinha uma escola. Tinha o

[155] <http://www.osdois.com>.
[156] Verificar item 5.2 do Volume 1 desta tese.
[157] Alguns momentos do registro de áudio da entrevista foram corrompidos. Em função da impossibilidade de transcrever estas partes e com o intuito de preservar a veracidade das informações concedidas por Giselda Fernandes, omitiremos estas passagens, que serão sinalizadas por reticências entre parênteses (…).

“Inácio de Oliveira Amaral”, a Ana Helore[158], a Helenita[159] e a Ana Célia[160] era menina. Elas eram professoras de Educação Física e elas estavam implantando um sistema. Eu estudava na “Ana Franke” e tinha uma professora que organizava umas apresentações de dança. Por aí eu acabei sabendo de uma escola que tinha dança, aí eu consegui fazer o meu pai me transferir, porque você tinha que estudar em escola pública na escola do seu bairro, mas aí eu não sei que jeito meu pai deu na época, então eu consegui transferência, porque lá tinha um grupo de dança daquele lugar e eu consegui transferência pro grupo de dança da Ana Célia, da Helenita e da Ana Helore, por causa disso. Teve alguma coisa que o grupo parou, eu não sei o que houve, e eu tive uma crise e a minha avó ficou morrendo de pena e me colocou no Balé. Depois eu segui com ela mais dois anos lá, mas fui ao Méier na Escola Visconde de Cairú, mas aí eu já era amiga do Paulinho (Paulo Marques) [161] e do Fábio de Melo[162], que também queriam dançar

[158] Não foram encontradas informações sobre esta professora de dança na Internet e nem em meios eletrônicos.
[159] Helenita Sá Earp. Ver nota 13 deste volume.
[160] Ana Célia Sá Earp. Ver nota 14 deste volume.
[161] Com formação em Dança Clássica, após longa trajetória como bailarino e coreógrafo, atualmente, é professor de ballet e ensaiador da "Os dois Cia. de dança contemporânea". Professor de ballet e ensaiador da "Staccato dança contemporânea". Professor de ballet da "Lia Rodrigues dança contemporânea". Professor de ballet do "atelier coreográfico do Rio de Janeiro/ Prefeitura do Rio de Janeiro". Curador dos "Concertos de ballet" de Centro coreográfico do Rio de Janeiro/ Prefeitura do Rio de Janeiro". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.osdois.com>.
[162] “Formado na Europa como cenógrafo e encenador de espetáculos de dança, teatro e ópera, já recebeu os maiores prêmios da cultural nacional. Entre suas realizações, destacam-se “Iluminações”, “Quintana”, “A ópera de vidro”, “Ninjinski”, “Noite transfigurada”, “Zorba – o Grego”, musicais como Ai, Ai, Brasil, Memórias do Interior, shows e coreografias para cinema, carnaval (a frente da comissão de frente das escolas Imperatriz Leopoldinense e Mocidade Independente). Fundador do Ballet Contemporâneo do Rio de Janeiro é coreógrafo de espetáculos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, parceiro de Hasn Donner em aberturas na TV Globo. Já ministrou cursos e apresentou seus trabalhos em Amsterdam, Paris, Nova Iorque, Lisboa e Barcelona. Já esteve das óperas La Traviata, Cavalleria Rusticaa, Pagliacci, Porgy and Bess, Carmem, O Guarani, O Castelo de Barba-Azul, A Flauta Mágica, Salomé e Macbeth. É representante Sul-americano da Associação Internacional Maria Callas, tem em sua vastíssima coleção de Callas um ponto de referência para colecionadores de toda a América do Sul. Atualmente dirige a Companhia Ópera em Movimento e dá prosseguimento as turnês internacionais da ópera Alabê de Jerusalém, de Altay Veloso”. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.artistaseartes.com.br/sub_paginas.php?pagina=15677&menu=60>.

e a gente ia escondido pro Méier, aos sábados. Eu lavava a roupa dos dois porque os pais não podiam saber, porque eram meninos e os pais deles não queriam deixar fazer balé, quer dizer, não era balé, era a tal dança da Helenita, que nessa época ela estava experimentando lá sei lá o que...

LT – Os Fundamentos da Dança.

GF – Eu adorava, estava adorando aquela idéia. Fiz "Fernão Capelo Gaivota", eu tenho foto disso. Nossa, era a minha vida! Em algum momento, alguma coisa aconteceu que eu fiquei na maior crise e a minha avó pagou balé escondido pra mim e eu vim pra este prédio[163] e tinha uma professora do Clube do Flamengo que dava aula de balé pras meninas de Ginástica Rítmica ou Olímpica. O nome dela era Marta Blanco[164], ela é ótima professora, depois eu a reencontrei e ela tinha feito Angel, depois ela até veio aqui fazer a minha aula. Uma historinha bonitinha: O Aluísio, que tinha construído este prédio, que é Tio do Hilton, tinha morrido e estava tendo o enterro aqui neste prédio. E eu tinha uma apresentação. Na época e me lembro, eu era super "Caxias" já, e não teve aula de balé. E eu achei que tinha errado o dia da apresentação porque estava cheio de gente e tinha uns tapetes vermelhos, e eu achando que ia ter tapete vermelho na minha apresentação de balé. Mas enfim,... Mas enfim, eu saí de lá porque eu já ia fazer uns 17 e já ia mesmo sair de lá e eu fui fazer Educação Física porque elas tinham um sonho de fazer um curso de dança e já tinham uma especialização. Aí eu fui pra UFRJ, pra fazer Educação Física, não tinha dança, eu odiava, achava que eu ia morrer, aí eu consegui ser do grupo da Lola[165], era um pouso, eu adorava, eu não gostava muito de dança folclórica não mas era um jeito da Lola, que me aliviava, tinha alguma coisa que, enfim... Mas eu levei Educação Física até o

---

[163] Rui Barbosa, 175. Onde é sua atual residência, é um prédio do Clube Flamengo.

[164] "Pós- graduada em Psicomotricidade. Professora de Ballet Clássico, desenvolve seu trabalho juntamente com as técnicas de shiatsu, percepção e conscientização corporal". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.estudiopauloaraujo.com.br/atividades_detalhes.asp?cod=3>.

[165] Ver nota 9.

sétimo período, tranquei porque vi o espetáculo da Suzanne Linke[166]. (...) Pro meus pais me aceitarem tinha que fazer uma formação, meus pais mineiros, pessoas super simples. Era um absurdo fazer balé, isso não era coisa para uma menina, ou era pra meninas muito ricas ou para vagabunda, isso não tem muito tempo, é uma família muito tradicional. Então eu tinha que dar algum diploma, mas o de Educação Física eu não ia dar, porque eu deixei todas as matérias que eu detestava para o final, vôlei, basquete, etc. Eu não gosto de jogo. Até porque os professores eram muito despreparados, davam uma bola pra bater no paredão, faziam decorar as regras, eu não entendia o que eu estava fazendo ali. Nesse meio tempo eu me preparo pra fazer a Escola Maria Olenewa[167], que era a única de balé. Aí eu fui preparada pela professora Amelinha[168] que disse que eu tinha muito peito, que eu não ia tinha corpo pra ser bailarina. Aí a minha cabeça deu um nó, porque a gente estava numa época que a moda era não ter busto e eu já achava que eu tinha um pouco, aí eu já estava com os meus 18 e não restou muito. Fui fazer Educação Física, foi bacana ter feito naquele momento, por conta de cinésio, anatomia, eu virei professora de alongamento, na época tava o boom do alongamento, eu consegui sair de casa, ganhar dinheiro, eu consegui com meus 24 anos. Eu aluguei uma sala na R. Alice, aí eu já conhecia Paulinho, a gente tentava inventar algumas coisas, não tinha uma formação e não tinha tanto evento pra gente fazer oficina. E aí tinha um preconceito de que você tem que ser

---

[166] "Susanne Linke nasceu em 1944, em Lüneburg. Formou-se em dança com Mary Wigman, em Berlim, e estudou dança entre 1967 e 1970 na *Folkwang Hochschule*, da cidade de Essen. Entre 1970 e 1973, dançou no *Folkwang Tanzstudio* e no *Rotterdams Dans Center*. Iniciou suas próprias atividades coreográficas em 1972 e dirigiu, entre 1975 e 1985, o *Folkwang Tanzstudio*, nos dois primeiros anos em parceria com Reinhild Hoffmann. Aprofundou seus estudos em coreografias em Nova York e, em 1981, passou a fazer apresentações internacionais com diversos trabalhos solos e coreografias para grupos. Desde 1985 trabalha como autônoma, fazendo coreografias para a *José Limón Company*, em Nova York, a Ópera de Paris e o *Nederlands Dans Theater*. Desde 1989 atua também como docente convidada. Entre 1994 e 2000, dirigiu o *Bremer Tanztheater*, até o ano de 1996 em parceria com Urs Dietrich. Em 2000-2001, foi a diretora artística designada do *Choreographisches Zentrum Zeche Zollverein* em Essen, e desde então trabalha como coreógrafa autônoma". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.goethe.de/kue/tut/cho/cho/hl/lin/ptindex.htm>.

[167] <http://www.eedmo.com.br/movimento.htm>.

[168] Não foi possível encontrar informações biográficas sobre esta professora de balé.

igual ao seu professor, então só um pensamento era legitimado, era uma espécie de lavagem cerebral. E aí eu vi o trabalho da Suzanne Linke. Ela começava num vaso virada de costas pra platéia, de vestido, então ela se ajeitava e seguia para a banheira. E ela tinha uma pele linda, um corpo lindo. Ela estudou com a Pina[169], mas não tinha formação em balé clássico. E aquilo eu fiquei fascinada. E era uma época em que todos os meus amigos tinham ido embora. Aí alguma coisa aconteceu e eu fui pro Grupo Carioca[170], eram dissidentes do municipal, tinha que ter uma técnica clássica, era a... E a Lourdes Braga[171]. Fiquei dançando com eles muito tempo, mas aí juntei uma grana, fiquei um ano dando 10.000 aulas e fazendo 10.000 aulas de balé, que era o que tinha que fazer pra preparar pra ir pra Europa e achei que ia chegar à Europa e achar a Suzanne Linke. Só que ela estava em carreira solo, em turnê. Mas aí eu vi outras coisas. Eu pude sair de um outro lugar, vi muita exposição e eu estava super decidida de que eu tinha que fazer uma dança minha, que era super possível. E o que eu lá de dança também, de contemporâneo e moderno, eu não me identifiquei pra ficar numa companhia. Eu fiquei seis meses só. Eu dava aula pra criança no instituto Jacques Dalcrose, então eu fiz um estágio lá. Eu não ponho isso no meu currículo porque isso é uma coisa que foi muito mais a mudança de uma postura. Porque eu dava aula pra criança, mas eu reproduzia o balé pra criança e eu reproduzi o balé pra criança, mas eu entendia que aquilo, eu também não queria fazer com a criança, mas era aquilo que eu tinha aprendido, e aí, trabalhar com ritmo, eurritmia, outras informações, aquilo, eu voltei muito diferente. E coincidentemente, o Hilton[172], aí é

---

[169] Pina Bausch. Ver item 3.3 do Volume 1 desta tese.
[170] Não foi possível encontrar informações na Internet detalhadas sobre este grupo.
[171] Bailarina, coreógrafa e diretora do sindicado da dança do Rio de Janeiro.
[172] "Hilton Berredo desde 1986 vem desenvolvendo com a bailarina Giselda Fernandes uma linha de pesquisa que inclui dança, performance e intervenções plásticas. O Artista Plástico e performer é Diretor Artístico de Os Dois Companhia de Dança, colaborando na conceituação dos espetáculos da companhia e atuando ainda como Cenógrafo. Formado em arquitetura pela Universidade Gama Filho em 1978, é Professor da Universidade Santa Úrsula, Centro de Arquitetura e Artes (...). Iniciou-se como autodidata na pintura a óleo ainda criança. Expôs na XX Bienal Internacional de São Paulo e em mostras brasileiras em museus de Paris, Madrid, Berlim, Munique, Düsseldorf, Amsterdam, Tóquio e Buenos Ayres. Expôs ainda em galerias de arte do Brasil e do exterior. Sua

uma história de romance e de amor: Nessa minha ida pra lá eu namorava um super médico, enfim, minha mãe pensava; “agora essa moça vai ter salvação”, porque arrumei um namorado, mas eu ficava na maior crise, porque eu tinha meus 25, tinha acabado a faculdade e ele queria uma família, queria morar em Vargem Grande e queria pelo menos três filhos e eu tinha certeza que eu não queria ter filho, porque eu queria muito dançar. E nisso o Hilton era arquiteto e ia fazer a planta da casa que a gente ia morar. E tinha nascido a filha dele e ele era artista plástico. A gente se conheceu. Eu rompi o namoro e fui embora. Nisso o Hilton foi pra Nova York e eu fui pra Suíça. E ele conheceu o Alvin Ailey[173] lá, que foi ao ateliê dele. E falou que quando ele era menino ele quis fazer dança e foi fazer balé com a Angel[174], mas o pai cortou, então ele foi pro teatro e pras artes plásticas. E ele ficou com isso na cabeça. E tinha ido ao ateliê dele o Brama, que era casado com a Ana Botafogo[175] na época. E tinha um grande movimento de envolvimento da dança com as artes plásticas. Tinha a Regina[176], que era casada com o Áquila[177] e tava com um movimento no Parque Lage. Então ele voltou com isso na cabeça. Aí, depois disso tudo, ele me encontrou no ônibus e me convidou pra fazer uma performance. Aí eu liguei pro Paulo e pedi pra ele ir comigo. Foi ótimo, passamos um ano fazendo muitas performances e acabamos casando. Até então eu bailarina, produtora, querendo sempre que aquilo pudesse ser de outra forma, querendo viver um pouco daquilo. Aí em 1992 eu abro uma produtora. Nessa época só tinha ISS, eu me aproximei da Angel, porque era da banca, e fui

---

obra plástica figura nas coleções dos museus: Museu Nacional de Belas Artes, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Museu de Arte Contemporânea da USP, Stedelijk Museum Amsterdam, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte de Brasília e em inúmeras coleções particulares nacionais e internacionais. Sua obra está comentada e reproduzida em diversos livros”. [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.osdois.com>.

[173] Bailarino e coreógrafo. Fundador da mundialmente conhecida Cia. “Alvin Ailey Dance Theater”. [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.texas-on-line.com/graphic/alvinailey.htm>.

[174] Ver item 5.2 do Volume 1 desta tese.

[175] <http://www.anabotafogo.com.br>.

[176] Regina Miranda. Ver a entrevista com esta artista no item 15 deste volume.

[177] Artista plástico, marido de Regina Miranda na época.

aprendendo a fazer produção e trabalhando com o Paulo. Fiz um solo, depois a gente ousou, fez um espetáculo com quatro, aí a coisa começou a ficar muito chata, porque eu tinha que me colocar num lugar de diretora pra dançar e isso tinha muito mais peso, cada vez mais muito mais responsabilidade, o que me parecia que eu só queria dançar, era e minha maneira de comunicar alguma coisa, de falar, de querer mudar alguma coisa. Só que era uma coisa muito mais voltada pra mim, só que tinha aquela idéia de que eu podia mudar o mundo, que tinha coisas a dizer, enfim, foi um momento legal, pessoas que são queridas e amigas dançaram com a gente, a gente participou da primeira mostra de novos coreógrafos, o Luis Mendonça[178] tirou 1º. Lugar. Olha era tão lindo o trabalho, tinha uma água, eu me arrepiei. Foi um espacinho que a gente começou a ter. O Paulo tirou 6º. Lugar. Acho que a Regina tava na banca, falo por isso porque ia ter só até o 5º. E deram um prêmio especial para o Paulo porque era muito diferente, ele tava ali ainda se achando. Enfim, dançamos um bocado, passei os anos 90 fazendo isso e produzindo e eu vendia roupa de dança também, acabei abrindo uma loja e a minha vida ficou um inferno porque eu virei uma produtora e uma dona de loja. Então veio uma crise e eu não estava bacana, o Paulo também não estava bacana. A gente não estava conseguindo muita coisa, daí começou o Panorama[179], que deu um certo boom, na hora que o Paulinho teve uma super crise e parou, largou tudo e foi trabalhar em loja. E a Ana Vitória[180] tava chegando, tava com um solo bacana e ela propôs a gente de dividir uma noite, ela metade e a gente metade. Ela tinha uns contatos, umas condições, o marido dela é banqueiro, trabalhava com bancos na época e foi uma época de abertura, Lei Rouanet vindo, Panorama, Rubens Bardot[181] abrindo um espaço, um teatrinho na Lapa, na época em que a Lapa ainda não tinha sido revivida. A gente estreou

[178] Coreógrafo. Na época dirigia o grupo Endança. Atualmente leciona no curso de Produção Cultural na UFF, Niterói, RJ.
[179] Festival internacional de dança que acontece anualmente na cidade do Rio de Janeiro.
[180] Ver a entrevista com esta coreógrafa no item 6 deste volume.
[181] Coreógrafo e diretor da Cia Rubens Bardot Teatro de Dança.

neste teatro, o Roberto Pereira[182] tinha acabado de chegar no Rio de Janeiro, em 1998, a Nayse Lopez [183] tinha começado a escrever pro jornal, Adriana Pavlova[184], então, tinha uma certa ascensão, o Guidarié[185] veio, levou uma galera pra Lion, a prefeitura apoiou uns cinco, o sonho do Centro Coreográfico[186] começou a ser falado, que era um sonho da Regina antiguíssimo, vinha desde reuniões e reuniões nos anos 90. Parecia que... Bom, eu também não falei que trabalhei com a Regina na "Divina Comédia"[187], que também foi uma experiência interessante, porque ali cada um tinha que criar um trecho. E o Paulo me ajudando... Só que quando a Ana Vitória consegue uma verba, a gente consegue uma empresa e tal, o Paulo esgota. E aí eu perco o meu amigo, o meu padrinho de casamento, o meu coreógrafo, e com aqueles 10 solos eu faço o quê? Aí a Ana, muito menina, propôs que a gente continuasse a parceria e eu tinha muito contato, fiquei um tempo trabalhando com ela. Mas eu não queria ser produtora, mas eu tinha uma conduta que estava muito misturada, aí a coisa desandou, e eu era bailarina dela, eu, Paula Águas[188] e Andréa Bergalo[189]. O espetáculo estava lindo, mas eu não

[182] Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), mestre em filosofia (Universidade de Viena, Áustria), coordenador do Curso Superior de Dança da UniverCidade (RJ), crítico de dança do Jornal do Brasil e autor de diversos livros sobre dança, entre eles "A formação do balé brasileiro" (FGV, 2003). [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.ifdj.com.br/site/br/seminario_professores.asp?codi=62>.

[183] Jornalista, editora do portal www.idanca.net e diretora do Festival Panorama de Dança/RJ. [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://idanca.net/lang/en-us/2008/05/09/a-danca-de-cada-um/5814/>.

[184] Jornalista e crítica de dança.

[185] Não foi possível encontrar informações mais completas sobre este curador.

[186] <www.centrocoreografico.blogspot.com>.

[187] Ver a entrevista com Regina Miranda no item 15 deste volume.

[188] Ver nota 82.

[189] Bailarina e Coreógrafa. "Graduada em Educação Física pela Universidade Federal de Santa Catarina (1986), especialista em Educação Psicomotora e mestre em Educação Física pela Universidade Gama Filho (2004). Professora Universitária de cursos superiores de dança desde 1996. Leciona atualmente na Faculdade Angel Vianna. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: dança contemporânea, dança clássica, memória, políticas públicas e educação. Criou e dirige o NECC em 2008, (Núcleo de Estudos Contemporâneos do Corpo), com o propósito de intensificar e oferecer espaço para pesquisa e orientação interdisciplinar dentro da Faculdade Angel Vianna para realização e criação de performances e dança a partir do universo, espaço acadêmico. Doutoranda em Dança da Universidade Técnica de Lisboa, pela Faculdade de Motricidade Humana, Portugal". [on-line]

queria mais isso. Daí eu passei tudo pra Sara[190], que ia produzir. Aí eu fiquei em 2000 sem saber o que fazer. Mas eu não queria coreografar. Aí eu passei um ano, acho que talvez eu tive depressão. E neste ano ainda eu parei de fumar, mas eu pensei, a única coisa que eu posso fazer por mim bailarina é parar de fumar. Eu estava fumando demais. Eu quero dançar, então eu quero pelo menos parar de fumar. Aí eu estava dando aula de balé na Angel e aí veio a faculdade da Angel. Aí eu fui fazer. E nesse meio tempo eu estava me correspondendo com a Suzanne Linke. Aí eu fui ser autônoma. Aí eu tinha os deveres de casa da Angel pra fazer e estava tomando gosto pelas coisas. Nisso eu não consegui verba pra trazer a Suzanne Linke e aí eu comecei a fazer a "Opereta" com a Márcia Milhazes[191] e começou aquele namoro, mas ao mesmo tempo a Márcia falou umas coisas que foram fundamentais pra mim naquele momento. Eu já era uma profissional encaixada em um lugar, que era difícil alguém me chamar pra me encaixar em algum grupo como bailarina. Eu estava no auge como bailarina tecnicamente, mas eu também já tinha criado alguma coisa pra mim, então resolvi ser autônoma. Aí a Márcia falou assim: "Giselda, vai ser difícil você conseguir alguma verba, porque você está trazendo a Suzanne Linke". Aí chamei pra me coreografar o Airton Tenório[192] e Roberto Anderson[193], aí fui pra Europa, montei,

---

[acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4742061U6>.

[190] Sara Calassa, produtora cultural.

[191] "Márcia Milhazes nasceu e trabalha no Rio de Janeiro. Formada como bailarina clássica pela Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e é Mestra em estudos da dança e coreografia pelo Laban Centre for Movement and Dance, em Londres. Em 1994 fundou a Marcia Milhazes Dança Contemporânea. Desde então, dedica-se a pesquisar a cultura brasileira e suas raízes e ganhou os mais importantes prêmios da dança brasileira. Seu mais recente espetáculo, Tempo de Verão, foi escolhido em 2004 o melhor do ano pela Associação Paulista dos Críticos de Arte". [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://idanca.typepad.com/photos/panorama_2005_1/mariposa.html>.

[192] "Airton Tenório, encantado com o jazz e com a dança moderna, foi viver em Nova Iorque, onde estudou no Alvin Ailey American Dance Theatre. Depois seguiu para a Europa, passando pela Alemanha, Holanda e Bélgica. Na Europa foi onde teve também contato com um dos mais destacados nomes da dança do século XX, o francês Maurice Béjart. Depois, já no Recife, fundou a Companhia dos Homens, com a qual se consagrou no Estado, contribuindo de maneira decisiva para o processo de configuração da dança contemporânea. Airton também trabalhou com Débora

eu tinha contatos à beça. Estreei lá. Mas também eu não estava entendendo o que estava acontecendo. Aí veio um momento difícil financeiro, uma crise, eu não sabia o que fazer, aí eu fui pra casa de Itaipava da minha cunhada e fiquei lá. Aí eles me deram a caixa d´água. E eu também não queria remontar o solo da Suzanne, eu não sabia, mas eu tinha alguma coisa pra falar. Aí me deram a caixa d´água. Eu perguntei o que eu ia fazer com isso, aí o Hilton falou: "não sei, experimenta". Aí eu só pensava em vir pro Rio pra experimentar a caixa. Aí eu experimentei a caixa e fiz a releitura, que era o primeiro trabalho com a caixa d´água e fiz num evento do circuito carioca, eu não lembro bem o nome, mas eu fiz o que eu chamava de "Arca D´água". Primeiro eu levei pra Portugal, porque eu fui dar uma oficina da dinâmica muscular, isso também foi uma coisa fundamental na minha vida. Porque eu parei tudo, não vou mais fazer balé, não vou fazer mais nada e fui fazer dinâmica muscular e meditação. E fui pro Ticum, fui procurar Tai Chi, outras coisas. Porque também era assim, eu adoro balé, tinha uma formação inteira, mas ficavam dizendo pra mim; "o problema é o balé", como se o balé tivesse culpa de alguma coisa, o que na verdade não tinha, na verdade eu tinha que ver como eu estava vendo o balé. Aí eu estreei fora, porque eu não sou uma menina mais, que olho vão ter em cima de um trabalho artístico meu? E eu com todas as crises. Aí veio o primeiro "Dança em Trânsito 2002" [194] e eu brincando com a caixa e foi aí que eu comecei a abrir a porta ali[195], começou a entrar num outro lugar que era um lugar de criação da gente e ele me trazendo muita coisa, me trouxe o Marcel Duchamp[196], aí eu comecei a ler e comecei a entender tanta

---

Colker, no Rio de Janeiro, onde mora até hoje". [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.recife.pe.gov.br/2007/10/10/mat_147637.php>.

[193] Bailarino e coreógrafo. Não foi possível encontrar informações mais detalhadas sobre a biografia deste artista.

[194] É um importante e recorrente festival de dança em espaços públicos cariocas, promovido por Giselle Tápias.

[195] Porta do estúdio do Hilton, que é em casa, ao lado do estúdio dela, uma sala de dança.

[196] Marcel Duchamp é um dos precursores da arte conceitual e introduziu a idéia de ready made como objeto de arte. Sugestão bibliográfica: TOMKINS, C. Duchamp: uma biografia. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

coisa que eu pensava... E eu achando que estou sozinha, mas eu ainda estava muito impregnada de muita informação de coisas que eu gostava, de pessoas que eu admirava, de danças que estavam registradas no meu corpo, mas eu sabia, eu tinha uma necessidade de procurar um movimento mais funcional. A caixa me propunha um diálogo. Eu passava horas dentro da sala. Ela me proporcionou muita coisa em termos de pesquisa de movimento. Aí eu resolvi escrever um projeto pro RIOARTE, porque aí se clareou em 2003 um edital pra companhias subvencionadas. Aí eu mandei pra Santos "A Arca D´água" e o "Ó Água" para o espaço externo. E o "Ó Água" foi escolhido. E lá eu me justificando, porque vinha da prática e que eu estava encontrando ainda minhas questões e o Eusébio Lobo[197] disse; "quem dera que as pessoas iniciassem suas pesquisas com tanta clareza. E aquilo pra mim me deu muito gás pra continuar e em 2003 mandar o projeto pra RIOARTE e ganhei a subvenção para a pesquisa do "objeto partner", que era algo que eu achava que o objeto podia me propor alguma possível metodologia de criação ou de movimento.



Figura 32: Performance "Arca D'Água".

[197] Capoeirista, bailarino e coreógrafo. É orientador desta tese de doutorado. Sua atuação influenciou muitos grupos e artistas brasileiros. É um dos principais pesquisadores sobre dança e capoeira no Brasil e foi o primeiro bailarino brasileiro a concluir o doutorado em nosso país. "Possui graduação em Bachelor of Arts pela Southern Illinois University at Edwardsville (1979), mestrado em Arts pela The Katherine Dunham School of Arts and Research (1980) e doutorado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1993). Atualmente é Outro (Doutor Livre Docente) da Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança. Atuando principalmente nos seguintes temas: Método de Ensino, Técnica de Dança". [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4763778A2>.

GF - Aí eu resolvi ir para um Ciepe. Eu queria ir para um lugar onde as pessoas não tivessem uma informação de dança, eu queria estar num lugar de não bailarinos. Então eu peguei três idades: de 8 a 10, 10 a 12, 13 e mais adolescente. E foi mesmo um caos, porque eu não tinha metodologia pra isso, eu tinha as minhas experiências. Foi ótimo, eu passei seis meses e veio o primeiro Ateliê Coreográfico[198], aí a Regina convida a gente pra fazer uma oficina. Aí, voltando, porque o Hilton nas minhas crises... Eu falava; "eu não consigo, eu só sei imitar alguém", e não é a toa que a dinâmica[199] estava ficando muito forte na minha vida. Eu sou aluna do Ceme[200] desde 1985, eu vi o método nascer, ele surgiu pra

[198] "Projeto nuclear do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, equipamento urbano de cultura da Prefeitura do Rio, o Ateliê Coreográfico, foi criado com o intuito de oferecer acesso igualitário à educação de qualidade em dança para pessoas de todas as regiões e camadas sociais do Rio de Janeiro. O Ateliê se tornou um dos mais importantes projetos de dança do Brasil, sendo atualmente estudado como modelo para iniciativas semelhantes, inclusive no exterior. Em sua primeira etapa, com um ano de duração, é desenvolvido um processo educativo interdisciplinar que inclui três horas de aulas diárias com profissionais renomados da dança e de áreas que a ela se articulam, pesquisas orientadas, espaço gratuito de criação e oportunidades de apresentação pública. Na segunda, uma companhia profissional é formada com artistas selecionados entre os participantes do Ateliê, onde o exercício de responsabilidade para com o conjunto se associa a experiências de adaptação a diversas linguagens. A companhia é também um espaço de experimentação para coreógrafos advindos do Ateliê e sempre de participação criativa para todos os seus integrantes. Uma vez estabelecidas, essas duas etapas passam a se articular e a se alimentar mutuamente. Assim como bailarinos do Ateliê podem migrar para a companhia e nela trabalhar como bailarinos e/ou coreógrafos, membros da companhia podem também ser professores e/ou coreógrafos do Ateliê. De 2003 até hoje, o Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro ofereceu por duas vezes a primeira etapa do projeto, beneficiando mais de 200 estudantes e artistas da dança. Dentre estes, em 2007, onze foram escolhidos para participar da companhia como bailarinos-criadores e mais dois foram escolhidos como professores/coreógrafos residentes. Os profissionais de dança do Rio também tiveram no Ateliê um campo único de experimentação: nele podiam trabalhar com grande número de integrantes, se assim o desejassem, além de poder observar e encontrar bailarinos para suas companhias. Cerca de 40% dos participantes do Ateliê Coreográfico foram imediatamente convidados a integrar companhias de dança do Rio de Janeiro, outros formaram seus próprios grupos, entraram para faculdades de dança no Rio e em outros estados e todos se tornaram platéia assídua dos espetáculos de dança da cidade, renovando assim a face da dança carioca. O Ateliê, como o grande incubador de talentos para a dança do Rio, vem sendo o lugar onde uma nova geografia da dança começa a se delinear: uma que se quer mais diversa e inclusiva de todas as regiões e camadas sociais da cidade". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/atelie-coreografico>.

[199] Técnica de dinâmica muscular.

[200] Ceme Jambay. Ver nota 70.

ajudar a gente bailarina, e ele foi mudando porque a gente foi mudando, e na dinâmica eu adorava, porque eu não largava o balé, a gente fazia de olhos fechados, eu fazia na minha condição, na minha amplitude, tinha algum lugar ali que eu ficava muito à vontade, e eu entendia que eu não queria mais copiar ninguém, que eu não queria fazer aula de dança contemporânea. Eu não quero porque já me obrigaram a ser de um jeito, eu não quero ser de um jeito ou daquele. Isso tudo veio com a Angel, veio com a pesquisa do "objeto partner" e eu já tinha pesquisado muito com "A Gaivota"[201]. Aí o Hilton veio e disso, "então Giselda, copia a gaivota". Aí eu falo; "ê"... Eu falo, mas vou sempre dar uma investigada, aí ele me deu um livro bárbaro, aí a gente organizou para o Ateliê em tantas aulas, a gente fez junto, foi muito bacana. A gente viu ali uma metodologia. Depois a gente foi pra Sesc, a gente fez um projeto intergeracional. Já teve bailarinos, não bailarinos, 3ª. Idade,... Na época do ateliê eu já olhava a Aline Teixeira[202], porque ela era estranha e tinha uma movimentação estranha. Nisso eu já estava com mania de banco de plástico. O meu olhar fica. Eu não tenho uma escolha prévia do que eu quero... O meu olho fica. Por exemplo, eu tenho, eu ainda não consegui ir até lá, mas eu tenho com lata de lixo, aquelas laranjas, pneu, meu olho adora. E com o banco, meu olho adorava. Eu via em todos os lugares banco, e era uma coisa baratinha, mas ao mesmo tempo é uma coisa de

[201] Projeto de pesquisa de movimento elaborado por Hilton e Giselda a partir de gaivotas de papel.
[202] "Bailarina. Nascida em 1974 em Parly II, França, Aline Teixeira desenvolveu toda a sua formação no Brasil. Em 2001, obteve seu bacharelado em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde atuou como monitora entre 1999 e 2001. Atuou como bailarina, coreógrafa e Professora de Dança Contemporânea e de Dança de Rua no Grupo Ribalta desde a sua fundação em 1997, participando de todas as suas produções até 2004. Participou do 12o Panorama RioArte de Dança (2003) como bailarina e coreógrafa do Grupo Altamente Dance, com a coreografia 'Visão e Percepção'. Apresentação do solo, fragmento do Espetáculo Distorções no 6. Internationales Solo-Tanz-Theater em Stuttgart, Alemanha (2002), como bailarina do grupo Ribalta. Integrou o 1º Ateliê Coreográfico (2003/2004) - parte do Projeto Centro Coreográfico do Rio. Participou como pesquisadora de movimento e interprete nas apresentações das versões iniciais de ´Às Vezes Banco` realizadas pela companhia de dança Os Dois Cia de Dança a partir de janeiro de 2004". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.osdois.com>.

consumo, não é desejada, mas colocavam aqueles bancos em tudo que era lugar, e eu via na rua, via as pessoas carregando, aí eu comprei alguns. Aí eu estava pesquisando os bancos e olhava a Aline, mas aí eu resolvi chamar a Aline pra experimentar e a gente fez o "Às vezes Banco", que teve uma vida enorme. Aí depois eu fui fazer uma oficina, vi o Murilo[203] se movimentar, e ele também colaborou com o "Às Vezes Banco". (...) A vassoura começou assim. Eu tinha que comprar umas vassouras e tava no metrô e pra passar com as vassouras eu tive que me reorganizar pra passar com a vassoura, e aí, eu tive que me reorganizar. Aí eu ri, pensei: "Meu corpo está completamente alterado por conta de ter este objeto". Adorei. Desde criança a minha mãe disse que eu pedia pra ir pra lojas pra dançar, porque não tinha rádio em casa. Quando eu cheguei em casa, uma bailarina me telefonou pra me convidar pra coreografar o solo dela no SESC. Eu respondi: "Acho confuso, eu tenho um processo longo e eu não vejo o bailarino pelos seus dotes, eu vejo como um objeto. Então quando você está me convidando para o "Solos" eu só penso em vassouras, a minha intenção seria fazer uma coreografia com vassouras. Eu quero deixar isso claro". Porque a bailarina vem querendo que você faça um solo para ela dançar no SESC. O que está me interessando é a pesquisa. E quando eu verbalizei; "o que está me interessando são vassouras", e ela me disse que tinha que ter sete pecados

[203] "Murilo O'Reilly. Percussionista, carioca, ex-integrante do grupo Baticun, com quem participou do Free Jazz Festival 94, no lançamento do CD "Olho de peixe", de Lenine & Marcos Suzano. Em abril de 2000, apresentou-se com o grupo Aquarela Carioca, e em julho participou ao lado do Trio Selmer Brasil do Clarinet Fest, em Oklahoma (EUA), do 29º International Double Reed Society International Conference, em Buenos Aires (Argentina), do V Encontro Brasileiro de larinetistas, em Tatuí (São Paulo - Brasil) e do V Festival de Jóvenes Clarinetistas enezolanos, em Caracas, Venezuela. Em 2001, ministra um workshop de Música Brasileira no FIMBA – IV Festival Internacional de Musica de Buenos Aires, e em maio integra o Paulo Sérgio Santos Trio, no III Clarmeet, na cidade do Porto, Portugal. Tem trabalhado também com artistas populares como Daúde, Lui Coimbra, Simone Mazzer e Fabiano Medeiros. Além de ministrar workshops de percussão, deu aulas para um grupo formado por atrizes e em um projeto social em Acari. Fez oficinas de Dança com Dani Lima, Denise Stutz, Giselda Fernandes, Erica Bearlz (Quasar Cia. De Dança), Marise Reis, Toni Rodrigues, Marina Salomon, Carolina Wiehoff e Claudia Damásio. A partir de janeiro de 2006 passa a integrar a Os Dois Companhia de Dança. Atualmente desenvolve trabalhos relacionados à trilha sonora de Cinema, Teatro e Dança". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.osdois.com>.

capitais, que era sobre um tema, aí eu disse, detesto que me imponham um tema, porque o objeto vai ter que me propor o tema. Eu não sei o que o objeto vai comunicar comigo, então não dá. Vai dar errado. Eu vejo o objeto no sentido de um se manifestar com o outro. (...) A Paola Berenstein, no livro "Maré Vida na Favela", fala que o objeto, o espaço, modifica o corpo. Eu sublinhei e retirei frases deste texto. Eu fui tirando coisas daqui que me motivavam no trabalho. (...) Quando eu fui pra Unicamp, Mostra CPFL – Campinas, foi bárbaro, eu estava em crise com o "Às Vezes Banco", a gente abriu todos os bancos. Eu não sei se eu também estava envolvida com algumas questões de arquitetura por conta do mestrado do Hilton. Porque a gente é atravessada pelas coisas o tempo inteiro. Se ele chega com algum livro, alguma coisa, como conceitos em arquitetura, eu carrego pro meu ensaio, coisas de outro lugar. Então essas coisas vão se misturando que não tem uma linha, mas na crise com o "Às Vezes Banco", eu precisei ter mais bancos, eu comecei a fazer uma arquitetura para mudar, porque a gente já estava ficando muito "bailarinos com os bancos". A gente estava começando a querer impor coisas para os bancos e aí eu consegui através deste texto ter ele como fio condutor pra mexer no trabalho naquele momento.

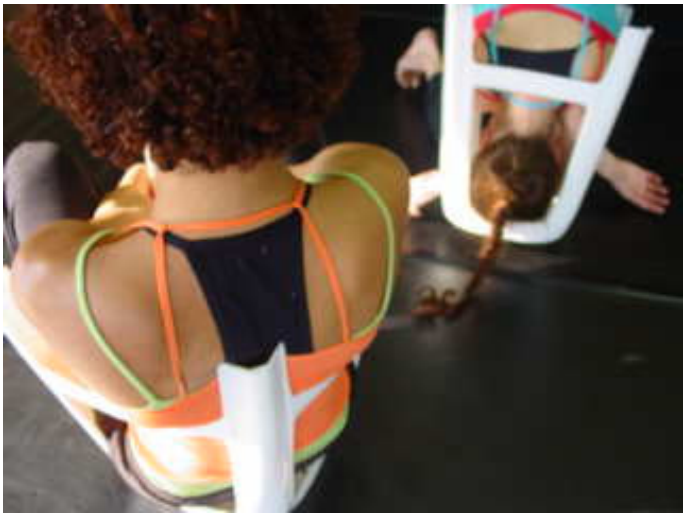


Figura 33: Espetáculo "Às Vezes Banco".

GF - Com o garrafão, eu tenho uma questão forte com a água. Eu fico desesperada, a gente gasta muita água, enfim, toneladas e toneladas por hora, tem vários lugares do oceano que já são poços de plástico, os peixes morrendo, enfim, toda hora sai muita matéria e isso vai me... O garrafão azul foi algo que foi entrando. Água era uma coisa que a gente bebia da bica, eu bebia da bica. Hoje em dia eu não posso beber a água nem fervida daqui, porque vem chumbo, enfim... Só rico vai ter água... Mas o garrafão na verdade surgiu porque o banco era muito estático e eu achei que o garrafão iria me propor outra coisa. Então tudo nasce de uma idéia de pesquisar movimento. Eu adoro ficar na pesquisa. Só que não dá, as pessoas querem dançar também, então eu tenho que formatar um espetáculo. O Paulo colabora também no sentido de me ajudar nisso, deu ter um olho de fora. (...) Ele consegue transitar e ver por onde você quer ir, então ele me respeita e ele me ajuda. Por incrível que pareça, eu sou super objetiva e organizada, mas eu fico tão fascinada com o tempo do processo de pesquisa, que é infinito, porque o objeto pode te propor, mas tem uma hora que tem que fazer o produto, mas sempre tem mais material, que às vezes começa a propor outras coisas. Tanto é que a banqueata que a gente fez no Panorama era um caminho de bancos e o tempo inteiro uma coisa levava a outra que levava a outra, cronometrado, então ali ficou claro pra mim que eu preciso, que é onde eu quero chegar com o garrafão, o que está clareando pra mim, que o movimento seja funcional. Eu trabalho com tarefas, eu levo tarefas específicas: Como carregar o máximo de garrafões? Como rolar com um? Como rolar com dois? Como rolar com três? Como, enfim, como carregar grudando o corpo do outro no seu corpo? E dali eu vou tentando, vou também experimentando, vou filmando e vou tentando colar pra também trazer uma dramaturgia. Como é que essa dramaturgia vem? Ela vem. Eu gosto do belo, eu não tenho o menor problema com a beleza. Tem uma coisa plástica, algo que parece que harmoniza, mesmo que não combine. Agora, por exemplo, o que está me motivando é como que eu saio de um movimento maquinal, porque ás vezes eles estão máquina, eles estão em função. Por exemplo, o que eu quero é que o público olhe e fale assim; “peraí, isso é

marcado ou é não marcado?" É tudo marcado. Primeiro a gente brinca muito, o que fica bom. Sempre tem que ficar bom. Bom não é o que eu goste ou não goste, mas o que eu digue que funcione, que tem uma mecânica, dentro de algo que o garrafão pede. Por exemplo, eu preciso construir uma linha. Então um joga pra outro que passa pro outro, o outro encaixa aqui, sobe aqui, o garrafão veio, vai tendo uma organização estética, enfim, isso vai acontecendo do material que eu vou recolhendo e eu vou tirando e eu vou colocando. Como é que eu ligo o banal? (...) Passei dois anos pesquisando objeto e no meio eu parei. Há dois anos eu estou sem patrocínio e só pago ajuda de custo. Então eu tenho meio isso, um lado produtora. Eu paguei muito pra dançar e me senti muito diminuída por isso, porque eu nunca tinha valor, porque eu tinha um trabalho que não era trabalho. Eu não consigo trabalhar sem dar no mínimo a passagem e o lanche para as pessoas, é o mínimo. É ridículo de pouco, mas eu não agüento pensar que alguém possa não ter o dinheiro da passagem pra ir, porque eu já passei por isso. E isso me humilhava. É tudo muito claro. São regras que eu estabeleço que são importantes pra mim. (...) Eu estou falando disso pra falar de uma coisa importante para a criação. Eu preciso disso enquanto coreógrafa porque eu fiz muitas coisas. No garrafão eu estava pesquisando e eu me inscrevi no Prêmio Klauss pra continuar a pesquisa. E eu fui na Rocinha, ver o Roça Cultura porque la tem há 15 anos um grupo que faz a Via sacra e também tinha a Paola Berenstein aqui. O Hilton tava fazendo a reurbanização. Aquela confusão, aquela entrada e saída, eu ficava completamente alterada naquele lugar, A Via Sacra e a manjedoura era o orelhão e eles subiam e desciam e eu fiquei fascinada com aqueles corpos, com aquele organização desse corpo. Eu estou pesquisando lá, eu com minhas brincadeiras... Porque o "objeto partner" também me trouxe isso, um espaço bacana no SESC de oficinas. Também com o Ateliê, eu pude experimentar umas coisas também, isso

tudo vai... Aí eu propus fazer o garrafão no primeiro ano do Centro Coreográfico com a meninada do “Rio um Passo à Frente”[204].



Figura 34: Performance “O Garrafão”.

GF - O Hilton é um diálogo artístico de concepção, de roteiro. E ele sabe muito de artes plásticas, filosofia, uma porção de coisas. E ele sempre valorizou o meu ponto de vista. Ele sempre me deixou à vontade pra falar e dialogar. Ele é alguém que pode me dar um retorno mais teórico, organizar meus textos, organizar um pouco o pensamento e eu não preciso perder o meu jeito, eu fico muito à vontade. O Paulo é muito organizador da cena. Ele é um “puta” ensaiador. Ele sabe muito. Porque tem uma coisa, eu não sei mandar. Ele é muito generoso e muito bom nessas hierarquias da cena. Eu detesto essas hierarquias. (...) Eu tenho uma estrutura companhia, mas eu não gosto das relações assim, se não, não cria, se não, não dá pra trocar. (...) É confuso esse lugar também: Mas de quem é o movimento? De quem veio? Essas coisas que são discussões. O Paulo e o Hilton

[204] Projeto social de iniciativa do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro.

me deixam muito à vontade pra isso, me asseguram muito disso. Aí é muito misturado. O Hilton faz videografismo, mas o Paulo interfere, quando a gente sente que precisa fazer uma reunião pra isso a gente faz. O Hilton interfere na luz do Paulo. Às vezes o Paulo propõe sobre as cenas. Tem uma liberdade entre a gente, entre os três. Também a gente se conhece há mais de 20 anos. Todo mundo sabe o seu lugar, é muito claro o que cada um quer, por isso também, por exemplo, o Hilton tem um lugar até onde ele vai, ensaio, por exemplo, ele não vai toda semana. E sempre quando ele vai, ele é muito legal, tem um frescor. Eu por exemplo, às vezes preciso ficar só com os bailarinos, aí eu peço uma semana pro Paulo. (...) Mandei o material para o panorama ano passado porque eu, na maior crise, sem patrocínio, se eu não fiz a coreografia da vassoura pro solo e não tem o que fazer, peguei as vassouras e comecei. Aninha Bevilaqua[205] tava comigo podendo pesquisar na época, montei e mostrei pro Paulinho. Na primeira vez ele viu e disse que não consegui ver nada apontado. Pesquisei mais cinco dias, o Rodrigo[206] e a Ana embarcaram, fui mostrar pro Paulinho e então ele disse; "manda pro panorama". (...) Saiu os dois; panorama e Klauss. Fiz as vassouras no panorama e o prêmio Klauss com o pessoal da Rocinha. (...) A gente é a história da gente. (...) A questão do objeto eu não estou impondo, ela está se impondo, é algo que me deu uma vontade de continuar com dança, outras maneiras apontaram. Eu fui dar aula na Angel, aprendi muito dando aula na Angel pro técnico. Hoje eu não dou mais aula de balé porque não dá mais pra investir em tantas coisas. Quando eu fui pra escola de dança eu parei de dar aula de balé, pra

[205] "Bailarina e atriz. Possui Mestrado em Teatro pela UNI-Rio e adquiriu sua formação em Sistema Laban com Regina Miranda. Cursou também o Laban Centre for Movement and Dance em Londres (1990) e em janeiro de 2008 graduou-se como CMA pelo Laban/Bartenieff Institute - LIMS NYC. Bevilaqua integra há mais de 17 anos a Companhia AtoresBailarinos do Rio de Janeiro, dirigida pela coreógrafa Regina Miranda. Trabalha igualmente em preparação corporal para teatro, é professora do projeto Ateliê Coreográfico e de cursos de Formação Continuada em Dança (Introdução ao Sistema Laban) para professores de dança da Rede Municipal de Ensino. Integra o corpo docente da Faculdade de Dança Angel Vianna. No Centro LABAN - Rio trabalha com Bartenieff para Qualidade de Vida". [on-line] [acesso em 19 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.centrolaban-rj.org/id1.html>.

[206] Bailarino. Não foi possível encontrar informações mais detalhadas sobre este artista.

dar essa aula de contemporâneo que eu nunca fiz, quer dizer eu fiz um pouco com o Airton, que foi a pessoa que eu mais me senti à vontade. Quer dizer, ele coreografa, mas ele é a pessoa que quando está no lugar da aula ele não coreografa. Ele fica tentando qualidades sem entrar em discurso nenhum teórico de sistemas, de nada, é um jeitinho dele. (...) A caixa d´água me chamou atenção de que eu não poderia impor a ela movimento. A Suzanne Linke se apóia na banheira e se movimenta a partir do apoio na banheira. Eu não posso fazer a mesma coisa em uma coisa que é circular, ela me propõe outro tipo de balanço, ali. A princípio eu estava trabalhando um pouco uma releitura, mas na verdade, a releitura foi só o gerador primário da coisa. Eu ainda fiquei presa, não é presa, tem a coisa do feminino, do redondo, mas ela não propõe o redondo, tem ainda as minhas outras questões que vinham comigo a respeito da forma. Enfim, usar coisas também que são do universo do balé, a força da perna e tal. Eu tava fazendo faculdade na época e o que me chamou atenção é, quem é o coreógrafo? É o objeto? O coreógrafo é o objeto, ele que coreografa, eu só me relaciono com ele. Você não precisa estar disponível pro seu coreógrafo em um determinado trabalho, eu preciso estar disponível para o objeto. (...) Na faculdade questionaram se não era a hora de tirar o objeto e experimentar coisas novas, mas eu ainda não sei... Nenhum movimento é gratuito. Agora o Hilton está colocando a mão dele mais. Às vezes eu acho que o problema está no movimento e não está e vice versa. Porque ele ainda olha o movimento e não consegue identificar se o problema está ali, mas às vezes é o contrário. (...) No programa são palavras do ensaio. Aí eu me dou conta de como é tão cotidiano o que a gente usa. (...) A pesquisa do “objeto-partner” passa por esta tríade: Pesquisa de movimento, oficinas e espetáculos e performances. As oficinas também são um espaço de pesquisa de movimento, de vislumbrar novas possibilidades. A pesquisa parte sempre da execução de tarefas. A primeira cena é assim, cada bailarino tem nove tarefas. A tarefa é arrumar o biquinho do garrafão, carregar, subir no garrafão. Eu criei tempos variados, percursos variados, dinâmicas variadas no garrafão. (...) O espaço modifica a performance. Na câmara dos vereadores joguei água fora.

Sofri. Como dialogar com o espaço? Na banqueata no panorama era isso. Veio um morador de rua desde de manhã pra tentar ajudar porque disse, vocês estão desde de manhã carregando esses bancos. Como é que se interfere no espaço, é também o que vem. Por isso que a vassoura ainda... Na Justiça Federal queriam prender a bailarina porque acharam que ela estava com a vassoura do espaço. Porque lá tudo o que entra e sai tem que ser marcado. A performance, não tem uma maneira, o objeto vai tendo. O garrafão me parece. Tem agora essa brincadeira com o nome, o "Oafarrag", porque eu já também não agüento mais, eu já vi os bancos. Os bancos também você já viu todos os dias, mas eu não faço o mesmo trabalho, tanto é que eu já chamei "Às Vezes Banco", quando eu fui pra Unicamp eu chamei de outro nome, eu na verdade adoraria chamar piaçava, garrafão, caixa d´água, porque é o objeto e o garrafão, eu entrei com um projeto pra tentar montar e disseram, mas você já fez, e eu disse, eu nunca fiz, eu já experimentei dois anos o garrafão. Mas então eu disse, tá bom, o "Garrafão" eu já fiz mas o "Oafarrag" não. Então eu chamei de propósito, se você já viu o "Garrafão" agora você vai ver o "Oafarrag". Você vai ver de trás pra frente, se você não pode ver que as coisas podem estar diferentes. (...) Eu acho que o lugar da criação está aí, o de poder brincar, porque a gente brinca sério, a criança brinca sério.

LT - Você acha que o objeto traz uma dramaturgia pro trabalho?

GF - Completamente. O objeto vai propondo. Por exemplo, na banqueata foi sugerido: Por que eu não posso ser banco da Aline e a Aline meu banco? E aí a gente foi compondo uma cena e a gente foi descobrindo alturas de banco, esse tem 18, esse tem 20. E a gente sempre brigava pelo lugar de onde os bancos tinham que ficar e aí eu trouxe isso de alguma maneira. Essa dramaturgia é uma coisa que vai surgindo do laboratório de aula, da vivência. É claro, tem as nossas questões que a gente também quer colocar. Eu acabei de ver na veja que não sei quantas mil toneladas de plástico são jogadas a cada hora. O Rodrigo deu uma idéia; "Por que a gente não põe o programa dentro da garrafinha?" Eu to ajudando a poluir... Então põe um depósito de reciclagem... A gente ficou meses nessa

discussão. Eu levei muitos textos sobre economia de água. Vi no hotel em Ushuaia a preocupação com a água, levei o papel pro ensaio. Eu tentei colocar isso várias vezes na cena, mas fico insegura. (...) Os meninos do "Roça Casa Cultura" discutiam o tempo todo, mas eles são atores. Eu botei eles então pra discutir na frente da câmara dos vereadores, mas eles são atores, mas isso também partiu da necessidade do objeto. (...) O espaço propõe uma discussão. Talvez eu acho que eu to querendo borrar esse espaço. Tanto é que na piaçava o Hilton ficava com a música e dava play na garrafa. (...) Na rua você tem uma comunicação outra, por isso a diferença entre as performances e os espetáculos. Nas performances as questões sociais, ambientais ficam mais gritantes, como o "Ó Água" na Lagoa ou a "Banqueata" na Câmara. (...) O "Às vezes banco" era o meu primeiro espetáculo. Ele ali, por exemplo, eu tenho uma crítica, ele ainda estava muito arrumado, isso não quer dizer que eu tenha perdido essas questões de estar arrumado, do belo, mas eu já consegui trazer essa coisa dos dois lugares, ali eu ainda tava muito presa a um formato da cena. O "Garrafão" no espaço interno, por exemplo, lá no Centro Coreográfico, o Hilton levou a projeção de água, a gente já trouxe outras imagens de arrastão, outras coisas já abriram mais espaço. Por exemplo, a vassoura também provocou um pouco, o Rodrigo estava de smoking, de calça chique e a Aninha de pantalona preta chique e uma blusa de lamê dançando com vassouras que é algo que custa R$ 8,00. A Ana numa movimentação muito mais forte e o Rodrigo numa movimentação muito mais interna e redonda. Eu acho que ali já queria apontar pra outras coisas. Por exemplo, uma menina dançou com uns copinhos no panorama e o Rodrigo subiu com a vassoura e varreu, depois ele estava em cena, quer dizer, ali não se sabia se era cena ou não. Eu acho que eu quero sim, abrir mais espaços, aí é que tá o conflito, arruma muito, arruma mais, deixa mais funcional, o que fazer aí? Dosar isso é o que tá chegando. Eu ainda estou dialogando como que os espaços estão me propondo.

13. Entrevista com Patrícia Pereira

Legenda:
LT – Lígia Tourinho
PP – Patrícia Pereira



Figura 35: Patrícia Pereira.

PT - Falando brevemente: Eu tive uma fase, antes de entrar na faculdade que foi estudando em academias, com professores de academias. Esse momento também foi um momento importante para mim, que foi um momento, primeiro, de prazer, de envolvimento com a dança e que eu comecei a curtir um pouco trabalhar com dança. Eu tive professores... Tive um professor que é o professor Davi Santos[207], que foi professor aqui da Escola de Educação Física[208], da cadeira de dança. E ele tinha uma academia em São Gonçalo e dava aula lá em São Gonçalo. Então eu tive um contato com ele dentro da academia que ele organizava. Se bem que eu nem fazia aula com ele não, fazia aula com uma outra professora chamada Lígia e que ela, não tinha uma formação como o Davi, que já estava dentro de uma universidade trabalhando, mas estava em diálogo com ele, então eles desenvolviam um trabalho de dança legal. Esqueci de falar de uma pessoa importante, para mim, que foi a Cléia, que foi minha primeira professora de dança, que foi dentro de um clube, então teve essa fase. Antes de entrar para a faculdade eu também fiz aula numa academia de balé chamada Simone Falcão, então também tive um primeiro contato com balé ali na Simone Falcão e antes era

[207] Não foram encontrados maiores detalhes da biografia deste artista.
[208] Da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

mais jazz e dança moderna. Então, quando eu entrei na faculdade[209], eu acho que mudou, porque aí eu comecei... Porque aí antes era mais fazer dança e executar dança, reproduzir dança, mas eu curtia muito, era muito bom. E aqui na faculdade é um outro patamar, porque eu começo a pensar o que eu estava fazendo, eu começo a refletir sobre o meu fazer, então ganha uma outra dimensão, esse meu entendimento da dança e de fazer a dança e de pensar a dança. Porque antes era mais o fazer sem tanto refletir, mas que era bom, e aqui tomo um outro patamar. Aqui eu redescobri a dança, porque eu comecei a me encantar cada vez mais com a dança e aí quando eu cheguei aqui, na educação física, eu estava numa fase meio cansada da dança, porque eu comecei a fazer aula de balé e eu não tenho habilidade para o balé. Assim, habilidades, rotação externa, pernas altas, grandes, né? Então eu estava numa fase meio enjoada com a dança e aqui eu acho que eu redescobri um pouco isso, eu redescobri o meu potencial para a dança, no sentido de que a dança também, ela não era só isso, não era só fazer aqueles movimentos do balé, era muito mais do que isso. E aqui, com o trabalho da educação física, da escola de educação física com o estudo da Helenita, eu pude começar a ver a dança de outra forma e a tentar compreender alguns referenciais, ferramentas que vão te ajudando a entender um pouco a linguagem corporal, né? Helenita chama de “Parâmetros da Dança”. Os parâmetros que são os parâmetros movimento: espaço, forma, dinâmica e tempo. Que são parâmetros que são agentes que vão construir, diversificar a linguagem corporal. E realmente entrando em contato com esse conhecimento eu fui começando a modificar esse meu fazer. Eu fui começando não só a reproduzir, mas a entender o que eu fazia em termos de reprodução e começar a criar também, né? Que eu acho que esse era o grande... É o grande ponto do trabalho da Helenita, é trabalhar nessa relação, que técnica e criatividade não tem que estar desvinculadas, elas devem ser trabalhadas juntas, num processo... num diálogo constante. E aqui na escola de

[209] Patrícia Pereira fez graduação em Educação Física, quando entrou em contato com os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp. Maiores detalhes ver nota 13.

educação física eu não fiz dança, eu fiz educação física. Quando eu entrei eu não vim com essa perspectiva de fazer Dança, eu vim mesmo para fazer Educação Física, porque eu venho de uma classe, eu venho de uma família humilde, então na minha cabeça eu nunca pensei que eu fosse ser professora de dança, que ia viver profissionalmente de dança. Então eu vim para a Educação Física porque eu sabia que eu ia ser professora de Educação Física, que eu ia dar aula, ia ganhar o meu dinheiro fazendo Educação Física, e até mesmo porque não tinha faculdade, ou melhor, tinha faculdade de dança, mas só a faculdade particular da UniverCidade que já tinham começado, na década de oitenta. Eu comecei a faculdade em oitenta e nove e não tinha outra. Então, quando eu cheguei aqui no primeiro período tinha prova para o Grupo de Iniciação à Dança e ganhava bolsa e eu: "Ah, eu vou lá fazer a prova, bolsa, opa". Aí no primeiro período eu fiz prova para o Grupo de Iniciação à Dança, entrei e depois não larguei mais a dança. Eu fiquei cada vez mais envolvida dentro da Educação Física com a dança. E no Grupo de Iniciação a Dança eu fiquei por volta mais ou menos de um ano, um ano e meio e depois de um ano e meio eu comecei a fazer atividade com o grupo profissional, que na época tinha o Grupo Dança que era o grupo profissional que representava a dança, representava a Universidade em eventos dentro da Universidade, fora da Universidade e também fazia viagens para fora, né? Aí eu fiquei, lógico, encantada: "Nossa!" E a primeira vez que eu assisti o espetáculo deles, do Grupo Dança, eu fiquei assim "ai, maravilhada, nossa, que lindo" e tal, fiquei encantada com o trabalho. Aí eu mergulhei no trabalho junto com o Grupo Dança que na época era coordenado pela Ana Célia Sá Earp[210].

LT - E a Helenita fazia parte desses trabalhos ou não?

PP – Não. A Helenita, nessa época do Grupo Dança, não, mas eu fiz o GID[211] e eu fiz aula com a Helenita no GID.

LT – O GID era o...?

---

[210] Ver nota 14.
[211] Grupo de Iniciação à Dança.

PP – Era o Grupo de Iniciação à Dança. Então quem dava aula no Grupo de Iniciação à Dança era a Glória Futuro[212], que era a grande parceira da Helenita na época, né? Até na construção do pensamento da Helenita, foi a Glória Futuro. Ela que dava aula para a gente, né? E fiz aula com a Rosane Tardim que a Rosane atualmente é professora aqui da escola ainda, do Departamento de Arte Corporal. Então fazia aula com a Helenita, com a Rosane Tardim e com a Glória Futuro. Teve um época que a Helenita já estava aposentada, mas estava querendo voltar a dar aula e ela começou a dar aula no GID, porque ela estava com a necessidade de voltar a dar aula, mesmo aposentada ela vinha dar aula pra gente. Eu não lembro assim muito bem, não sei se era uma vez na semana que ela vinha ou eram duas vezes, eu acho que era uma vez, então ela dava uma aula completa[213] para a gente. E a Helenita ela tinha uma aula com muitos detalhes técnicos, né? Assim, correção de detalhes de pé, de mão, de postura, ... E era muito engraçada, né? Assim; pequenininha, já senhora, cheia de... E ao mesmo tempo é... Muito sensível a perceber o que cada um tinha de melhor para dar. Era muito sensível para perceber e valorizar isso, o potencial de cada um. E valorizava muito a questão da criação também. Quer dizer, eu já tinha falado antes, né? Que ela trabalha nessa relação de técnica e criação, né? É engraçado, que eu estava lendo outro dia, estava revendo... Não tem aquela tese[214] que ela escreveu?

LT – A Livre Docência dela?

PP - Que isso foi lá na década... E ela trabalhava com ginástica, né? Era ginástica rítmica. Porque na época ela não podia falar que era dança. E já nesse trabalho

---

[212] Não foram encontrados maiores detalhes sobre a biografia desta professora.

[213] "A aula de lição completa é uma das organizações metodológicas de aula prática de dança proposta por Helenita Sá Earp. Esta organização envolve as etapas (introdução, estudo segmentar, estudo das famílias da dança e finalização) que podem ser desenvolvidas através de estratégias diretivas e não-diretivas. As aulas são estruturadas de acordo com uma temática específica desenvolvida em todas as etapas de modo encadeado, objetivando consciência do movimento, desenvolvimento das valências físicas, desempenho performático, compreensão e aplicação dos referenciais trabalhados para o aprimoramento técnico-artístico". (Definição elaborada por Patrícia Pereira com a finalidade de esclarecer este item abordado em entrevista).

[214] EARP, M. H. As atividades rítmicas educacionais segundo nossa orientação na ENEFD. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2000.

dela, ela já apresenta enquanto proposta de aula... Ela não usa esse termo técnica, mas enfim, as aulas dela sempre tinham um balanço entre um trabalho que tinha... Essa relação da criatividade técnica. Desde lá ela já vinha falando isso e ela foi estruturando melhor esse pensamento ao longo do trabalho dela. Bem, então eu falei aqui em termos da educação física que foi fundamental, para mim, então o GID para mim foi fundamental, né? Porque eu fazia aula de segunda a sexta. Eram todos os dias e no horário do almoço. Eu terminava a faculdade de educação física, ia para o almoço e fazia as aulas todos os dias e depois eu passei para o Grupo Dança, que aí já era uma outra realidade, porque fazia aula o dia inteiro, todos os dias, carga horária semanal... Eram oito horas... Eram oito horas por dia, só que eu não podia acompanhar porque eu estudava, então eu acompanhava um trecho. Então eu cheguei a participar do Grupo Dança dançando apenas um espetáculo que era “Imagens do Homem, Imagens da Terra” e nesse espetáculo, na verdade era uma composição de diferentes coreografias feitas pela Ana Célia e eu fazia junto com um outro bailarino chamado Diógenes[215], a gente fazia o “Entre Atos”. A gente foi a equipe sugada do GID para participar do Grupo Dança, nós dois. E a gente, nesse espetáculo, começou a fazer o “entre etos”, a gente fazia as ligações entre uma obra coreográfica e outra porque as obras foram feitas em momentos diferentes, então quando foi criado um “entre etos" eu tive a oportunidade de participar da obra que a Ana Célia fez. E depois, na obra “Elogio da Sombra”, eu vivenciei todo o processo de criação. Aí vou falar da questão do processo de criação que também foi um marco para mim aqui na faculdade, porque eu estava acostumada em academia, sempre aprender a coreografia que o professor trazia, a gente aprendia a coreografia e dançava. E aqui não, aqui era exatamente... Isso não acontecia, a gente trabalhava o

[215] Bailarino e coreógrafo. “Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Diógenes de Lima inicia sua trajetória artística no Grupo Dança da UFRJ, atualmente Cia de Dança Helenita Sá Earp, depois de um reconhecido período como pesquisador e intérprete de dita companhia”. [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://br.geocities.com/diogenesesperformeranddancer/trajetoria.html>.

processo de criação, criando o tempo inteiro, a gente criando, fazendo laboratórios, experimentando, experimentando, experimentado, até não agüentar mais experimentar. E a partir dessa experimentações toda que, aos pouquinhos, iam criando as coreografias. Então eu me senti, eu também sou autor, né? Porque a coreografia também é minha, porque eu também participei. Lógico, né? A autoria da Ana Célia e tal, mas me sentia parte é... Acho que desenvolvia mais, acho que era mais... Você curtia mais estar dançando porque você lembra de como começou, né? Aquele detalhe; "Poxa, aquele movimento fui eu que sugeri e com aquele movimento que o outro sugeriu" Sabe? Então a coisa ia ficando gostosa. Então desde que eu comecei a vivenciar isso, pronto, eu não quis mais fazer coreografia que não fosse assim. E eu comecei a faculdade e já dava aula também. Porque na época eu já dava aula em academias e eu aplicava diretamente tudo o que eu aprendia. Eu aplicava direto. Então, desde essa época, eu comecei montando um trabalho com minhas alunas da academia, sempre criando junto com os alunos. Enfim, então isso foi assim, é... Acho que muda, né? Então muda exatamente o que é antes de entrar na faculdade e quando eu entro na faculdade. E teve um outro marco importante, para mim, que foi entrar no Mestrado porque aí no mestrado eu tive uma outra... Foi um outro envolvimento, lógico, que eu tinha que estudar muito... Eu fiz um memorial, foi um trabalho de memorial e eu tive contato com várias pessoas ligadas também ao teatro, né? Meu próprio orientador, que é o meu grande mestre, Luiz Alberto Sanz[216] que

[216] "Luiz Alberto Barreto Leite Sanz teve seu notório saber (correspondente ao doutorado) em comunicação social reconhecido pelo conselho de ensino e pesquisa da universidade federal fluminense em 1993. em 1994 assumiu, por concurso, o cargo de professor titular de jornalismo da UHF. aposentou-se em 1998, permanecendo no quadro permanente do PP-g em ciência da arte até 2002. atualmente é conselheiro consultivo da revista diálogos possíveis da faculdade social da Bahia, conselheiro consultivo da revista teias da universidade do estado do rio de janeiro, conselheiro e coordenador editorial da revista letra livre, colaborador do portal da educação pública da secretaria estadual de ciência e tecnologia, conselheiro consultivo do centro coreográfico da prefeitura do rio de janeiro e membro da associação brasileira de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. publicou 4 artigos em periódicos especializados e 6 trabalhos em anais de eventos. escreveu 2 livros e publicou 5 capítulos em outros. conta 50 itens de produção bibliográfica, 41 de produção técnica e 19 de produção cultural. participou de 89 eventos no Brasil. orientou 4

além de ser diretor, ele é jornalista, educador, enfim, ele é múltiplo, né? E o Sanz é filho da Luiza Barreto Leite[217] que é uma grande pedagoga também na área do teatro, que foi uma grande personalidade dentro da área do teatro. E nessa eu participei do GEP-LiCê, que era o Grupo de Experimentação em Linguagens Cênicas. E nesse grupo participavam tanto pessoas ligadas a dança como pessoas ligadas ao teatro. E a idéia do Sanz, a grande proposta do Sanz é justamente provocar o encontro de pessoas com formação diferente para a gente sair um pouco do nosso lugar comum e descobrir outras coisas, estudar outras coisas, estabelecer outras relações para pensar a construção do intérprete. Então a idéia era justamente esse intérprete, ele estar se construindo e se reconstruindo o tempo inteiro. E que ele é muito importante para a cena, o intérprete é fundamental para a cena, né? Então nesse grupo a gente fez um trabalho cênico, uma obra, que a gente chamou de "Fragmentos de Teresa D'Ávila" e a gente trabalhou em cima de um texto dramatúrgico. O texto foi escrito pela Neila

---

dissertações de mestrado, 22 trabalhos de conclusão de curso e 3 monografias de especialização, nas áreas de comunicação, artes e educação. recebeu 7 prêmios e/ou homenagens. atua nas áreas de comunicação e ciência da arte, com ênfase em teoria e ética do jornalismo, linguagens e técnicas de jornalismo impresso e audiovisual e em linguagens dos espetáculos. nas suas atividades profissionais interagiu com 30 colaboradores em co-autorias de trabalhos científicos e ministrou aulas em duas disciplinas de mestrado, 4 em especialização e 14 em graduação. em seu currículo lattes os termos mais freqüentes na contextualização da produção científica, tecnológica e artístico-cultural são: radiodifusão educativa, radiodifusão para a cidadania, radiodrama, radiodrama infantil, paixão sabia, interpretação cênica, cinema: documentário, jornalismo político, artes cênicas: processos de expressão e cinema". [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4717088T0>.

[217] "Com carreira importante no teatro, a gaúcha Luiza Barreto Leite levou sua arte também para o cinema, onde atuou em mais de uma dezena de filmes nas décadas de 40 e 50. Nascida em Santa Maria, Rio Grande do Sul, Luiza Barreto Leite é uma grande Dama do Teatro e faz parte de uma importante família das artes cênicas – é irmã da atriz Maria Barreto Leite e tia da também atriz e cantora Mariana de Moraes. Luíza Barreto Leite tem grandiosa carreira nos palcos - foi uma das fundadoras do histórico grupo "Os Comediantes". Fez carreira também no rádio, onde foi diretora de radioteatro da Rádio Mec. Luíza Barreto Leite estréia no cinema em 1946, atuando em dois filmes de Moacyr Fenelon, "Sob a Luz de Meu Bairro" e "Fantasmas por Acaso". E é na década de 40 que vai marcar presença continua nas telas do cinema, com filmes importantes no currículo e dirigidos por grandes mestres como José Carlos Burle e Fernando de Barros. Com Burle, atua em "Luz dos Meus Olhos" e "Falta Alguém no Manicômio"; já com Barros, atua em "Caminhos do Sul. Outro filme importante em que participa, apesar do fracasso na época, é "Inconfidência Mineira", o projeto da vida da atriz, produtora e diretora Carmen Santos". [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/luizabarretoleite.htm>.

Tavares[218] e a Ana Taborda[219] fazia parte desse grupo, porque ela também era do mestrado. A gente tinha uns encontros extra o mestrado, que na verdade eu entrei depois dessa galera porque eu entrei na disciplina como ouvinte e já tinha esse grupo, então eu já entrei nesse grupo como ouvinte. E eu me encantei com o texto da Ana Taborda, que era sobre a Teresa D'Ávila. Encantei-me com a história da Teresa D'Ávila, que foi uma freira do século XVI, uma grande freira que naquela época ela já, por mais que ela era apaixonada, né? Por Cristo, né? Tinha toda essa adoração por cristo, mas ela questionava a igreja, os princípios da igreja, né? Que então isso foi, para mim, assim "nossa, que mulher, né? Nessa época já questionava" e ela...e ao mesmo...e escrevia e nessa época não podia escrever...mulher não escrevia, então era assim, para mim, ela foi uma grande, sabe? Uma grande mulher a Teresa D'Ávila e aí a gente fez um trabalho, esse trabalho do GEP-LiCê que foram "Fragmentos de Teresa D'Ávila". Então eu fiz. Cada um escolheu uma cena para trabalhar. E quem fazia parte desse grupo era

[218] A atriz possui um blog: <http://neilatavares.blogspot.com>. "Neila Tavares, nascida em Niterói-RJ, é atriz, jornalista e apresentadora de TV. Atuou em peças teatrais e novelas. Trabalhou nas redes Manchete e Educativa como entrevistadora e escreveu para as revistas Pais-e-Filhos, Mulher de Hoje e Ele-e-Ela, além do jornal Folha de S. Paulo. Neila já tem publicado, também pela Nova Era, o livro Orações para pessoas de todos os credos e Os mais belos pensamentos dos grandes mestres do espírito. Com vários trabalhos no cinema, atuou em Um Uísque Antes, Um Cigarro Depois (1969), A Penúltima Donzela (1969), Memória de Helena (1969), Marcelo Zona Sul (1970), Bonga, O Vagabundo (1971), Ali Babá e os Quarenta Ladrões (1972), Vai Trabalhar Vagabundo (1973), A Estrela Sobe (1974), Deliciosas Traições do Amor, As (1975) -(continuação de "Dois é Bom... Quatro é Melhor" e "O Olhar"), Desquitadas em Lua-de-Mel, As (1976), Bandalheira Infernal (1976) , Um Marido Contagiante (1977), O Namorador (1978), Assim Era a Pornochanchada (1978), Os Sensuais - Crônica de Uma Família Pequeno-Burguesa, (1978), As Borboletas Também Amam (1979), Os Noivos (1979) , O Coronel e o Lobisomem (1979). Na TV, participou das novelas "Enquanto Houver Estrelas" (1969), "Tempo de Viver" (1972), "Gabriela" (1975), "Anjo Mau (1976), "O Casarão" (1976), "Sinal de Alerta" (1978) e dois episódios do programa "Você decide". Começou a atuar em teatro em 1968, substituindo Suely Franco na peça O Inspetor Geral", de Gogol, com Paulo Gracindo, Agildo Ribeiro e Dulcina no elenco. Em 1973, convenceu o escritor Nelson Rodrigues a escrever uma peça que ela protagonizasse: "Anti-Nelson Rodrigues" na qual atuou com Paulo César Pereio e Carlos Gregório. Foi casada com o ator Paulo César Pereio com quem tem uma filha, Lara Velho que é roteirista, cenógrafa, produtora musical, produtora e diretora de programas de TV. Em 2004, Neila foi responsável pelo roteiro do programa "Sem Frescura", apresentado por Pereio no Canal Brasil. Atualmente, dedica-se ä literatura e ao teatro, onde atua como atriz e diretora". [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/luizabarretoleite.htm>.

[219] Dramaturga e diretora teatral.

eu, né? Aqui do Departamento, na época era a professora Inês Galvão[220], o professor André Meyer[221], a Denise Telles[222] que é professora lá da Unirio do teatro, a Ana Taborda, que eu já falei, que fez o texto, o Sanz e tinha a Renata Petrocelli[223], que é também uma atriz formada pela CAL Laranjeiras e tal, ela estava fazendo Ciência da Arte mas ela fez a formação dela, acho que foi em comunicação e tinha também a Lúcia, Maria Lúcia[224] que é hoje professora lá na UERJ, que é a irmã da Inês. Acho que não esqueci de ninguém não... Acho que não. Depois foram entrando outras pessoas, acho que tinha a Daniele que era uma pessoa mais ligada a... ela fez Unirio, mas ela estudava mais cenário, figurino, é a Daniele, também não posso esquecer a Daniele que foi importante. Enfim, então a gente mergulhou nesse texto. Então eu trabalhei junto com a Inês, a Inês dirigiu uma cena e eu fiz um trabalho, que foi a cena três e dirigi junto com a Ana Taborda. A cena que a gente dirigiu juntas foi assim; era a Renata e a Lúcia, a Renata era atriz e a Lúcia bailarina, então a Renata... Todo o trabalho

[220] Mestre em Ciência da Arte pela UFF. Licenciatura em Educação Física pela UFRJ. Professora e coreógrafa do curso de Bacharelado em Dança da UFRJ com atuação nas áreas de Técnica de Dança, Laboratório e Coreografia. Intérprete e coreógrafa da Companhia de Dança Helenita Sá Earp da UFRJ. Doutorado em Teatro/Unirio (em andamento). Bolsa de Apoio Técnico – Faperj. [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://grupoanima.org/equipe/>.

[221] Possui graduação em Licenciatura em Educação Física e Desportos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1987) e mestrado em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense (2002). Atualmente é professor assistente da Universidade Federal do Rio de Janeiro, professor assistente da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutorando em Educação, Difusão e Gestão em Biociências do Programa de pós-graduação em química biológica do IBqM da Universidade Federal do Rio de Janeiro. [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4771373T7>.

[222] "Atriz, coreógrafa e pesquisadora de movimento, mestra em Ciência da Arte pela UFF e professora de artes cênicas na Unirio. Estudou na Escola Angel Vianna e no Laban Center for Movement and Dance, de Londres. Dirigiu e atuou em espetáculos de teatro e dança no Brasil e em Londres". [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.grupoum.art.br/ver/vartistas.html>.

[223] Não foi possível encontrar maiores detalhes sobre a biografia da atriz.

[224] Maria Lúcia Galvão. "Possui graduação em Licenciatura Em Educação Física pela Universidade Gama Filho (1984) e mestrado em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense (2001). Atualmente é professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Chefe da Divisão de Teatro da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Professor do Centro de Artes Calouste Gulbenkian. Tem experiência na área de Artes , com ênfase em Dança. Atuando principalmente nos seguintes temas: Gesto, Artes Cênicas, Dança, Interpretação, teatro-dança". [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4771060Z1>.

dela era com texto. Ela usava o texto na cena e a Lúcia não, a Lúcia era o movimento. Eram duas... Era uma única personagem interpretada por duas pessoas, uma atriz e uma bailarina. Então a Ana Taborda dirigia a Renata e eu dirigia a Lúcia, mas ao mesmo tempo eu interferia na Renata e ela interferia na Lúcia. Então a gente começou a fazer esse, né? Ela interferindo na Lúcia e... Foi uma experiência muito interessante, para mim, fazer esse trabalho. E o André e a Denise Telles fizeram uma outra cena, os dois, e nessa cena tanto tinha texto quanto tinha movimento. A cena que a Inês fez comigo era mais movimento, eu só tinha uma frase que eu falava "Dios Pai, Padre", só. Era a única fala, o único trecho de palavras que vinham na minha cena... Só que foi todo o trabalho em cima do texto, a gente teve que mergulhar no texto, entender o texto, que era uma personagem, quais eram as afinidades, o que tinha... Quais os conflitos e tensões dessa personagem? E tinha que levar isso para a dança, para o movimento, né? Porque a nossa... a minha linguagem, afinidade, era a dança e a da Inês também, era mais a dança. Até acho que, eu não posso falar muito da Inês porque ela também tem uma relação com o teatro, mas o mais forte da Inês era a dança, né? E o meu era só dança, antes do GEP-LiCê, antes do mestrado, eu não tinha me envolvido, nem tinha muito lido coisas de teatro, eu comecei a ler mais sobre o teatro com o GEP-LiCê, enfim. E depois disso... E o Sanz também entrou na cena, que ele fazia os links entre as cenas, que ele era o Torquemada. Ele fazia o link realmente entre essas três cenas. A gente gravou esse espetáculo assim, a cena foi gravada, a gente apresentou uma vez na TV, numa TV, num canal fechado, né? – TV a cabo. A gente apresentou em São João Del Rei. Foi muito emocionante fazer esse trabalho, foi bem rico para mim. E foi desse trabalho que eu... Foi meu ponta pé para fazer memorial de mestrado porque eu me encantei pela Teresa D'Ávila e eu falei: "Nossa, eu quero realmente dançar mais a Teresa D'Ávila, né? Eu não quero fazer só uma cena, eu quero ampliar esse trabalho e escrever sobre isso, sobre esse processo de criação desse trabalho, fazer toda uma reflexão em cima dessa personagem". E foi aí que surgiu a minha dissertação do mestrado que foi: "Uma poética do Mínimo na Construção da Personagem

Teresa D'Ávila" [225]. Então foi esse trabalho, esse memorial é... Eu falo em poética do mínimo, né? Eu fui justamente pensar o que essa personagem tinha... Por diferentes olhares, esse mínimo dessa mulher naquela época que, no caso era uma mulher que não podia falar muito, que era totalmente tolhida de falar, de escrever, era uma mulher que era da igreja. Eu acho que ela representava uma coisa, algo que era mínimo, mas que essa mulher foi o máximo, para mim... Pelas coisas que ela fez e pelo que ela escreveu também, essa relação dela com a igreja, de tentar romper com alguns preceitos da igreja. Para mim, foi o máximo essa mulher. E como é que eu, enquanto bailarina ia representar essa mulher que, para mim, era o mínimo que foi o máximo? Como é que eu vou tentar buscar na minha movimentação, essa movimentação que era de uma freira? Então eu comecei a entrar com alguns conflitos: Como é que eu vou fazer isso? Eu gosto sempre de dançar com movimentos grandes, saltos, quedas, elevações e tal... Como é que vai ser dançar essa personagem? Aí eu comecei: "Cara, mas eu acho que num vai dar certo... Eu vou ter que descobrir outras coisas". Então foi importante porque eu descobri algumas sutilezas para poder dar conta dessa personagem, afinal de contas o meu compromisso era dançar Teresa D'Ávila, né? Então foi importante buscar detalhes da movimentação, a questão do olhar, detalhes dos movimentos da mão, da respiração, desse movimento mais interno, para dar conta dessa personagem e que esse movimento, que seja o movimento de um dedo, de um olhar, que esse movimento fosse (som de expansão), fosse o máximo, né? Que alcançasse realmente a platéia. Então foi um trabalho muito difícil para mim, porque eu não estava acostumada com isso, desse movimento mais intenso e estar descobrindo essas sutilezas. Aí eu comecei a estudar mais o teatro, ler um pouco Artaud[226], ler um poço Grotowski[227], Eugenio Barba[228], aí eu

---

[225] PEREIRA GOMES, Patrícia. **Uma Poética do Mínimo na Dança Contemporânea**: Um memorial sobre a obra "Êxtase de Teresa". 2002. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.
[226] Verificar Volume 1 desta tese, item 3.3.
[227] Ibid.

fui estudar um pouco o que era pré-expressividade, que tinha tudo a ver com esse mínimo que era máximo, esse movimento é o máximo de intensidade para um mínimo de esforço. Então eu comecei a ler algumas coisas sobre e estabelecer conexão com o trabalho da Helenita, porque a minha bagagem era da Helenita. Essas leituras foram importantes, mas não foram leituras que eu pude mergulhar profundamente, eu buscava ali no teatro alguns elementos que eu pudesse estabelecer relações com o trabalho que eu tinha mais conhecimento, que é o trabalho da Helenita, né? Então isso que foi enriquecendo o trabalho.

LT – E como você relacionou e organizou esses elementos novos que você pegou da antropologia teatral e dos elementos do teatro com o trabalho da Helenita para a construção do "Teresa D'Ávila"? Nessa junção das questões de teatro que você estudou, com os elementos do trabalho da Helenita, do SUD, o que você sintetizou? Quais foram os elementos que estruturaram a sua criação no "Teresa D'Ávila"? Você trabalhou mais com que aspectos? Fale um pouco dessa organização.

PP – Bem, em relação ao teatro, uma coisa que eu não estava acostumada é... Eu nunca dancei um personagem, sempre dançava a partir do movimento para fazer a cena. Então eu acho que ali é... Eu tive que realmente estudar a fundo essa personagem. Quais eram as afinidades dessa personagem? Quais eram as atitudes, em termos de movimentação que poderiam dar conta desse personagem? Até mesmo porque tem uma coisa diferente também porque eu tive que partir de um texto, eu tive que ler um texto para poder entender esse texto, para poder a partir desse texto, extrair elementos para poder construir um personagem, isso que eu também nunca tinha feito antes. Então eu acho que dentro do teatro, dos elementos do teatro, foi essa coisa que tinha, tinham ações mesmo, né? É, ação no sentido assim, da personagem que era uma personagem que começava deitada. E tinha uma ação ali, uma ação dela, uma transição dela.

[228] Ibid.

Nessa primeira cena era uma cena como se a Teresa D'Ávila estivesse dormindo, mas nesse dormindo ela estava mesmo em diálogo com o Cristo, no contato mais íntimo dela e tinha um momento que ela acordava e ela rompia essa transição do sair desse estado adormecida, mas não é um adormecido relaxado, era um adormecido que tinha um... Passar para essa transição era um momento... Era um momento difícil para mim, que não era um movimento pelo movimento só... Era algo a mais que um movimento, que era forte, rápido. Tinha uma ação ali que era além de fazer um movimento com a cabeça, com o ombro, era uma ação. Esse despertar, transitar entre o momento do adormecer e o momento do acordar e como que isso ia acontecer, como que isso ia me mobilizar inteiramente, né? E que era o momento do êxtase mesmo, era o momento que tinha um momento do êxtase de Teresa mesmo, era o momento que ela realmente entrava em contato (som que traduz esse despertar) e nesse momento ela acordava e quando ela acordava ela falava "Dios Pai, Padre". Então isso para mim era... Eram experiências, eu não sei te explicar assim, para você, exatamente como que eu sistematizei isso, mas eu acho que era uma experiência, dizendo assim, explicando de outra maneira, que era uma experiência diferente, para mim, que eu acho que é uma experiência mais ligada a questão do teatro. E depois dessa cena eu acordava, desenvolvia a cena sozinha e já estava lá em cena a Inês, porque o meu memorial foi um duo, que foi a partir dessa relação ainda pegando o GEP-LiCê, né? Que foi até idéia do Sanz... Essa idéia da gente trabalhar duas pessoas numa mesma personagem. Então a Inês também era a Teresa D'Ávila, só que ela trabalhava outras relações, outros conflitos, outras características da personagem como se fosse uma dualidade mesmo. Então eu acho que isso também é uma questão do teatro, né? Porque como é que são duas pessoas dançando uma mesma personagem, mas falando de coisas diferentes de uma mesma personagem? Mas tinha que ser uma só. E acho que isso é um pouco da esfera também do teatro. Nós duas, ora fazíamos coisas completamente diferente, ora não. Depois quando eu acordava eu me dava conta do meu conflito, né? Porque quando eu estava dormindo eu estava com Cristo, então era um momento de

encontro, não tinha conflito nesse momento, quando eu acordo é que eu me dou conta da realidade de todo esse sistema que é a igreja, então eu me dou conta do conflito que eu vivo, entre céu e terra, e quando eu acordo nesse conflito, e essa coisa desse conflito também, viver esse conflito, estar com esse conflito dentro de mim, eu acho que era uma coisa do teatro nesse momento. Porque eu caminhava, eu parava, eu olhava, eu não girava e saltava, entendeu? Eu tinha que estar dentro daquela personagem ali naquela caminhada. E quando eu caminho na cena, eu vou em direção a uma escadinha que a Inês já estava pendurada numa cruz coberta, então quem estava vendo a cena não via aquilo ainda, estava escondido. E nisso todo aquele toque de tocar e de abrir, e de abrir e se ver naquela personagem era eu mesma ali que estava na cruz, né? Que a cruz tem essa representação dual também. Eu estou presa na cruz, mas a cruz também liberta, né? Ao mesmo tempo em que me prende me liberta. Como é que era eu olhar aquela personagem e me ver como se eu fosse ela? Essas coisas que eu acho que são um pouco do teatro e que eu tive que mergulhar nisso. Eu acho que o Sanz ajudou muito isso, apontando esses detalhes, essas sutilezas. A Ana Taborda também me ajudou muito, enfim, todo o grupo de alguma forma também via as coisas que a gente fazia e questionava, apontava, falava, então foi muito nessa relação... Eu não construí sozinha, mas eu construí também com o olhar dos outros que viam e lançavam questões para mim, dizendo para mim: “Não é... Mergulha mais na idéia, ainda está faltando. Mergulha mais na idéia do personagem. Às vezes o movimento... você faz o movimento, mas você se perde no movimento. Não se perder... não perder a idéia dentro do movimento, do que você está querendo trazer. Não perder a conexão com a Inês que era também, era você mesma, né?” E eu com a Inês, foi fácil fazer esse trabalho com a Inês porque a gente tinha uma relação afetiva boa, tinha uma afinidade boa e a gente vem do mesmo trabalho de dança, então ela entendia o que eu queria dizer e vice versa. E as outras pessoas que não eram da dança começavam a questionar, interromper e dar orientações. E da Helenita mesmo é essa... Todo esse conhecimento, bagagem dos fundamentos da dança é que era explorar mais, não

se prender ao movimento x, y, z. Se era uma personagem, então investir mais... Que outros movimento? Porque não tem uma receita de movimentos, né? A Helenita não propõe receita de movimento, né? Ela propõe idéias, referenciais que é para você mergulhar e descobrir a partir daquele movimento. Então, uma coisa ajudou a outra, quer dizer, eu não vim de uma estrutura que tinha movimentos fechados para ligar com o teatro. Não, eu vim de uma estrutura que era feita para você mergulhar dentro do que você quer de movimento. E dentro dessa idéia da personagem da Teresa D'Ávila, eu tinha que mergulhar nessa personagem. Então essa estrutura da Helenita me permitiu também mergulhar nessa personagem porque tudo bem é... Eu até realizava voltas, saltos, quedas e elevações, mas coisas que tinham a ver num determinado momento da cena, quer dizer, e não eram voltas... Eram voltas que eu achava mais adequadas para aquele momento. De repente era uma queda que era mais adequada ainda. Então eu pesquisei que queda era essa? Que volta era essa? Que locomoção era essa? Eu fazia toda uma cena no chão, a primeira cena era só no chão. E que movimentos esses que eram no chão? Então é descobrir que alavancas são essas? Que apoios são esses? E eu trabalhava com um terço. A relação com o objeto, né? Como tocar esse objeto? Como mover esses objetos? E isso era uma coisa que as pessoas falavam muito... Os amigos que às vezes viam o trabalho, né? Era importante que esse objeto não fosse um objeto qualquer, não fosse uma bolsa, né? Não. Era muito importante para essa personagem, um terço. E eu tinha que ter um cuidado muito grande de como tocar esse terço. Não podia ser: Pegar um terço, girar, voltar, manusear. Não era um manusear esse terço, né? Era um cuidado muito intenso, sutil com esse terço, porque à medida que ela toca é como se ela tivesse tocando e internamente entrando em outro estágio, em outro espaço, em outro tempo, porque isso remetia essa relação dela com Cristo, né? E na hora das bases, aí eu pegava o estudo da Helenita: "Não, eu posso girar assim, eu posso me apoiar assim, eu posso fazer assim, eu posso sentar assim, eu posso mudar de base assim, porque essa é uma coisa da dança. Mas como é que era a coisa da dança?" Também não podia estar desvinculada a esse cuidado com o terço,

que não podia ser: “Ah, rodo para cá, jogo o terço para cá.” Não, não era isso, então, enfim, é... O estudo da Helenita me permitiu mergulhar no movimento que era necessário para aquilo. E o teatro, ao mesmo tempo, ao que era necessário para também interpretar aquela personagem, então, sabe, eu acho que fui buscar esse encontro: O que tinha da personagem? O que tinha da dança? E será que era possível dançar uma personagem? Acho que sim, claro que é possível dançar uma personagem! Porque eu fiquei pensando nisso, né? E ao mesmo tempo, será que dançar uma personagem não te ajuda enquanto intérprete? Porque à medida que você tem um personagem, você tem algumas características, se não, não é aquele personagem, né? Se é um personagem especifico, então se quando eu mergulho em alguma personagem eu acabo mergulhando em algumas afinidades que, às vezes, não são as minhas afinidades e a partir do momento que eu mergulho naquelas afinidades que não são minhas, eu descubro outras coisas, eu me permito descobrir outras coisas. Então eu acho que me permite também... Vamos dizer assim, uma qualidade na minha atuação enquanto bailarina, que tira um pouco também do lugar comum, entendeu?



Figura 36: Espetáculo “Êxtase de Teresa”. Fotos por Marcelo Dias.

LT – Antes do Teresa D'Ávila você tinha encarado essa coisa de conceber algum trabalho ou não? Esse foi o primeiro trabalho que você mergulhou nessa história da concepção?

PP – Não, teve sim, porque antes de Teresa D'Ávila eu já dava aula em academias, então eu fazia trabalhos pequenos de cinco, no máximo de dez minutos, em academias, então isso já acontecia com meus alunos. Eu já estava estudando aqui na universidade, foi um trabalho até que eu gostei muito que a gente levou para vários festivais que eu fiz com os alunos que era... Que o nome do trabalho era "Agressão". Esse trabalho já tinha uma coisa assim, a gente trabalhava numa relação de questionar essa relação do homem com a natureza, né? Então já tinha uma questão ali desse homem que não tem cuidado com a natureza. Tinha uma cena que vinha um homem... Eram só mulheres que dançavam, né? E a gente dançava como se fosse criatura, não eram mulheres assim, né? Criaturas e tinha um homem realmente que entrava em cena que jogava uma rede e tentava... Enfim, tinha aí uma questão já dentro dos meus trabalhos voltados para além do movimento, O trabalho maior que realmente eu fiz... O primeiro trabalho é... Eu fiz assistência de direção da Inês, Maria Inês Galvão aqui no GID, que na época era o Grupo de Iniciação à Dança, então eu fiz a assistência de direção dela num trabalho. Então eu acho que a assistência de direção dela foi importante para mim, para eu começar a ver como eu organizava a cena, como eu construía uma coreografia. Porque antes eram coreografias "menorezinhas". E essa foi uma coreografia que eu fiquei assim, mais de fora vendo, orientado, discutindo junto com ela. Isso eu nunca tinha feito antes, eu discutia junto com os alunos, né? E eu não tinha tanta experiência também, quando eu fazia nas academias, eu estava só aplicando nas aula, mas não tinha tanta experiência. E eu acho que com esse trabalho com a Inês, eu acho que foi mais interessante porque dialogando com ela e vendo como é que a coisa ia acontecendo, como é que ia se organizando na cena. E foi um trabalho de dez minutos. Aí depois disso da Inês eu fiz um trabalho sozinha que eu fiquei assim: "Ah, meu primeiro trabalho". Aqui na universidade, que foi com o GID também, que

a Inês fez um trabalho aí depois ela saiu e a Ana Célia me convidou para fazer um trabalho com o GID. E eu fiz um trabalho de dez minutos. Eu fiquei: “Ai meu Deus do céu, um trabalho e tal”. Enfim, aí fiz com os alunos nesse processo de criação conjunta que foi a coreografia chamada “Desvelar”. Foi o primeiro trabalho que eu dirigi e coreografei junto com a turma.

LT – E nessa época você já estava como professora do departamento ou não?

PP – É, nessa época eu já tinha me formado, né? Eu me formei em noventa e dois e em noventa e dois eu entrei aqui, eu trabalhei aqui como professora substituta da educação física, dando aula na disciplina corporeidade. Eu fiquei durante dois anos, professora substituta são dois anos. E depois desses dois anos eu consegui mais uma bolsa de extensão para graduados, continuei trabalhando, dando aula mas com essa bolsa de extensão para graduados. E nessa fase, que eu fiz esse trabalho com o GID, eu não desvinculei do grupo dança. “Desvelar” foi de noventa e quatro para noventa e cinco, foi nessa fase. Foi um trabalho bem bonito. Eu gosto do “Desvelar”, a gente levou para diversos festivais, ganhamos diversos prêmios. Fomos, na época, Macaé era um festival legal, a gente dançou em Macaé esse trabalho, dançamos num evento que tinha ali no João Caetano que era um evento que nem existe mais, era um festival... Alguns festivais de dança conhecidos que tinham na época aqui no Rio de Janeiro... O festival do Grajaú Country Clube também era um festival muito falado, enfim, a gente levou esse trabalho para diversos lugares e a gente sempre ganhava uma premiação nesses lugares, fomos para Juiz de Fora, ganhamos uma premiação também de Juiz de Fora. Foi bem legal, fiquei bem feliz com esse trabalho e a galera que participou também. E depois desse trabalho eu saí daqui da UFRJ, porque terminou o meu prazo, aí eu fui trabalhar em escola. Na verdade eu fiz educação física, mas eu nunca dei aula de educação física na minha vida, eu sempre dava aula de dança. Eu fiz prova para uma escola que era concurso para educação física, mas você podia trabalhar só com dança, então era educação física/ dança. Então a minha prova foi para educação física, mas a minha prova didática foi de dança. Era

realmente para eu dar aula de dança nessa escola que era Centro de Educação Integrada em Quintino. Então tem gente que fazia educação física e trabalhava com judô, com lutas, outros trabalhavam com natação e eu fui trabalhar com dança nessa escola. Então também eram trabalhos, pequenos trabalhos de coreografia. E lá nessa escola tinha um grupo de teatro também, tinha um pessoal que trabalhava com teatro e eu fui dar aula de expressão corporal. Aí, enfim, teve uma relação aí, então isso foi antes do mestrado, né? Que eu me esqueci de falar, então eu já tive um contato com essa galera que fui dar aula de expressão corporal no teatro e eu dava aula só para quem fazia teatro, que não era um grupo profissional não, mas, enfim, eu comecei a lidar com essa galera e foi muito bom lidar com essa galera, né? Porque eles eram assim, dava uma idéia "pum" aquela idéia se transformava, eles gostavam muito da questão do movimento e eu trazia coisas para eles diferentes, então eles mergulhavam, né? Que a minha linguagem era a dança, né? Então casava, né? Com as viagens deles de teatro e as minhas viagens da dança. E foi um casamento legal. E eu fiz um trabalho também lá de coreografia junto com esse povo do teatro que foi bem interessante também. Aí depois de lá eu fiz concurso para cá[229], passei e vim para cá. Nessa parte para cá eu já falei um pouquinho, né? Aí vim como professora. Aí como professora, enfim, o meu primeiro trabalho aqui como professora foi uma parceria com a Tatiana Damasceno[230], porque quando eu voltei como professora já não existia mais o Grupo Dança. Que: "Nossa, aquele Grupo Dança não existe mais. Nossa, aquilo que me motivou, que me fez estar aqui na dança?" Acabou o grupo. "Não, temos que resgatar esse Grupo Dança!" E aí eu e a Tatiana, juntas, fizemos um trabalho coreográfico, aí sim, foi um espetáculo grande de quarenta e cinco, cinqüenta minutos, foi um espetáculo grande e que eu dialoguei com ela nessa construção desse espetáculo, foi "O Jongo na Noite".

LT - E a concepção foi sua, foi de vocês duas?

[229] Departamento de Arte Corporal, EEFD/ UFRJ.
[230] Ver entrevista com esta artista neste volume, item 16.

PP – É, nós duas, mas como a Tatiana estava há mais tempo... A gente assinou juntas o trabalho, mas sinto teve uma parcela maior da Tatiana. Eu estava chegando... Foi uma parceria bem bacana. Quem estava nesse trabalho era o Marcus Vinicius[231], professor aqui do departamento, o Andre Meyer, professor do departamento também, dançavam mais alguns alunos... E foi um trabalho bem interessante. Eu não estava ainda muito ligada com essa questão do teatro, porque eu não tinha entrado no mestrado ainda. Era mais a questão da criação no movimento, o movimento trazendo a idéia para a criação, sempre o movimento. E aí a gente mergulhou um pouco no Jongo[232]. Não para colocar o jongo na cena como ele é, mas referencias do jongo, né? Que a gente pudesse recriar e colocar na cena. O espetáculo era ao vivo e na época tinha uma professora de música aqui da casa e que ela criou a trilha sonora e ela tocava junto com o Marcus Vinícius a trilha, em cena, e o Marcos Vinícius tanto tocava como dançava, né? Acho que foi um espetáculo também rico, que tinham vários elementos cênicos, a gente trabalhava com uns totens em cena, tinha a questão da música, né? A gente trabalhava com terra em cena. Tinham vários elementos também interessantes,

[231] Marcus Vinícius Machado. "Graduado em Terapia Ocupacional pela FRASCE (1991) e Licenciatura em dança pela UniverCidade (2004). Possui formação em Instrutor de Yoga pela UERJ (1988), formação em Piano (1990) e Musicoterapia (1999) pelo Conservatório Brasileiro de Música, formação em Dança pela Escola Angel Vianna (1999) e formação em Arteterapia pela Clínica Pomar (1994). É mestre em Artes Visuais pela UFRJ (1997) e Doutor em Corporeidade/Educação Física pela Unicamp (2006). Atualmente é professor Adjunto do Bacharelado em Dança e Coordenador da graduação em Terapia Ocupacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes, Terapia Ocupacional e Musicoterapia, atuando como compositor musical e como pesquisador principalmente nos seguintes temas: Terapia Ocupacional, arte e ontologia, arte e clínica, dança e corporeidade". [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4777821U5&tipo=completo&idiomaExibicao=1>.

[232] "O Jongo é uma Dança de origem africana, possivelmente do Povo oriundo de Angola,da qual participam homens e mulheres, possivelmente quer dizer divertimento. O canto tem o papel fundamental, associado aos instrumentos musicais e dança. Alguns pesquisadores classificam-no como um de "tipo de Samba" mais antigo, seria ele que daria mais tarde origem ao Samba. Em alguns locais o nome pode variar como Caxambu, Dança do Jongo, Bambelô , dentre outros". [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.brasilfolclore.hpg.ig.com.br/jongo.htm>.

né? O Zé Geraldo[233] também era o iluminador, então fez um diálogo com Zé Geraldo, né? Que foi bem legal.



Figura 37: espetáculo “Jongo na Noite”.

PP- Depois do jongo veio “Amor e seu Duplos”. E eu fiz parceria com a Inês Galvão e foi um trabalho que a Inês Galvão estava desenvolvendo para o mestrado dela. Então a gente fez uma parceria em termos da coreografia, mas ela investiu em estar escrevendo sobre o processo e fazendo toda a reflexão. Ela tomou também como base o Artaud para desenvolver o mestrado dela e aí a gente estudou muito Artaud, Então a gente trabalhou um pouco também com essa

[233] “Mineiro de Leopoldina, José Geraldo Furtado é formado em Artes Cênicas com habilitação em Cenografia pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Artista Visual como profissão, Zé Geraldo ilumina principalmente espetáculos de dança e é instrutor da disciplina Tópicos Especiais – Iluminação Cênica, do curso de bacharelado em Dança da UFRJ, além de dar aulas de Ele-mentos Cênicos para Dança, na Faculdade de Dança Angel Vianna. Desenvolve um trabalho plástico autoral com luz, desde 1999. Na sua concepção, o trabalho tem que acontecer “ao vivo” para o espectador, e, portanto, o elemento teatral/cênico é algo muito forte nas suas obras, as quais normalmente se aproximam estruturalmente de instalações”. [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.forumdemocratico.org.br/?Page=View&ID=2153>.

idéia de personagens. Cada um falando sobre o que era o amor para cada um. E foram construindo personagens a partir disso.





Figuras 38 e 39: Espetáculo “Amor e seus Duplos”. Fotos por Auira Ariak.

LT – Vocês já estavam no grupo do Sanz?

PP – No GEL-LiCê? Já. O Sanz também teve uma participação porque ele foi o orientador da Inês, então o Sanz vivenciou muito esse trabalho também. A gente fazia as cenas, ele via, via o que não estava legal, questionava muito a gente sobre o trabalho, enfim, era muito crítico o Sanz, né? Quando ele vinha: “Ai meu Deus, Sanz vem para ver o trabalho!” Um olhar de diretor, de dramaturgo. E ele questionava muito a gente. E a gente estava mais preocupada em como que a gente ia tendo nuances, né? É, então ele tinha muito esse olhar: “Não, está faltando essa relação com isso”. É que a idéia era justamente esse personagem ir se transformando nessa relação, na relação do trabalho, na relação do texto que foi criado, né? O texto foi criado na coreografia. E aí falando em texto, eu lembrei de você agora, como você fala em dramaturgia, como você vem, vem e fala muito,

enfim, a gente trabalha juntas[234], né? (risos) Você fala muito da dramaturgia, né? E essa minha... Esse meu contato com essa palavra, dramaturgia, foi justamente também no mestrado. Que quando eu faço Teresa D'Ávila a personagem de Teresa D'Ávila, né? Você fica... Vou escrevendo algumas coisas, eu tenho que conceituar algumas palavras para não ficarem soltas. Aí essa coisa da dramaturgia, né? Eu lembro que na época eu: "Po, vou dar uma olhadinha lá no Patrick Pavis, no dicionário do teatro, né?" E fui ler um pouco de Eugênio Barba, no livro dele de antropologia teatral, tem uma fase lá que é dramaturgia, né? E tem isso, até tem uma notinha, tem uma nota minha assim, na minha dissertação do mestrado, uma notinha falando um pouco isso, falo que na verdade é um texto que se cria, que esse termo texto vem do latim, significa textum, tecido. E esse tecido, indo lá em Eugênio Barba, ele fala em tecendo junto, né? Como é que você tece junto? Então esse texto que vai sendo criado nessa relação da Teresa, na construção da personagem, nessa relação da personagem com a música, com os sons, a relação da personagem com a iluminação, na relação com o figurino, na relação com o terço, que era o objeto que eu usava em cena, nessa relação com o espaço cênico, que a gente criou no palco italiano, nessa relação com a Inês, que era a intérprete que estava em cena junto comigo, nessa relação com o texto, porque tinha um texto... A gente não falava mas tinha uma palavrazinha que eu falava, como eu te falei, mas a gente partiu de um texto, então como é que tudo isso criava esse tecido, né? Esses diferentes elementos iam se organizando e criando esse texto. Aí eu até escrevo uma pequena coisinha sobre essa idéia, de como se constrói uma cena. A cena se constrói a partir dessa relação de diferentes elementos. E é importante ter cuidado em como é que está o ritmo nessa cena, né? Como é que está isso? Onde é o clímax, onde não é? Na época de Teresa, onde é o momento que ela acorda e tal? Qual era o momento de clímax e qual era o momento que não era o clímax na cena, né? Na verdade eu

[234] Fiz uma parceria com patrícia pereira no espetáculo "Sob Medida" que será abordado mais a frente nesta entrevista.

acho que tinham dois grandes, mais de um momento de clímax para mim na cena. Era o momento em que ela acorda, o momento que ela encontra com a outra personagem, que é ela mesma. E o momento final, que é quando elas estão no meio de um tecido que vem do teto e elas se misturam ali naquele tecido, elas entram e saem e, ao entrar e sair daquele tecido, elas se misturam. Essa ligação com o chão e céu, elas se envolvem naquele tecido, tem uma luz ali, um pino que era importante naquele momento e uma sai e a outra fica no chão como se... O espírito e o corpo. Enfim, eu acho que são momentos de clímax da cena. Então tem que tomar cuidado com essa dinâmica, com esse ritmo da cena, né? Porque aí é uma coisa de Eugênio Barba fala muito, criar essa tensão com o espectador também. Não é só a tensão na cena, mas essa atenção do espectador. Porque não é importante só a gente aqui, porque a gente não está criando só para a gente, a gente não vai dançar só para a gente, a gente vai dançar para alguém, né? Porque só acontece, né? Você fala muito nisso, né? O fenômeno teatral. Lembra, no "Sob Medida"? Eu não falei do "Sob Medida" ainda, né? Só acontece quando tem esse diálogo mesmo com o público. Então esse cuidado com o público, tem que ter essa atenção também para ver como é que esse público está vendo, está entrando ou não, mobilizar também a atenção do espectador para aquela cena, né? Eu também tenho que falar do "Sob Medida", que foi fundamental para mim. Depois do "Êxtase de Teresa" vem o "Sob Medida", que eu trabalho com você. Que tem a informação de teatro, sabe? As coisas parecem que vão se organizando aí. Porque "Êxtase de Teresa" foi forte para mim, né? Porque tinha aquele pessoal que eu tinha contato. Vem "Amor e seus Duplos" primeiro, depois vem "Êxtase de Teresa" e depois vem o "Sob Medida" [235]. Aí quando a gente trabalha junto e a gente vai construindo do texto, quer dizer, como é que é

[235] O espetáculo "Sob Medida" tinha como temática "mulheres em estado de moda, o prazer em ver e a vaidade de serem vistas. Um contínuo jogo entre o ser e o aparecer, o corpo natural sendo atropelado por ações transformadoras, ilusões de beleza e felicidade. *Corpo objeto* X *corpo sujeito*, *corpo imóvel* X *corpo fluido*, *o real* X *o imaginário*, objetos significantes e seus possíveis significados. O corpo feminino, sua fragilidade, seus mistérios, desejos e fetiches transparecem através da simplicidade e funcionalidade dos gestos" release do espetáculo.

essa coisa maluca, né? Assim, tem um texto que você, às vezes, como o pessoal de teatro, né? Muitas... não... de maneira geral, pegam um texto que está escrito e levam para a cena, né? Quando tem um texto dramatúrgico você vai e leva para a cena, escrito para a cena. A gente não tem texto, a gente vai falar sobre corpo, sobre moda, sobre o consumo, né? A gente constrói personagens, essas mulheres, essa relação, cada um como se vê com o seu corpo e a gente mergulha nessa idéia, mas a gente não tem texto pronto para fazer isso, a gente cria o texto no processo, o texto é criado no processo, a gente vai descobrindo as coisas no processo, né? E assim, eu acho que reforçou mais ainda essa relação com o teatro, foi que eu acho que quando eu vou criando, propondo as idéias de criação, eu proponho do movimento, vem o movimento e o movimento, às vezes, traz imagens, de repente traz uma situação, uma coisa. E eu acho que quando você vem, você já não vem exatamente do movimento, você vem de uma ação, tem uma situação nessa ação. E aquela situação que você joga, como, eu lembro, aquela cena das saias, tem a saia, tem uma situação, você tem uma briga, uma relação com a saia, tem uma situação ali que tem uma coisa ali, né? E aquilo ali vai gerando, vão gerando movimentos e gente vai lapidando aquele movimento e o movimento vai se tornando mais complexo. Quer dizer, às vezes, a gente parte de uma situação e o movimento se torna mais complexo e, às vezes, tem o movimento mas ele não tem uma complexidade em termos de conflito de uma coisa e aí aquilo vai se tornando outra coisa, outro encaminhamento para o teu olhar.





Figuras 40, 41 e 42: Cena das saias, espetáculo “Sob Medida”. Fotos por marco Fernandes.

PP - Aí pega lá a cena do Jeff[236], que o Jeff faz uma cena, né? Não sei muito da história do Jeff, mas eu acho que é uma pessoa mais de dança, mas que tem um olhar também para a questão teatral... Eu digo questão teatral assim, especificidade do teatro porque tem especificidades, fazer dança, fazer teatro. E aí a gente faz aquela releitura da cena que ele propõe, com uma densidade diferente do que ele propõe, porque tinha a ver com o nosso trabalho, tinha a ver com o encadeamento do nosso texto, porque se não ia ficar frágil, né? Quando a gente faz a cena das cintas, que a gente propõe uma tensão, uma intensidade, uma relação de pressão, de uma moldar a outra, de uma meio que agredir, vamos dizer assim, uma a outra, porque estava em conflito consigo mesmo, porque fez aquela cirurgia, aquela cirurgia num... "Será que vai? Estou cheia de hematoma, será que vai dar resultado?" Então cria uma outra relação, já mudou completamente porque já tinha a cinta, não era aquela coisa do Jeff que não a cinta, não tinha nada, então do movimento a gente dá uma outra, daquele movimento que ele... Daquela idéia do movimento a gente dá outra leitura quando a gente muda o figurino, quando a gente relê aquilo propõe outra relação dessa qualidade do movimento, a gente transformou, quer dizer, então essas duas coisas: do movimento a gente enxerga essa ação, esse conflito e, às vezes, do conflito a gente lapida o movimento. Então eu acho que aí, particularmente, eu, Patrícia, acho que a parceria foi fantástica, porque é cada um com a sua, com o que tem de experiência pode contribuir para construir esse texto. Não tem um nada e de repente tem um espetáculo que tem uma coerência, uma relação de início, meio e fim. Isso é também uma coisa que eu achei muito bacana, trabalhando com você, é pensar nessa lógica dessa cena, né? Tem uma lógica ali, né? Não é uma coisa

[236] Coreógrafo, professor, bailarino francês, diplomado em dança clássica na Villejuif e Dança Contemporânea na Soborne. Na sua trajetória profissional participou de criações na Cia. Larra Scozzi /Paris, Cia. Thomas Duchatelet/Lille, Danse de Lille e Opera de Lyon. Em 1986 se associa a Cia. de Caroline Marcadé, e segue para Montpellier onde residiu entre 1990 a 1995. Durante este período teve grandes atuações educacionais e artísticas com trabalhos de dança no meio carcerário e junto a doentes psicóticos nos quadros das atividades hospitalares. Em 2000 funda sua própria companhia "1, 2, 3 Soliel" em Lille. Seu trabalho é construido com base no pragmatismo do movimento, inspirado nos corpos dos intérpretes.

que acontece, não, é como a gente está ligando uma cena com a outra? Como é que o início tem conexão com o final? Como é que está criando essa teia, né? Essa criação dessa teia que eu acho que, não sei, mas eu acho que tem uma coisa, não sei, eu acho que o pessoal do teatro tem mais isso... não tem não?

LT – Eu acho que culturalmente a gente é obrigado a pensar desde o começo nisso. Na dança, às vezes, culturalmente, a gente é obrigado a pensar em como você faz bem ou não aquilo e aí dá esse choque.

PP – Enfim, mas eu acho isso... Assim, foi muito bom depois ver o trabalho pronto, né?



Figura 43: Cena das cintas, espetáculo “Sob Medida”. Fotos por Marco Fernandes.





Figuras 44 e 45: Cenas com as releituras da coreografia de Jeff, espetáculo “Sob Medida”. Fotos por Marco Fernandes.

PP - Enfim, aí acabou o “Sob Medida”, aí eu falei assim “Vou criar um novo... quero criar porque, enfim, estou necessitando criar um trabalho novo”. Aí entra o “Vai Fazer o Que?” E em “Vai Fazer o Que?” eu estava sozinha, mas ao mesmo tempo carregada dessas informações, dessas experiências todas que foram importantes para mim e que estavam dentro de mim. Sem falar que o “Sob Medida” foi importante porque a gente trabalhou... foi eu, você e o Jeff, né? Quer dizer, teve uma coisa do Jeff também que foi importante nisso, né? E aí no “Vai Fazer o Que?” eu estava sozinha, mas tudo isso estava muito forte dentro de mim. Assim, pensando nessa idéia das cenas, das conexões entre as cenas, essa coisa do ritmo, como construir esse texto e, mais uma vez eu construo um texto que não está escrito. Eu quero falar de lazer, mas não falar de lazer assim: “Ah, das atividades de lazer” não era essa a idéia do trabalho, era falar dos conflitos e tensões dentro dessa temática, porque aí quando a gente foi estudar isso, a gente vai descobrir muitas tensões mesmo, né? E que na verdade o lazer é uma coisa que nunca... Na academia, por muito tempo foi colocado em segundo plano, porque o que é importante é o trabalho, o lazer não é importante, o importante é trabalhar, né? Na nossa sociedade capitalista, o importante é trabalhar, o lazer não. Então, esse estudo do lazer é um estudo que não é tão longo, é um estudo mais recente. Então a gente foi mergulhar nisso. Porque o tempo de lazer é o tempo livre das obrigações, né? Obrigações domésticas, familiares, religiosas... Será que nós temos... Como é que é esse nosso tempo de lazer? Será que a gente tem esse tempo? Será que a gente tem consciência da importância do valor desse tempo para a nossa vida? Será que a gente tem consciência disso, do quanto é importante esse momento nosso de poder escolher o que quer fazer? A hora que quer fazer? O momento que quer fazer? Com quem quer estar? Em que lugar você quer estar? Será que a gente tem esse tempo ou será que o tempo inteiro a gente está mergulhado em trabalho, trabalho, trabalho e a gente só vive na obrigação, obrigação, obrigação? O tempo todo o nosso tempo não é o nosso tempo, é um tempo, porque a gente tem que fazer, porque tem que terminar, porque tem que fazer outra coisa. E aí a gente fica nessa neura e não se permite

esse momento mais íntimo que é, eu acho que é também um momento de reencantamento da vida, né? Momento de renovação, de descoberta enquanto sujeito, enquanto pessoa, né? De encontrar o outro, né? E falar besteira com o outro, encontrar num bar, encontrar na praia, encontrar o quanto que esse momento é importante para nossa vida e que não é valorizado, né? Não é. Então a gente começou a pensar nessas tensões. Então lancei como proposta, de cara, para as meninas "o que é o lazer para vocês?" Eu lancei algumas questões para começar o trabalho. Eu lancei algumas questões e cada um começou a pensar nessas questões e a começar a criar células de movimento. E a partir daí foi o tempo inteiro "Vai Fazer o Que?" também lançando questões e eles pensando nas questões, a gente lapidando, vendo, até que a coisa foi acontecendo, a gente foi conseguindo ver algumas cenas. Ah, aí quando começou a ver as cenas - "então agora vamos parar e vamos investir nessa cena". Aí a gente investia numa cena. No caso, a gente trabalhou nessa idéia que eu achei ótima no "Sob Medida", trabalhar diversas cenas, né? Então a gente trabalhou também em cenas, né? Então era a cena que a gente chamou, entre aspas, cena do trabalho, né? que era uma cena que a gente trabalhava muito aquela idéia da rigidez, né? E aí, todo mundo daqui, estuda na UFRJ, todo mundo tem conhecimento dos fundamentos da dança, então a gente começou a investigar movimentos retilíneos, retos, linhas retas definidas. Quais possibilidades de movimento dentro desse elemento, de movimentos retilíneos... Intensos, com muita intensidade, né? Em termos de força, trajetórias retilíneas também e sempre muito dentro da gente assim, sempre com o olhar muito fechado, não aberto para a coisa, para a realidade. Então a gente começou a trabalhar essa cena e aos pouquinhos pensar que esse movimento, que era rígido a partir do momento que você, aos pouquinhos, começa a enxergar o outro, ver outras coisas, o movimento podia ganhar outra qualidade. Esse movimento começa a ficar mais redondo, mais circular, a gente começa a ver o outro, como é que essa rigidez, a medida que eu tenho a referencia do outro, isso pode ir modificando, né? A minha atitude, a minha movimentação. Eu estou

falando mais especificamente da cena, né? Aí depois dessa cena, a gente começou a trabalhar a cena dos bonecos[237].

LT – Como é que surgiu a coisa dos bonecos?

PP – É... Foi muito doido porque a cena dos bonecos surgiu uma idéia de trabalhar o boneco sem ter a idéia de qual era a temática, não existia a temática, tinha uma necessidade de criar. E nessa necessidade criar eu reuni algumas pessoas que estavam a fim de criar junto comigo, montar um espetáculo e eu falei assim: "Gente, eu não tenho idéia, eu não tenho temática, eu quero falar de questões atuais, né? Olhar para essa realidade, a questão do homem hoje, mas que questão é essa eu não sei. Antes foi o corpo e a moda, agora eu não sei que questão é essa. Vamos começar criando e vamos ver no que vai dar". Então a gente começou a partir do jornal, que é uma coisa; recortar jornal, questões, né? Reportagem de jornais, pegamos algumas poesias e um belo dia eu peguei um boneco. Engraçado que esse boneco foi uma idéia... Uma vez, conversando com o Sanz sobre o "Sob Medida", eu não sei por que ele falou um negócio... Na época nem tinha o espetáculo ainda formado, aí ele deu uma idéia de usar bonecos infláveis: "Bota aqueles bonecos grandes, bonecos infláveis", para o "Sob Medida", para a questão da venda, do consumo... Aí não sei por que veio na cabeça dele uns bonecos, mas .eu fiquei com aquilo na cabeça e aquilo nem tomou forma no "Sob Medida". Aí eu fiquei com uma coisa boneco inflável não sei o que, ai eu vi um boneco inflável lá em casa, um João teimoso, um dia eu o boneco João teimoso, aí eu lembrei daquela coisa do inflável, do Sanz, do boneco, não sei o que, aí eu trouxe esse boneco para a gente brincar: "Gente, trouxe hoje um boneco para a gente brincar". Aí a gente começou a brincar com o boneco, brincar, brincar... A galera se divertiu com o boneco, todo mundo adorou trabalhar com o boneco e ficou com aquela idéia de trabalhar... O boneco trouxe a idéia do equilíbrio e desequilíbrio e isso ficou como uma idéia também para trabalhar no

[237] Neste espetáculo elas trabalham com bonecos de plástico infláveis e transparentes.

espetáculo, o equilíbrio e desequilíbrio, mas assim, solto; equilíbrio e desequilíbrio, tinha o boneco, tinha algumas coisas e tal e na época eu estava estudando, eu estava participando do grupo de pesquisa ANIMA[238] do Victor Mello[239], que é coordenado pelo Vitor, que estuda animação Cultural, Lazer, estudos culturais e eu estava mergulhada em muitos textos de animação cultural, de lazer, lazer, lazer... É o que a gente vive no momento, né? E eu falei assim: "Gente, porque que eu não falo sobre o lazer? Porque que a gente não tenta criar um espetáculo sobre essa temática?" Aí eu trouxe alguns textos para eles lerem sobre isso e tal, aí a gente começou. Aí a gente começo, não tinha o boneco ainda, a gente começou a pensar em algumas cenas... "O que você gosta mais de fazer no seu tempo livre?" Aí cada um pensou em algumas coisas, algumas cenas, algumas ações, até que um dia eu falei assim: "Gente, o boneco, lembra? Será que aquele boneco... Aquela improvisação com o boneco ficou tão legal, vamos trazer o boneco?" Aí a gente começou a pensar: "Poxa, mas o boneco, o que tem a ver? O boneco no lazer" Aí a princípio veio a idéia do jogo, tinha a ver com a idéia... O boneco tinha a ver com o jogo, né? E o jogo também tem a ver com o lazer e tal, aos pouquinhos a gente foi parando, aos pouquinhos a gente começou então a criar com o boneco, voltamos a criar com o boneco, criamos, criamos, experimentamos, experimentamos até que aos pouquinhos eu falei: "Claro gente, com o boneco a gente está falando do sujeito, a gente está falando de lazer, é um boneco que fica aí, que fica parado, se a gente não mexer ele não se mexe, então, ou seja, ou esse boneco fica parado ou ele é manipulado, né?". E quando a gente fala de lazer a gente fala também dessa idéia de manipulação. Até no seu lazer você é manipulado na sociedade onde a gente vive. Então esse boneco, ou ele

---

238 <http://www.grupoanima.org>.

239 Pós-Doutorado em Estudos Culturais. Doutorado em Educação Física. Professor do Programa de Pós-Graduação em História Comparada/IFCS/UFRJ, do Programa de Pós-Graduação em Lazer/UFMG e da Escola de Educação Física e Desportos (disciplina Teoria do Lazer). Pesquisador do Laboratório de Estudos do Tempo Presente e do Programa Avançado de Cultura Contemporânea.Bolsa de Produtividade em Pesquisa – CNPq. [on-line] [acesso em 26 de maio de 2009]. Disponível em: [on-line] [acesso em 29 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.grupoanima.org>.

fica parado ou ele é manipulado, mas nessa manipulação, nessa relação, nessa interação, nesse diálogo, ele começa a ser animado e ele começa a ver outras coisas, ele começa a de repente sentir vontade de buscar outras coisas, de se permitir a viver outras coisas. Então a gente começou a entrar nessa viagem e que esse boneco era uma metáfora do sujeito no seu tempo de lazer. E essa foi a viagem que a gente fez: “Isso tem tudo a ver, gente aquele boneco tem tudo a ver com o espetáculo, vamos trazer o boneco e tal”. Aí ficou legal a gente super animado com esse boneco e a gente vai trabalhando essa cena, brincando essa cena, uma pegando a idéia da Helenita e explorando o boneco. Ele pode vir para cá, para lá, sentado, deitado, levantar o boneco... As possibilidades do boneco, a gente pode jogar o boneco para cima, a gente pode jogar o boneco para o outro, a gente pode deixar o boneco parado, a gente pode deslocar o boneco, a gente pode ficar um com o boneco, ficar dois com o boneco, pode ficar três com o boneco, pode ficar todo mundo com o mesmo boneco. Então a gente foi... Essas coisas de... sabe? Idéias assim, mais de estrutura, né? O boneco pode estar parado e a gente mover ao redor do boneco sem tocar nele, ou a gente pode só olhar o boneco, ou então a gente pode tocar o boneco. A gente começou a experimentar as diferentes possibilidades com o boneco. E aí foram surgindo as cenas, a movimentação com o boneco. E foi surgindo também uma cena que a gente... Foi uma cena assim que eu acho que aí é uma cena mais é... vamos dizer assim, mais direta, mais concreta, objetiva, quando a gente bota o boneco... Essa relação com ele de um personagem, de um personagem não porque eu diria até que a gente não teria uma personagem nesse espetáculo, mas um boneco que... Que dança funk, né? Que tem um boneco que a gente pega a cordinha lá e é um boneco que gosta de dançar funk. “Ah, legal, bacana, então a gente vai dançar funk com o boneco”, só que depois do boneco, a gente dança outras coisas e esse boneco só quer dançar funk. “Po, espera aí tudo bem, é legal.” O funk também é, não foi uma crítica ao funk dizendo que o funk é ruim, não. Funk é uma possibilidade, mas só o funk? Porque só o funk? Só dançar o funk? Só ouvir o funk? É legal que o boneco também pudesse escolher outras coisas. Então a

gente faz esse joguinho, né? Um boneco que só quer dançar funk, outros bonecos que escutam outras coisas, e a gente começa a trabalhar uma cena que já é mais direta para quem vê, né? Tem uma identificação imediata com o que você vive. E... Mas eu digo assim, que o espetáculo, como um todo, é um espetáculo que não é tão... É mais metafórico, eu acho. Eu acho que o espetáculo é mais metafórico, vamos dizer assim, eu acho que o tempo, o lazer estão ali dentro, mas não está tão explícito, está implícito, mas não está explícito. E então a gente construiu essa cena do boneco e teve um momento que o intérprete se torna boneco. Há essa possibilidade, né? Porque o boneco em algum momento ele também tem certas limitações, porque é um boneco, né? E a partir do momento que o intérprete, o bailarino, se torna boneco a gente tem outras possibilidades de movimentação e de imagens, de idéias para trabalhar quando ele se torna boneco. Então tem uma cena que uma pessoa, um se torna boneco e ele é manipulado por esse boneco, manipulado, manipulado, manipulado. E foi um trabalho também bem... que eu tive muito... Aí nessa cena, principalmente nessa cena, eu tive muito a participação da Lídia Larangeira[240], né? Porque como essa cena eu dançava, era eu e a Viviam, então tinha outro olhar que era a Lídia, então foi uma pessoa muito importante para a construção dessa cena, para também descobrir, né? Que esse boneco, ele não podia estar ao mesmo tempo, que ele tinha que estar relaxado, ele não podia estar completamente relaxado porque senão não tinha a idéia do desequilíbrio. Ele tinha que ter um relaxamento, mas tinha que ter, uma consciência muito grande dele, do centro dele, de gravidade, porque o tempo todo ele era jogado de um lado para o outro, ao mesmo tempo em que ele é jogado... Se eu jogo eu vou cair, tinha que jogar e voltar porque o boneco teimoso, ele vai e volta, né? Então, à medida que o outro intérprete me jogava para um lado, eu

[240] Bailarina, "possui graduação em Curso de Dança pela Universidade Estadual de Campinas (2002). Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia (2004). Mestranda em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense (2005)." Disponível em: [on-line] [acesso em 29 de maio de 2009]. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4702211H3>.

tinha que voltar, né? Quer dizer, então eu tinha que ter uma força minha, mas ao mesmo tempo a idéia que não era força minha porque o boneco voltava sozinho. Enfim, então essa pesquisa desse movimento para fazer esse boneco foi "Nossa!" Para fechar a cena a gente ficou fazendo laboratório, laboratório... Só a idéia de jogo de força uma com a outra, jogo de força, jogo de força, que hora é... Eu tinha que responder a intensidade é, por exemplo, a Vivian[241], que era ela quem trabalhava comigo, ela colocava uma tensão, colocava uma tensão no meu corpo, eu tinha que responder exatamente essa mesma tensão que ela colocava, se eu respondesse um pouco mais, não dava certo o movimento ou se fosse um pouco menos também não dava certo. Então tinha um jogo de força muito... Sabe? Milimétrico, sutil, aí entra a idéia lá da sutileza, minúsculo, Teresa D'Ávila, lembrando... Era muito sutil porque senão a idéia não se concretizava, se perdia na cena, né? Então foi um trabalho bem legal. Aí esse encontro também, como intérprete, me exigiu trabalhar com outras coisas que eu não estava acostumada, porque eu sou muito... Eu tenho tônus muito alto, né? Eu sou muito pela força, então eu tive que trabalhar com o relaxamento, relaxamento, relaxamento, relaxamento e ao mesmo tempo não perder o controle de mim E quando ela me tocava eu tinha que ter a atenção exatamente no ponto que ela me tocava e não nas outras partes do corpo, então tinha um cuidado porque se ela me jogasse... Empurrava-me, e à medida que ela estava me empurrando para a direita, à medida que ela soltava e eu estava para a esquerda, eu ia... Então isso provocava o desequilíbrio. Então o desequilíbrio, não era porque eu desequilibrava, é por aquela força daquele ponto exato, que eu tinha que estar consciente dele para me desequilibrar naquele ponto. E um momento mesmo que ela me desequilibrava e eu não reagia... Só que eu não podia ir e cair, porque senão o espetáculo ia ficar uma cena esquisita. Eu tinha que me desequilibrar o máximo, sair do meu centro de gravidade, projetar meu centro de gravidade, entrar num plano inclinado e

[241] Vivian Vieira. Bailarina. Participou das duas últimas montagens de Patrícia Pereira, "Sob Medida" e "Vai Fazer o que?".

daquele plano inclinado, retomar à vertical. Quer dizer, isso também exigiu um trabalho intenso de equilíbrio e desequilíbrio. Aí isso foi a cena do boneco. Então eu digo assim, que tiveram blocos de cenas, porque aí eu lembro um pouco da sua fala quando a gente falava em blocos de cena no "Sob Medida", né? (risos) Que aí já não é uma fala minha, é uma fala sua, né? Então a gente chamou de cena, entre aspas, a cena do trabalho, que é a cena mais do rígido, aí tinha outro bloco de cena que era um bloco de cena do boneco, só que esse bloco de cena do boneco, era um bloco de cena que tinham idéias diferentes. Tinha um momento que é da coisa ligada ao funk, mas tinha aquela cena da TV de dois intérpretes juntos com um boneco assistindo TV, fissurados na televisão, então ficava o tempo inteiro vendo TV, TV, TV, TV, TV e não queriam sair daquele lugar, também a gente trabalhou essa idéia e a idéia de um boneco também que sempre queria fazer as mesmas coisas e não tinha nem a idéia nem de TV e nem de funk, era algo imaginário, um boneco que... Um intérprete que sempre fazia a mesma coisa, sempre a mesma coisa, então entrava nessa idéia também de rotina, de repetição. E depois entravam todos os bonecos, tinha toda uma movimentação mais ligada com esse boneco. Ora a gente dominava o boneco, ora era dominado, a gente moldava e a gente ia estimulando esse boneco, estimulando. Eram imagens, por exemplo, alguém fazia a idéia de alguém jogando, por exemplo, o solo do Malcolm[242], que ele brincava com o boneco como se fosse uma bola. Ora eu brincava, ora parece que ele está jogando capoeira com aquele boneco, atualmente ele mudou um pouco a cena. Ora parece que está jogando bola, ora a gente está dançando com o boneco uma dança de salão. Então a gente começa a animar o boneco para diferentes coisas e levar esse boneco para diferentes lugares, a nossa viagem é essa, se as pessoas percebem isso... Então a construção foi a partir daí, levar esse boneco para diferentes lugares, até que surge a idéia do duo que eu já falei, que é quando ele é animado, vai tomando

[242] Malcolm Matheus, bailarino.

vida e responde: “Não, eu não quero ser o tempo todo manipulado, eu posso também interagir com você”. Aí então é o momento que o boneco toma vida, reage e começa a dialogar, aí transforma um pouco a cena, vira o nosso grande parceiro, ele já está em outro lugar, a gente já conseguiu animar o boneco. E entra outra cena que a gente chama de “nosso tempo”. Que a gente trabalha com espaços específicos, delimitados pela luz, a luz é fundamental para essas duas últimas cenas, fundamental. A gente delimita alguns espaços e cada pessoa vai entrando nesse espaço. E essa foi a primeira cena de improvisação que a gente fez. A gente retomou essa idéia. A gente voltou, lapidou mais, pegou aquela idéia e desenvolveu mais, isso foi lá para a terceira cena. Então é cada um mesmo - O que é? O que é o tempo de lazer para cada um? O que é esse tempo de lazer, lazer está ligado a prazer, não que trabalho não tenha prazer, também tem que buscar prazer no trabalho, mas o que era esse tempo de cada um, o que você mais gostava de fazer no se tempo de lazer? Então cada um entrava nesses espaços no seu tempo, fazendo o que era importante. Outra relação de tônus, da musculatura de cada um. Porque ninguém está no seu tempo de lazer tenso, rígido, né? E se for parar para pensar, as pessoas quando estão na rua, estão num bar, as pessoas estão mais soltas, a não ser que aconteça alguma coisa. Então... É diferente daquela cena do trabalho, que era uma cena mais tensa, rígida e tal, era um momento mais solto, de soltura, de leveza, o olhar mais de contemplação, mais despojado. E aos pouquinhos, cada um no seu espaço, a luz vai acendendo de acordo com a entrada de cada intérprete, aí entra um, entra outro... Quando não tem a luz eu acho que a cena não fica tão bonita, eu acho que a luz muda a relação com os elementos, vai criando um texto. Se não tem essa luz eu acho que o texto é outro. Aí então essa luz entra, entra outra, entra outra, entra uma, aí apaga, aí entra outra apaga, entra outra, para depois entrar todo mundo. E depois começa cada um a interagir com o outro, porque pensar nesse espaço, começa a entrar no espaço do lazer do outro, eu começo a encontrar o outro no meu tempo de lazer, não fico sempre sozinho, né? Aí a gente começa a entrar em contato com o outro e a gente começa a entrar num jogo gostoso até que a gente

entra numa brincadeira, a gente começa a jogar, brincar, que eu acho que esse é o momento da brincadeira, né? Que a gente se perde, não está preocupado com o tempo, com hora, com regra assim, ou melhor, tem até regra porque todo jogo tem regra, né? Mas a gente pode modificar a regra se a gente quiser também, né? A questão da regra que eu queria falar, é mais no sentido; eu posso parar a hora que eu quiser a minha brincadeira, não tem que ter compromisso. Se eu não estou mais a fim de brincar, eu paro: "Não, eu estou a fim de continuar brincando". Então a gente entra nesse jogo, que é um momento bem despojado, que aí era importante a gente estar muito... Não era só fingir que estava brincando de pique na cena, era a gente brincar verdadeiramente na cena. Se não ia ficar uma coisa falsa. Parece ser bobo e simples, mas foi difícil também manter a coisa viva na cena, essa coisa da brincadeira. Acho que são coisas muito ligadas a questão do teatro também, essa coisa de ter essa cuidado, porque ali não era o movimento redondo, volta, salto, não, era correr, brincar, fazer um jogo em cena. É um jogo na cena e aquilo poderia ser falso, não poderia ser falso senão ia perder todo o sentido da cena. Aí depois que a gente trabalhou nessa brincadeira, nessa coisa despojada, de repente aparece um foco de luz e esse foco de luz é uma coisa para a gente brincar e aí a gente começa a achar interessante aquilo, começa a ver o que é aquilo, e começa a se relacionar com aquele foco de luz. Só que aos pouquinhos aquele foco de luz abre, amplia a dimensão daquele foco, aquele espaço modifica e a gente começa a perceber que tem alguma coisa diferente, já não é mais uma brincadeira, aquilo não é uma brincadeira, tem algo ali que está impedindo a gente de... a gente não... na verdade a gente estava sentindo que a gente não podia entrar naquele espaço, aquele espaço já não era mais nosso, era um espaço que a gente tinha que estar olhando, contemplando, mas a gente não podia curtir aquele espaço. Então aquilo começou... A movimentação começa a mudar, é outra dinâmica, fica mais intenso o movimento, mais ágil. Tem um conflito ali, nosso olhar o tempo inteiro é para aquele foco e a gente começa a transitar ao redor daquele foco. E a cena começa a ficar mais forte até que tem um terceiro momento que aquele foco, aquele círculo, ganha outra dimensão, uma

terceira dimensão e aí que a gente dá conta realmente de que a gente não pode estar mais naquele espaço e aquilo vai ficando mais forte, mais forte e a cena termina, explode, quando acende a luz inteira e a gente é jogado para fora do palco. Quer dizer, é um momento de ápice do espetáculo. A gente já não pode mais ficar ali. E ali, o que fazer? A gente não pode mais ficar ali. O que a gente vai fazer agora, né? Vai fazer o que? Vai invadir o espaço? Ou vai ficar ali, cruzar os braços igual um boneco teimoso? Ficar parado e se submeter àquela situação? O que a gente vai fazer? E esse final teve vários fechamentos. A gente apresentou de uma forma na estréia e depois a gente foi vendo, até nessa relação com o público e até eu mesmo, como eu estava querendo... me distanciando mais um pouco do trabalho, vendo que a gente precisava enxugar algumas cenas porque, às vezes, assim, ela estava longa demais, precisava, sabe? Mudamos algumas coisas na música também. Então a gente foi começando a burilar mais o espetáculo depois da estréia. E o final a gente foi modificando também, tivemos mais ou menos uns quatro finais. E um dos finais era esse: A gente era expulso e aí o que acontecia? Um boneco era jogado, como se aquele boneco que tomou vida lá, né? Para ter conexão, um link. Esse boneco é jogado na cena, a luz está nesse boneco, esse boneco invadiu o espaço e acabou a cena. Isso foi uma das idéias. Outra idéia: Acendeu a luz, tinham vários bonecos, mais do que a gente usava, as pessoas que estavam nas coxias jogavam os bonecos, os bonecos invadiam a cena e a gente que estava do lado de fora também invadia aquele espaço junto com os bonecos e começava a brincar de “morto vivo”, que eu me esqueci de falar, que foi a primeira cena do espetáculo, que a gente brincava de “morto vivo” e terminava a cena. Isso foi outra. Outra cena: Toda a luz acendia e a gente ia para fora e depois, um boneco... Duas pessoas, dois intérpretes entravam com um boneco e um agarrava o boneco e o outro empurrando, quer dizer, o boneco estava com medo de entrar, eu também e tinha alguém empurrando “Não, vamos, vamos invadir esse espaço”. Duas pessoas ficavam do lado de fora onde uma olhava... Tinha um momento que um boneco também era jogado, aí um olhava para o outro, aí todo mundo olhava para todo mundo, um meio que “Não,

eu não vou invadir, eu vou ficar aqui mesmo e o outro olhava assim - “Não...” Eram dois, um olhava para o outro: “Não, vamos invadir sim”, aí invadiam e morria a luz. Aí acabava. Esse foi o terceiro, quarto, não, teve um quinto. Aí o quinto, acontecia tudo isso, né? Aí quando essa galera que invadia a luz, essa que não quis entrar porque ela não quis invadir o espaço, ela vai procurar outras espaços “Eu não posso ocupar esse espaço, mas eu posso descobrir outros espaços”. Então ela vai para a platéia e resgata o link lá do início do trabalho, ela brinca de morto vivo com a platéia. E ao mesmo tempo em que é uma brincadeira, de repente chega a idéia de perguntar para a platéia se está morta ou está viva? “Você é um vivo morto ou é um vivo?”“, Então ela começa a brincar com a platéia, né? Até que tem um momento que tem uma deixa lá que a gente sabe do espetáculo, né? Que um intérprete lá de dentro fala “Vivo” Aí ele volta para o palco, todo mundo que estava nas coxias sai correndo e a gente olha para o espectador com uma cara assim, meio que de vivo, na verdade, nós estamos vivos, mas otimistas, não... o espetáculo era otimista e a luz vai morrendo no nosso rosto e vai morrendo e termina o espetáculo.

LT – Essa foi a versão que vocês fizeram mais?

PP – Essa versão, foi a versão final. Agora teve uma versão que foi muito legal, que a gente fez na UERJ porque a gente dançou para Mostra Estudantil, então era criançada, né? Nossa! E a gente não pode apresentar o espetáculo completo, a gente pode apresentar só um trecho do espetáculo. Aí a gente fez um recorte, a gente apresentou a cena do morto vivo, que é a primeira cena, que eles brincam de morto vivo, eu só não falei da primeira cena que a primeira cena nem é fundamental, a primeira cena é a cena que dá o link para... Porque na cena eles brincam de morto vivo e nessa brincadeira de repente entra o boneco, aí eles olham o boneco: “Ih, chegou mais um parceiro para brincar com a gente” aí eles começam a brincar com o boneco: “Morto, vivo” aí eles começa a se dar conta: “Ué, o boneco não fica morto nem fica vivo?” Lógico, a gente está vendo que é um boneco, mas ali, para a cena, é como se fosse um personagem, como se fosse mais um intérprete, né? A gente: “Ué, esse boneco também nem é morto, nem é

vivo...” Aí eles começam: “Ih, esse boneco não quer nada, né?” Aí saem de cena com o boneco. Já tem o link lá do boneco no início, no meio e no fim, né? Aí a gente começa morto vivo. Lá na UERJ a gente dança o “morto vivo” com o boneco, aí depois do “morto vivo” com o boneco entra a cena toda do boneco, todo o bloco inteiro do boneco e termina com a cena do duo. Depois do duo a galera toda entra com os bonecos, fica o solo de uma menina, que é a Viviam dançando com o boneco e aí, no finalzinho dessa, entra um skate. Nisso que entra o skate e esse boneco é colocado em cima do skate, nisso que coloca o boneco em cima do skate, quando ela bota o boneco em cima do skate, alguém já passou, já saiu da coxia, já foi lá por trás do placo. Aí está lá o boneco, quando ela bota o boneco no skate, nisso que ela acaba de botar o boneco em cima do skate alguém grita vivo, já está lá na platéia, a pessoa já saiu, grita: “vivo”. Aí a galera toda que estava na coxia invade o placo e brinca todo mundo junto. No espetáculo, na versão original, só um que brinca, mas como era com criança a gente achou interessante todo mundo brincar. E então entrou todo mundo para brincar de vivo morto, todo mundo fazia o vivo morto junto com a Shirlene[243], ela dava a orientação e a gente fazia com a galera. Aí tem um dado momento que tinha a deixa também e que o Malcon falava: “Vivo.” E quando ele falava vivo todo mundo que estava interagindo com o boneco virava para o palco, acendia uma diagonal, lá no skate, e o boneco ia saindo sozinho no skate e a luz ia morrendo. Esse final foi muito legal, esse recorte foi muito legal. E a galera: “Eeeeee”, sabe? Criançada, né? Quer dizer, o boneco tomou vida e saiu sozinho no skate e acabou a cena. Esse final foi bem legal. Foi o final que a gente fez ontem aqui[244] também, fizemos o espetáculo completo, enfim, foram diversos finais, a gente foi adaptando de acordo com o espaço, com o público, então com a realidade que a gente foi vendo. Esse processo vai sempre... enfim, é isso.

[243] Shirlene Paixão, bailarina.
[244] Apresentação do espetáculo no seminário interno “Conhecendo e Reconhecendo a Dança na UFRJ”.





Figuras 46 e 47: Espetáculo “Vai Fazer o que?”. Fotos por Marco Fernandes.



Figuras 48: Espetáculo “Vai Fazer o que?”. Fotos por Marco Fernandes.

PP - Eu acho que assim, a minha história no momento é essa, estou aqui nesse momento, né? Terminei o espetáculo: "Vai Fazer o Que?" Já está com um ano rodando esse espetáculo e agora está na hora de dar uma esvaziada e pensar na possibilidade de um novo espetáculo, né? É, em relação a essa coisa que você me pergunta sobre estruturas da dança, sobre o estudo da Helenita, acho que ele passa por todo esse conhecimento, esse trabalho, de pensar como esse corpo tem essa possibilidade de criar o tempo inteiro a partir de alguns referenciais. E que referenciais são esses? Ela parte do estudo dos parâmetros, em que ela organiza conteúdos. Mas esses parâmetros não estão separados, eles se relacionam, se entrelaçam. E assim, quando ela fala em parâmetro de movimento, o movimento é algo muito amplo e complexo, quando se fala em movimento, em espaço e forma, não tem como falar de movimento sem falar das outras coisas, mas ela organiza, dentro do parâmetro movimento, alguns elementos. Pensar que esse movimento; ele pode ser um movimento que pode ser tanto potencial quanto liberado. Quando ela fala nesse estado do movimento potencial e liberado, ela está falando que esse movimento não necessariamente tem que estar escrevendo trajetórias no espaço, eu posso estar parada e estar em movimento, então ela está falando do que? Desse movimento interno, dessa conexão do indivíduo com o seu interior. Enfim, seja até com suas sensações, com seus pensamentos, com as suas... Enfim, com a sua corrente sanguínea também, com seus órgãos... Então ela já fala dessa conexão. Acho que não tem um trabalho no estudo da Helenita assim, tão profundo quanto tem o Body Mind Centering[245], entendeu? Mas ela já

[245] "Body-Mind Centering integra a reeducação e remodelamento através do toque. O trabalho é baseado em fontes ricas e variadas da anatomia, psicologia, kinesiologia e princípios de desenvolvimento. (...) Tem enfoques detalhados para acessar e explorar cada sistema corporal e a sua integração na modelação de nosso movimento. Usamos uma grande gama de formas ativas e dinâmicas psicológicas e aprendemos através de nossos processos pessoais. A Body-Mind Centering foi fundada por Bonnie Bainbridge Cohen em 1970 na cidade de Nova Iorque, Estados Unidos. O treinamento para certificação tem sido oferecido desde meados de 1980. Atualmente os treinamentos de certificação BMC são oferecidos nos Estados Unidos e na Europa na França, Itália e Alemanha. Treinamentos complementares estão sendo oferecidos no Reino Unido e na

aponta aí essa conexão, esse movimento interno, esse movimento potencial que é essa energia latente - som que traz imagem de estar liberando algo latente - quando você libera isso no espaço você transforma esse movimento também. E aí tem a ver também, se a gente for parar para pensar lá em Laban, Artaud, lá em Grotowski, vários outros estudiosos vão falar dessa questão do movimento interior, do exterior, enfim, eu acho que passa por Helenita, quando ela fala desse movimento potencial e liberado, essa conexão com o interno e com o externo. E quando ela fala desse movimento liberado ela fala desse movimento liberado mesmo, dessa trajetória, essa possibilidade de você descrever o movimento no espaço. E esse movimento liberado, dando uma organização, que ela vai estudar, ela vai buscar lá no estudo da anatomia a nomenclatura, que pode ser tanto utilizada para o movimento isolado de uma pequena articulação, como, por exemplo, o da coluna cervical, da articulação do... Duas vértebras atlanto e axix, que é um movimento que você pode fazer, flexão, extensão, rotação, retropropulsão. Então cada articulação tem possibilidade de movimento. Você vai estudando que cada um tem essa possibilidade de movimento, esses movimentos podem ser isolados de cada articulação, esses movimentos que são isolados eles podem ser combinados entre eles mesmos, por exemplo; eu posso fazer um movimento de rotação mas junto com um movimento de flexão posterior que é outro movimento e, enfim, eu posso pensar nesse movimento da cabeça com outras partes do corpo, partes diferentes, movimento da cabeça junto com o movimento do braço... Digamos que esse mesmo movimento que eu fiz, junto com o movimento do braço, movimento da coluna, junto com o movimento do braço, eu posso estabelecer relação de duas partes, posso estabelecer relação de três partes... E isso vai dando uma complexidade de articulação do movimento. Agora a idéia é não pensar que é uma coisa mecânica, né? Flexão e extensão, não,

---

Eslováquia". [on-line] [acesso em 29 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.corporalmente.com.br/o_que_e_bodymind.htm>.

porque até meu movimento mesmo de flexão, de rotação da cabeça, eu posso dar... Eu posso fazer ele assim (demonstra), como posso fazer ele assim (demonstra), como posso fazer ele (demonstra), quer dizer, na verdade são apenas estruturas primeiras de articulação do movimento: é isolado, é combinado, relação de uma parte, duas, de três, isso vai se tornando mais complexo, você vai criando a partir desses referenciais e estabelecendo relações também, dessa idéia do potencial e liberado, não só na questão do movimento interno mas na questão do; como é que eu estou fazendo um movimento? De repente eu paro numa possibilidade de parar no movimento do braço e mover só o movimento do quadril e a cabeça, mas que esse braço que está parado ele tem que ter uma força, ele tem que ter uma intensidade e tem que estar conectado com o que está em movimento também. Então é uma outra relação de construção de partitura de movimento. Mas no trabalho da Helenita o que eu acho bem interessante, que nessa construção, ela organiza isso não só para criação de seqüências artísticas, ela pensa nisso também, nessas seqüências até artísticas também, mas como exercício de aula também. Então, quando agente pensa em trabalhar lá na criação, não é trabalhar a criação e aula outra coisa, na própria aula, sala de aula, a gente já pode estar trabalhando com os referenciais que eu escolhi para trabalhar na minha coreografia. Por exemplo, se eu pensei em trabalhar, como foi o “Vai Fazer o Que?”, o equilíbrio e desequilíbrio, eu pego essa idéia do equilíbrio e desequilíbrio e trago para a sala de aula. Então eu já vou trabalhando, quer dizer, ela me permite a partir dessa construção dela, que é uma construção mais aberta, de estar pensando como é trabalhar esse equilíbrio e desequilíbrio já em sala de aula. Então, como por exemplo, outros elementos, a idéia de movimentos mais retilíneos, né? Mais tenso, como é que na sua própria aula mesmo você pode já estar criando movimentos, experimentando na aula, tendo consciência, lógico, de progressão do movimento e de ter uma coerência na construção da aula. Como esses elementos da aula e o aluno, a pessoa, no caso o aluno que já é o intérprete, vai ter essa experiência já em sala de aula e aquilo ali de repente já vai meio que antenando, ele vai experimentando no corpo e aquela repetição

também, aquela reprodução pode ser também referencial para ele descobrir outras coisas, um ponta pé para ele experimentar outras coisas. Na estrutura de aula da Helenita a gente não trabalha com uma estrutura de aula assim, que é só reprodução, a gente trabalha a idéia de reprodução e de criação em aula também, quer dizer, até essa reprodução é uma reprodução que te permite a criação, a partir do momento que é uma repetição que você está criando para fazer aquela aula, você cria, né? Naquela aula, você está criando aquela aula e você permite que o intérprete tenha uma compreensão daquela reprodução do que ele está fazendo, daquele fazer que o professor está propondo para ele. Então acaba que na aula também tem uma conexão com a coreografia. Posso também dar uma coisa completamente diferentes mas eu posso dar coisas completamente encadeadas com o que eu pretendo desenvolver, porque na hora quando for intensificar mais os laboratórios, que é, o objetivo agora não, o laboratório é mais de criação, ele já vivenciou alguma coisa no corpo, já em sala de aula mesmo de forma diretiva.

LT – Você poderia dar um panorama geral dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp?

PP – Tá. Eu estava falando em relação dos parâmetros, né? Eu estava falando do Parâmetro Movimento, dessa relação do potencial e liberado, desses movimentos em relações isoladas, que podem ser feitos simultaneamente, ou seja, eu posso fazer um mesmo movimento ao mesmo tempo ou de uma maneira sucessiva e isso vai resultando tanto no trabalho físico, diferenciado. Porque se eu faço[246] um movimento de circundução do braço no plano frontal e faço uma elevação da perna direita flexionada ao mesmo tempo, né? Eu estou transferindo o meu peso do corpo de duas pernas para uma perna só. Isso é uma relação. A partir do momento que eu faço só um braço e depois só a perna, é mais simples, né? Porque aí eu penso numa coisa e penso numa outra. Mais simples do que fazer as

[246] A descrição foi exemplificada em movimento pela artista.

duas coisas simultaneamente, ou a coisa de eu fazer só a perna parada em potencial e liberar só o braço, porque aí já me exige um equilíbrio, uma concentração, um outro domínio do meu corpo. Agora como é que eu vou fazer isso agora, eu posso também pensar em fazer isso mais rápido, como fazer isso lentamente, esse mesmo movimento, vai me dando outro trabalho físico, bem lento, bem lento, bem lento... Como eu posso de repente fazer o movimento do braço bem lento e a perna continua rápida, a perna é rápida e o braço é lento, a mesma relação, isso pode tanto ter um trabalho físico diferente como até em termos, cenicamente, dar um trabalho diferente, né? Ou como eu posso pensar em estar trabalhando essa mesma relação desse movimento e estar girando aos pouquinhos, uma meia volta, de repente é um volta. Então, quer dizer, esses conteúdos vão te permitindo pensar a linguagem, organizar... Vou usar a palavra do texto: Criando o texto de uma linguagem corporal. Hora tem as palavras soltas, "o A, o B, o C", né? São palavras soltas, são os movimentos isolados, palavras soltas, quando você começa a encadear uma palavra, criar uma palavra, você começa a organizar alguns movimentos, né? "Casa, rua" soltas, como é que assim, né? "Aquela rua fica próxima da casa"...você começa construir frases e essas frases com exclamações, interrogações e você cria um texto. Então eu acho que o estudo da Helenita me permite isso, você vai lá no básico que é o movimento isolado, do movimento isolado você começa a estabelecer relações de combinação, e a partir daí relações com referenciais do espaço. Quando ela fala do espaço ela vai propor outras relações: de direções, de níveis, de planos, de idéias de profundidade, de amplitude, ela vai falar da possibilidade desses movimentos serem feitos a partir do referencial das linhas geométricas, da geometria, né? As linhas retas, angulares, curvas, pensar no ponto, no plano, como ela também vai falando da topologia. A Helenita fala também de topologia, nessa possibilidade de torcer, de transformar, que você não tem uma visão clara "Ah, aquilo é reto", não. A topologia traz essa outra possibilidade de você pesquisar, investigar o movimento e propor outra relação estética com o movimento e acho que traz também outra sensação com o movimento que é o

movimento torcido, que se transforma, que você não sabe exatamente o que é, que desenho é aquele ali. Quando é geométrico você identifica o que é aquele desenho, quando é algo topológico você não identifica exatamente o que é. Então, dentro do estudo do espaço e da forma, a gente tem alguns elementos como esses. No estudo da dinâmica ela vai falar sobre a variação da intensidade em relação ao estudo da força, é o estudo da força. Então ela fala do movimento que pode ser mais intenso, mais forte, fortíssimo, pode ser mais leve, mais suave, ela vai falar do peso, do pesado, né? Do algo que é pesado, que leve a conexão mesmo com a física, né? Estudo da relação do peso, centro de gravidade do corpo em relação ao centro de massa, do próprio corpo em relação ao centro de massa da Terra, relação do centro de gravidade. Então ela está falando dessa relação com a questão da física quando ela fala do peso. Ela fala também dos acentos; fazer acentos com o movimento. Fala dos impulsos... Esses impulsos podem ser pequenos impulsos ou podem ser grandes impulsos e desses impulsos podem gerar movimentos balanceados que são os modos de execução que ela fala. Os modos de execução são: conduzido, percutido, vibratório, balanceado, lançado e pendular. Então, esses são os referenciais que ela organiza dentro do estudo da dinâmica. E dentro do estudo do tempo, do parâmetro tempo, ela vai falar de alguns referenciais, até ligados a música mesmo, como o pulso. Como é que é a gente trabalhar essa idéia do pulso no próprio movimento a partir da própria respiração? Ela vai falar também da questão do ritmo, tanto do ritmo interno quanto o ritmo externo, proposto, no caso do ritmo externo, pela música ou por outros elementos. Ela falar dessa idéia das variações rítmicas... Porque eu posso estar fazendo um movimento tipo 1, 2, 3, 4, né? Usando esse compasso quaternário 1, 2, 3, 4, como posso estar fazendo um movimento, estar aqui e estar fazendo 1, 2, 3... 4 ou posso fazer 1, 2, 3, 4 (Patrícia demonstra movimentos com variações rítmicas) e isso vai me resultar num outro trabalho muscular, outro trabalho físico e outro trabalho... Em termos de quem está vendo, é uma outra sensação, uma outra imagem. Ela brinca com essa coisa do tempo também em sala de aula compondo exercícios. Então eu acho que isso que é um grande

barato no trabalho da Helenita, porque ela não propõe o estudo somente para criação, ela propõe um estudo com todos os referenciais que podem ser e devem ser aplicados para construir uma aula de dança. E uma aula de dança sempre é muito reflexiva, né? Porque você tem que pensar no que você está fazendo, né? Porque se não você não constrói essa aula, porque não é uma aula padronizada: "Eu começo assim, com esse movimento, depois esse..." Não tem esse movimento certo para começar a aula de dança. Tem assim, uma coerência de entendimento do que você quer fazer. Primeiro: Qual o objetivo do professor? O que ele quer? E a partir desse entendimento do objetivo dele, ele pode construir uma aula a partir de um tema e desenvolver. E, às vezes, pelo menos para mim, quando eu comecei a estudar aqui, eu achava isso muito difícil porque você construir em cima de alguma coisa que não está pronta? Você que tem que... Eu acho isso... É difícil para "caramba" né? Quando você vai para uma aula de balé que você sabe lá a estrutura, né? Dos Tandis, dos pliês e nananan e você... Tem uma progressão fechada, é uma coisa, mas quando você não tem... E daí fazer isso com coerência, fazer bem feito e ainda permitir que esse corpo seja realmente um corpo hábil, um corpo versátil, um corpo preparado para entrar em cena, um corpo que realmente tenha força, equilíbrio, coordenação, tal, um corpo ágil, um corpo integrado consigo mesmo, sabe? Com a música, nossa, é muita coisa para pensar sem ter uma estrutura fechada. Mas a gente pode... Eu acho que cada um que entende o estudo da Helenita, pode organizar também o seu trabalho e fazer alguns recortes. Também é muita coisa, né? "Eu quero trabalhar mais é... Trabalhar mais, digamos assim, enfatizar mais determinados elementos durante um mês ou durante um ano ou não, esses elementos têm mais a ver com a minha coreografia, então eu vou enfatizar mais esse elemento e construir a minha aula a partir disso..." Eu acho que o estudo dos fundamentos dá condição de organizar e estruturar o seu trabalho, não só a aula como também uma composição coreográfica, mas acho que é importante a gente estar conectado com o que acontece envolta, né? Porque assim, eu não digo que eu só dou aula de Helenita. O meu trabalho... A minha base é Helenita mas eu já vivi várias

outras coisas. Eu fiz vários workshops, enfim, a gente lê muita coisa, outras experiências que a gente vive com outras pessoas, como eu até falei, pessoas do teatro, isso vai te abrindo, né? É assim, não digo que eu tenho formação em Laban, mas li muitos livros... Eu acho que o livro da Ciane Fernandes, os livros do Laban, mesmo em português, e várias outras coisas que a gente vai lendo, de artigos de outras pessoas, a gente vai estabelecendo conexão, né? Até tem coisas, quando às vezes eu dou aula, eu fico assim, "olha, isso aqui é da Helenita, isso aqui não é da Helenita não, isso aqui é do Laban, tá gente? Mas isso aqui do Laban eu acho que a gente pode ver de outra maneira, acho que enriquece, entendeu? Ah, Helenita disse assim, mas Laban disse da outra forma, entendeu? O que a Helenita fala do parâmetro dinâmica não é o que Laban fala de dinâmica enquanto esforço, é outra coisa, né? Então, para não confundir as coisas, mas para ver onde que está cada coisa no seu lugar, mas como as coisas podem também se cruzar e enriquecer. Então eu acho que minha base é Helenita, eu não dou aula "Ah, Helenita..." entendeu? Até mesmo porque assim, eu fiz várias aulas, né? É com algumas referencias da Bartenieff[247], então acaba, eu não vou dar aula de Barthenieff, mas tem alguns referenciais que você compreende e que você relaciona, entendeu? Enfim, eu acho que é isso, eu acho que tem que ser assim, né? Tem que ser assim, e outras experiências que você vai trabalhando. Não sei se eu consegui falar rapidamente da Helenita, nos parâmetros de uma maneira bem.

LT – Você falou de cada parâmetro, não falou?

PP – Falei, falei, falei assim sucintamente...

LT – Não, mas eu acho que é legal porque dá um panorama geral, que de certa forma é um conteúdo que ajuda a estruturar ferramentas para a construção de uma poética própria. Então você consegue criar diálogos com o estudo, né? E a partir dessas ferramentas exercer sua própria poética...

[247] <www.limsonline.org>.

PP – Com certeza porque a... Ah, tem uma coisa da... que você pediu... Faltou falar em relação ao parâmetro movimento, porque quando ela fala nesse movimento, ela fala em relação a esse movimento que vai lá na estrutura básica, né? Que é mais articular e ela fala dessa coisa do movimento do corpo como um todo, que ela chama de Famílias da Dança. Porque você pode tanto se mover pensado mais nessa relação mais articular, braço, cabeça, perna, e a relação entre elas e pode estabelecer relação do movimento do corpo como um todo, que ela chama de voltas, transferências, locomoção, salto, quedas e elevações. Vou pegar o princípio, né? De cada família dessas; O que é o princípio da volta? O que é o princípio da locomoção? O que é o princípio...

LT – E a família está sempre ligada aos movimentos do corpo como um todo?

PP – Como um todo. Porque quando você gira não é o movimento de uma articulação, o corpo todo está em ação. Quando você cai o corpo todo está em ação, quando você desloca... Agora você pode pensar, cada família dessas pode ter configurações diferentes quando você estabelece essas relações com o movimento: Eu posso girar, tanto pela frente quanto por trás, que aí no balé chama andedã, andeor, né? E nesse movimento, eu posso fazer um movimento partindo pela cabeça, não necessariamente eu tenho que estar com um ponto fixo como no caso do balé, eu posso estar partindo... O impulso pode ser da cabeça, como o impulso pode ser do ombro, como o impulso pode ser do quadril, como o impulso pode ser do braço... E nesse movimento eu posso estar girando mais assim... Com uma perna... Mais sobre as duas, tentando deixar uma perna mais, as duas pernas,... Podendo mudar a rotação, mudar a atitude e isso tudo vai... A sua volta vai se diversificando a partir do momento que você vai jogando com esses elementos. Eu posso fazer uma volta mantendo as formas mais geométricas, eu posso fazer uma volta coma forma mais geométrica e no percurso da volta tornando essa volta geométrica, saindo dessa forma geométrica dando uma idéia de uma topologia, entendeu? Então essa coisa do movimento é um referencial básico e a partir dessa relação com os outros parâmetros você vai

tornando esse movimento cada vez mais complexo, dando mais complexidade. E também uma coisa que eu ainda não falei, são as bases, né? Como é que eu vou fazer, né? Não só os movimentos segmentares na base de pé como na base sentada, deitada... Na base invertida... Isso vai dar outro trabalho físico, completamente diferente. Eu vou fazer um movimento de flexão da coluna na base de pé, a favor da gravidade, o que eu for fazer na base deitada que eu estou contra a gravidade, é outro trabalho da musculatura do abdômen. Então tudo isso ela pensa, né? Como é que é trabalhar... E aí vai, falando só do abdome, como é trabalhar o movimento... é... da perna na base de pé? Como é que é trabalhar na base deitada, onde exige mais esforço? Para pensar na construção do exercício, o trabalho das valências físicas é fundamental. Isso é fundamental para a dança, não tem como fugir. Você tem que trabalhar as valências físicas, você tem que ter força, você tem que ter equilíbrio, você tem que ter coordenação, tem que ter agilidade. Então tudo isso é importante. A Helenita coloca isso como fundamental: O trabalho das valências físicas mais de maneira diversificada. Por que eu tenho que trabalhar sempre o meu abdômen daquela mesma maneira? Por que eu tenho que trabalhar sempre o meu glúteo daquela forma? Então você acaba descobrindo outras relações de trabalho, aquela musculatura, ela está em conexão com outras musculaturas. Posso estar trabalhando só o glúteo mas posso estar trabalhando o glúteo e em simultâneo estar trabalhando os meus braços. Então tudo isso está sendo pensado também, né? Que não só a questão da estética do movimento, né? São as relações mesmo mais... Que são importantes também, que é da estrutura física, fisiológica do corpo. Aí, em relação as bases eu falei e assim, as famílias, pode ser feita em diferentes bases, eu posso girar na base sentada, na base deitada, posso deslocar na base de pé. Então você vai começando, sabe? Quando você vai começando você tem uma coisa que é um movimento básico. Esse movimento você pode ligar com uma família, que eu posso ligar com algum elemento e eu posso trazer um elemento lá do parâmetro dinâmica, um elemento lá do ritmo, então assim, você vai começando a fazer as teias e aquilo vai se tornando complexo, tão complexo que você acha que não tem fim. E a partir do

momento que você joga isso para a cena, você trabalha outros elementos da cena, que é com a luz, com figurino, com não sei o que, as teias vão... As coisas vão se tornando cada vez mais...

LT – E os textos vão se construindo.

PP – E os textos vão se construindo. Mas para a gente, que é da dança, acho que esse referencial da Helenita que eu tenho, né? Não é que, enfim, tanta gente faz dança com outros referenciais, mas esse referencial é o que eu tenho, é a partir desse referencial que eu me organizo principalmente. É um referencial eficaz também. É válido porque é eficaz. Que pode ser usado também como uma das possibilidades de se pensar na construção da dança, na linguagem da dança. Uma das possibilidades, não a única, lógico, mas é uma das possibilidades que é viável e é possível.

LT – É interessante... Eu fico pensando quando eu escuto essas coisas assim, essas coisa não, esses discursos sobre o corpo. É que quando começam os pensamentos no ocidente do que é dramaturgia, com Aristóteles, ele fala de uma dramaturgia do texto e de uma dramaturgia da encenação e se a gente for pegar os primeiros escritos sobre dança no ocidente, aqueles de mil e trezentos, eu consegui ter acesso aos dois primeiros manuscritos sobre dança, feitos no ocidente, que foi dessa época. Eles estão lá em casa impressos. São textos que organizam movimentos, princípios e contextos. A gente tem como comum na sociedade o desenvolvimento da linguagem da falada, escrita. Então pensar no desenvolvimento da dramaturgia sobre essa perspectiva é uma coisa fácil, porque é algo acessível a todos, aí quando a gente fala do movimento e do que faz o corpo se mover no espaço e as perspectivas de organização do corpo em movimento no espaço, às vezes, essas perspectivas parecem perspectivas intuitivas e quando a gente olha, por exemplo, uma série de estudos que trabalham essa perspectiva de como a gente pode pensar, organizar e estabelecer princípios de investigação do corpo em deslocamento no espaço, eu vejo começar a se desenhar... Eu vejo que vem

se desenhando ao longo da história, há muito tempo, sistemas e estruturas que possam organizar essa poética do movimento... Da organização do movimento, de uma dramaturgia do movimento, mas ela não é acessível à todos, então por ela não ser acessível a todos, às vezes, dá a impressão de que tudo o que vem do movimento e do corpo em deslocamento é intuitivo, quando não tem nada de intuitivo, quando tem uma área do conhecimento aí, uma área de conhecimento e uma série de pessoas que pesquisam isso. E essas pesquisas são num nível de profundidade e de complexidade tão grande, que é hora mesmo da gente começar a criar mais investigações nesse campo.

PP – É que a gente vai valorizar que a dança é área de conhecimento, né? Não é algo só... né?

LT – Exatamente.

PP – É área de conhecimento.

LT – E é de uma complexidade porque é...

PP – Tem material...

LT – Tem tanto tempo para você, você precisa de tanto tempo para conhecer profundamente cada um desses aspectos e ter a capacidade, a habilidade de relacioná-los criativamente como você está colocando, que é muita coisa. Então não é uma perspectiva intuitiva, né? É uma perspectiva que demanda uma série de investigações, de trabalhos e de democratizações desses trabalhos e de acessos, de tronar esses trabalhos mais acessíveis e a gente fica... Às vezes, eu fico vendo em alguns discursos, parece que a gente está descobrindo a pólvora do movimento... Não do movimento, mas de que isso é uma grande novidade. Não, mas a gente vem tentando fazer isso desde o século XII.

PP – Com certeza, assim, é, assim, até Helenita, no caso, que eu estou falando da Helenita, mas eu não falei, mas essa idéia de trabalhar a partir de princípios, né? A Helenita vai buscar no Laban isso, né? E como fez o Laban, foi buscar em outro, sabe?

LT – É uma teia de...

PP – É. Quer dizer, a questão é como que ela organiza a partir da realidade que ela estava vivendo, né? Porque ela não foi estudar lá com Laban, com certeza ela viajou para os Estados Unidos, teve contato com aulas e organizou aqui o trabalho dela, né? Por mais que tenha feito aula, ela não estudou lá, né? Então ela dá a organização a partir da experiência que ela tem, a partir das aulas que ela desenvolve dentro da faculdade de educação física que tem outros referenciais também e aquilo vai se organizando. Tem muito um olhar voltado para a questão de preparar esse corpo, né? Que esse corpo, quer dizer, seja um corpo hábil também, não só um corpo expressivo mas um corpo hábil. E, agora, Helenita quando pensou nesse corpo hábil, que era um corpo da educação física, mas é um corpo hábil que é expressivo e que é criativo, que é poético, aí que ela dá outra dimensão a esse entendido da educação física. Mas ela mesma parte de alguma coisa, ela teve que ir lá na física, teve que ir lá na anatomia, teve que ir lá na filosofia, em outros lugares, na música, que tem uma organização muito interessante... Estudar música é muito complexo, né? São organizações também, né? Para compor uma música, né? Então ela vai buscando, ela vai entrando nessas organizações. Historicamente já vem sendo sistematizada e organizada, né? E essas teias vão se cruzando. Eu acho que a Helenita dá apenas uma organização a partir do que ela compreendeu. Eu acho que é uma organização eficaz, esse é o meu ponto de vista, mesmo porque o meu corpo se formou nessa organização e eu não tenho como negar o meu próprio corpo, entendeu? E a minha própria experiência, né? Não tenho como negar isso. Mas ela não está fechada, está em conexão com outras coisas. Com certeza, a aula que a Helenita dava lá não tema nada a ver com a aula que eu dou hoje, entendeu? Não tem nada a ver e de repente a aula que eu dou hoje não é a mesma aula que eu dava há dois anos atrás, né? Que eu já tive, nesses dois anos, experiência com outras coisas, que não vai ser a mesma que eu vou dar daqui a dois anos, enfim. Eu acho que ela te permite pensar nessa possibilidade, de estar nesse processo constante de investigação e de transformação, de mudança. Eu acho que a

Helenita tem isso muito forte no pensamento dela. Você está sempre se permitindo a isso, né? O movimento não está fechado, está sempre aberto a novas relações, a novas descobertas, novas criações, a novas poéticas, né? Acho que é isso.

14. Entrevista com Paulo Caldas

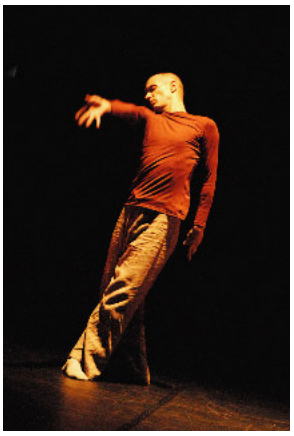


Figura 49: Paulo Caldas.

Legenda:

LT – Lígia Tourinho

PC – Paulo Caldas[248]

PC - Eu tenho sim um certo número de trabalhos, que nem é tão grande e especialmente não é tão grande assim, que eu considero espetáculo. Ao longo dos meus primeiros anos como coreógrafo, eu compus basicamente peças curtas, sobretudo duos. E mesmo o meu primeiro espetáculo foi uma reunião de 3 peças curtas, que foi "Falso Movimento" em 95 e 96. Em 98 eu fiz um primeiro espetáculo de longa duração, ou seja, de 50 minutos, que era um trio, mas mesmo neste sentido quando eu me recordo, ele tinha um desenho de duo, desdobrado num trio. Ele tinha uma concepção de duo desdobrada num trio. Então assim, eu me habituei durante alguns anos com esses formatos curtos e de poucos intérpretes. Eu dividiria a minha produção em dois momentos: Um anterior a 2004 e o que se iniciou em 2004 e que vem até hoje, que eu nem tenho um número grande de bailarinos não, nós somos 5, 6, o que me faz ter questões coreográficas muito diferentes do que aquelas que eu tinha apenas como duo, mesmo em trio, falseado em duo. Então 1: Eu dividiria o percurso em dois momentos. O que é comum a tudo isso e que era especialmente presente num primeiro momento era uma preocupação em produzir idéias estruturantes, estruturais. A pesquisa de

[248] <www.staccato.com.br>.

movimento nos primeiros anos não era tão intensa, os conteúdos de movimento que eu produzia eram relativamente poucos, eu não diria frágeis, mas poucos. Eu não tinha frases de movimento construídas para o trabalho, eu tinha um pouco mais que ações, mas eu tinha estruturas que me davam o que se passava em cena que eram muito precisas. Eu vou te dar um exemplo que é esclarecedor: Minha primeira peça, eu pude compô-la, numa mesa. Era um duo, eu chamei de "Duo", ainda como aluno da Angel, foi quando eu convidei Maria Alice[249] pra dançar comigo. Maria Alice era uma pessoa que eu nem conhecia. Eu tinha um roteiro e não tinha com quem dançar. E eu fui convidá-la porque ela me foi indicada: Tem uma bailarina, do 2º Ano, eu era do 1º, mas foi um desenho que eu cheguei para uma primeira reunião com ela, com o desenho pronto. Era só uma estrutura de aproximação e afastamento. Longe no espaço, aproximava, fazia uma estrutura, abraçava, abraçava, ia ao chão, rolava de volta, era toda uma articulação roteiro de aproximação e afastamento, ponto, era uma linha reta e eu fazia isso na sala A da Angel[250], que tem 7m x 5m, com toda a escola dentro assistindo a mostra, era um trabalho todo em linha reta. Se eu for pensar frases dentro deste trabalho, eram muito poucas. Esse trabalho era muito bem construído por conta de uma estrutura bem construída. O interesse dele, a riqueza que ele poderia ter era mais na estrutura do que na pesquisa, no vocabulário de movimento. O interesse dele, a riqueza que ele poderia ter, era mais na estrutura do que no vocabulário de movimento. Esse trabalho eu segui com ele apresentando na escola, ele se transformou numa outra peça chamada "Ostinato". E o "Ostinato" eu desdobrei para uma estrutura em linha reta para uma estrutura circular. O que eu estou dizendo? Se você me perguntar sobre o que é, eu prefiro falar: Aproximação e afastamento, porque eu estou buscando mais os acontecimentos fisicamente do que...

LT - Do que os psicologismos e interpretações.

[249] Maria Alice Poppe. Ver nota 29.
[250] Escola Angel Viana.

PC - Por mais que eu esteja trabalhando com uma mulher e que as pessoas vejam a figura de um casal presente, isso sempre se insinua quando você vê uma estrutura que tenha um casal presente. Mesmo que esteja parado um homem e uma mulher, já há uma tendência de você identificar um casal, mas eu nunca abordei isso. Minha abordagem sempre foi e, continua sendo, muito física. Eu estou construindo uma arquitetura pelo espaço, de movimento no espaço. Quando eu digo uma tendência estruturante é sempre no critério de uma preocupação arquitetônica. Essa produção que eu chamo de artesanal, que é da pesquisa de movimento e produção da questão corporal, que foi uma coisa que veio crescendo lentamente ao longo dos anos, porque eu mesmo fui construindo uma maneira de mover, reconhecendo minhas afinidades de movimento, construindo minha pesquisa e desdobrando esse conhecimento para quem estava entorno. E isso foi acontecendo ao longo do tempo. Hoje eu diria que minha pesquisa está equilibrada com relação a essas duas dimensões, eu diria *arquitetura* e *artesanato*, a pesquisa dos vocabulários, dos materiais de movimento e essa noção do todo, que passa por essa fisicalidade dos corpos em movimento, mas inclusive por estruturas cenográficas se acaso tiver, iluminação se eu puder pensar, entende? Algumas estruturas coreográficas eu já penso em função disso. (...) [251] Eu não necessariamente sei que *arquitetura* eu começo a estabelecer e eu começo a pesquisa de movimento. Eu estabeleço alguns parâmetros a partir das tendências que eu reconheci ao longo dos anos. Por exemplo: Eu tenho tendência a movimentos contínuos, periféricos, eu sou mais espacial do que corporal, neste sentido. Eu olho uma estrutura e vejo muito mais corpo do que espaço. Eu vejo muito no corpo a coreografia. Então são duas dimensões paralelas e que num primeiro momento do processo são relativamente independentes. Eu costumo dizer isso em aula, que dificilmente se você tem uma frase de movimento bem

[251] Alguns momentos do registro de áudio da entrevista foram corrompidos. Em função da impossibilidade de transcrever estas partes e com o intuito de preservar a veracidade das informações concedidas por Paulo Caldas, omitiremos estas passagens, que serão sinalizadas por reticências entre parênteses (…).

estruturada, dificilmente você não consegue resgatá-la para uma situação cênica que a sua concepção pede. O que acontece? Eu posso desenhar uma frase que é periférica, centrífuga, com percursos, rápida, se eu precisar de outra informação eu sei que eu resgato. O esqueleto é todo adaptável para uma outra circunstância, eu sei que eu resgato, eu já fiz isso. Essa lógica é tão possível pra estrutura de frase, ela consegue toda ser imbuída pra concepção cênica, e não é problema começar diferente. Eu tenho um arbitrário grau na concepção de frase, e o que é arbitrário é o meu modo de mover. Então assim, eu estou com essas pessoas há 5 anos, elas já estão espertas. (...) Quanto mais claro é o modo de mover, mais fácil as soluções chegam. (...) E é por isso que eu sempre tenho pequenos bolsões coreográficos, áreas de improvisação, que dificilmente têm informações dissonantes. Mas o que acontece? Eu sempre começo pela pesquisa de movimento, porque se eu começar pela concepção, eu não tenho tempo.

LT – Mas no seu primeiro trabalho você começou ao contrário?

PC – É, eu comecei ao contrário. É porque eu pesquiso muito o movimento, eu levo muito tempo construindo frase de movimento. Para o outro trabalho, por exemplo, último e penúltimo "Coreografismo", porque este tem a Fernanda Assalde[252]. É, esse eu não danço, mas primeira coisa que eu fiz: Chegou em Fevereiro aqui[253], a gente começou em Janeiro. A gente tinha feito um recesso de fim de ano, nós voltamos, eu pedi que eles viessem apenas 3 vezes por semana, eu vinha às 5 vezes e ficava pesquisando sozinho. Mesmo quando vinham todos, a gente fazia a *aula de balé*, *suas coisas*[254] e eu ficava num canto sozinho pré-produzindo uma frase que me pudesse informar que novos elementos eu tentaria estruturar. Nessa primeira frase eu já tinha (...). Por exemplo, vou te dar um exemplo do "Coreografismos": Eu quero uma frase, contínua, sempre as linhas de

[252] Não foi possível encontrar informações biográficas sobre esta bailarina.
[253] Studio do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Local onde a companhia ensaia e onde foi realizada esta entrevista.
[254] *Suas coisas* é uma expressão que tem um significado próprio dentro do ensaio da Stacatto sobre a qual Paulo Caldas explicará melhor mais a frente.

um quadrado. (demonstrou) Contínua, meus pés estão na linha de um quadrado e eu tenho um movimento de braços periférico. Isso me dá. Eu poderia apenas ter sugerido isso aos bailarinos, na verdade, quando eles chegaram, no início do "Coreografismos" espetáculo, eu já tinha começado a pesquisa com o Alexandre Franco[255] como solo e com a Maria Alice como duo, então assim, também já havia frases mães na estrutura. Mas você pode informar pedidos que envolvam isso, elementos A, B, C e D vão estar envolvidos na frase, ou você pode simplesmente ensinar o corpo qual o circuito que está construído. E se você ensina o corpo qual o circuito que está construído, não dá simplesmente pra você trazer gratuidade e incoerência e impertinência para aquilo, a impertinência e incoerência rapidamente grita, se eu sair dando um tombê padeburrê, não, tombê e padeburrê não combina com isso, a lógica é outra. Você pode informar de duas maneiras: Você informa o circuito do corpo e você diz: "Agora você continue, prolongue esse circuito". Ou você pode dar parâmetros verbais. É mais comum que eu dê parâmetros, que eu produza um material e que eu ensine esse material, mas eu também esclareço o que está acontecendo verbalmente. Eu falo: "Das mãos, de lado, pêndulo". Eu reconheço o que é preciso fazer e eu consigo verbalizar o que é preciso fazer. Tem essas duas portas de entrada para a produção de quem trabalha comigo. Isso sempre teve, isso se passava dessa maneira quando era apenas um duo com a Maria Alice, quando era um trio com a Maria Alice e com a Flávia Meireles[256], quando mais tarde, todos chegaram, sempre foi assim, quando eu trabalhei com o Alexandre Franco, nesse solo que eu falei, que foi o início do "Coreografismos", ele pesquisou, Maria Alice pesquisou, tudo sempre desdobrados para aqueles elementos que eu identifico como meu perto do todo. Por mais que eu trabalhe sempre com bailarinos que tenham formações diferentes, tenham afinidades distintas, de alguma maneira eu possuo um eixo de unidade para o meu recorte das coisas. Eu não articulo assim, se eu tivesse assimilado as tendências da

[255] Verificar entrevista com este artista no item 3 deste volume.
[256] <http://flaviameireles.com>.

Maria Alice, a continuidade não seria essa, porque ela não era absolutamente contínua, ela era toda, eu brincava de “Maria Alice contramão”, quando ela tentava me ensinar coisas que, nossa! Eu produzia, ela produzia, quando eu tentava ensinar, era outro modo operante. Eu sempre trago, sempre trouxe, de volta pra uma solução que está ligada à minha própria afinidade, à minha própria maneira de mover. Tudo isso assim, ao mesmo tempo em que todos são muito diferentes, todos produzem e, ao mesmo tempo, todos produzem orbitando nesse eixo que eu estabeleço. Isso dá uma riqueza e às vezes produz umas questões. Por exemplo: Nesse trabalho, ontem mesmo eu tava falando sobre isso, é difícil a gente dar medida do que é diferença corporal para o que é falta de unidade cênica. Porque quando eu olho o Toni Rodrigues, O João Paulo Gross, a Carolina Wiehoff, a Paula Maracajá e a Natasha Mesquita[257], todos são muito diferentes, pra cada um eu sou capaz de dizer o que cada um deles tem que trabalhar para chegar mais próximo deste trabalho. Ontem eu falei um por um, mais ao mesmo tempo em que eu falo, eu tenho dificuldade de pensar se tudo isso que eu estou pedindo vai contra a afinidade de cada um. Eu não sei o quanto mais isso pode aproximar do que eles pensam e do que eles tem como afinidade. Há diferenças. Você não passa a unidade porque tem modelo, não tem modelo, tenho referência. Eu tenho isso e simultaneamente eu começo a pensar a que estrutura cênica isso irá se referir. Esse é um circuito que simultaneamente fica alimentando um ao outro. Porque o que acontece? Às vezes, o que mobiliza a pesquisa acaba definindo o que vai ser construído em cena. No espetáculo é um pouco isso, por mais que eu coloque estruturas não temáticas, eu sei que são temáticas. “Coreografismos” é sobre... O “Filme” é sobre... É sempre sobre, é tudo sobre... O “Filme” tinha uma porta de entrada com a narrativa que eu fiquei na soleira diante da narrativa e não quis entrar (...). É um espetáculo muito mais, longe de ser uma narrativa clássica funcional. O “Coreografismo” tinha um desejo de escrever no

[257] São os bailarinos da companhia, seus currículos podem ser encontrados no site da Staccato: <http://www.staccato.com.br>.

espaço. O “Filme” tinha um desejo de passagem com o cinema, toda a construção dele dizia respeito à linguagem do cinema. Se você me perguntar do “Quinteto”, é “Quinteto” porque eu nem soube dar nome, são cinco então é “Quinteto”. Eu iria dizer que base é essa. Tudo que eu tenho de base, não é cinema, não é artes plásticas, não é literatura. Tudo que eu tenho de base me veio do que se passou em termos de movimento aqui dentro[258]. Então nesse sentido eu estou vivendo um processo muito novo, porque eu não trouxe uma concepção de fora, uma concepção de mesa para a sala de ensaio. A concepção, se é que existe concepção, é toda aqui, é tudo claro, os exemplos são claros, o que se passa no corpo é claro, não é uma concepção de gratuidade, tem uma lógica toda ali, mas é toda física.

LT – Se você pudesse apontar alguns elementos que constroem essa lógica física, quais seriam?

PC – Espacialmente eu tenho esse sentido de profundidade na cena, todo o trabalho está construindo esse sentido. Se restou algum resquício da pesquisa de cinema, é a idéia de profundidade de campo, porque eu tenho alguém muito lá no fundo o tempo inteiro e toda a cena se passando aqui[259]. Eu tenho um sentido de circulação no espaço que é todo na profundidade. Os bailarinos não têm entradas pelas laterais, pelas coxias, eles saem da platéia e vão. Todo trânsito é aqui, o espetáculo fica fazendo isso, espacialmente a linha dominante é essa, da estrutura coreográfica, não necessariamente das frases de movimento, aliás, das frases de movimento não. Eu continuo com as minhas taras pelas diagonais. Eu não faço frase frontal, muito raro eu fazer uma coisa frontal. E eu tenho essa pesquisa, ainda falando de estrutura, que eu queria que fosse de formatos pequenos, tanto é que o nome do projeto original era pequenos formatos. Tudo o que eu sabia, depois da experiência com o “Filme”, que foi um espetáculo extremamente pensado cenograficamente e por isso muito difícil de circular, é que

[258] Estávamos dentro da sala em que a Staccato costuma ensaiar.
[259] Indica a frente do que seria o espaço cênico.

eu queria uma coisa leve. Eu queria uma coisa tão leve que eu queria que pudesse ser dançado em qualquer lugar e que eu pudesse extrair dele pelo menos duas estruturas autônomas. É o que eu tenho agora. Então, eu começo agora com um solo de 13 minutos, esse solo, com algumas pequenas mudanças, ele sobrevive como um solo autônomo. Eu tenho um duo, também de 13 minutos no final, já sobrevive autônomo. Eu posso dançá-lo aqui se quiser. No "Corpo Coletivo" [260], aqui, duas semanas atrás, nós dançamos o duo. Então a preocupação não era conceitual, era quase de produção.

LT – Mas essas coisas dão muito conteúdo hoje em dia.

PC – É verdade. Quando nós dançamos o "Filme", era um elefante branco, pra ensaiar eu tinha que montar toda uma estrutura (...).

LT – Em termos de pesquisa de movimento, o que geralmente gera o movimento?

PC – Complicado... Algumas coisas tipo: A mão assim, eu não posso sair do espaço. Como eu tenho esse modo de mover claro (...). Tem uma lógica operante que dá o tom do que vai produzir (...). A estrutura de... É o princípio freqüentemente arbitrário, mas o arbitrário dificilmente se desdobra em gratuidade, o arbitrário se desdobra numa linha de sentido cinestésico. Essa que é a questão. Qual? Do que se trata? Qual essa linha de sentido cinestésico? O que cabe nessa lógica motora e o que não cabe nessa lógica motora? Aí eu produzo conteúdos de movimento. Isso é material bruto. Eu sou capaz de pegar ali... Se eu dançar a frase inicial ou do Coreografismos, ou do filme, ou do quinteto, é apenas uma sucessão, que tem uma construção sim, mas é apenas uma sucessão de movimento. Ela talvez resista porque ela é relativamente curta. Se eu fosse dançá-la por 10 minutos, talvez ela fosse insuflar, porque em termos de construção dramatúrgica, ela tem uma construção quase que dos ritmos do corpo, mas ela não tem. Ela é uma frase coreográfica que ainda não tem o estatuto de

[260] Mostra de artistas residentes no Centro Coreográfico RJ.

coreografia. Frase coreográfica já tem um elemento de construção, sim, não é uma sucessão gratuita de coisas, tem uma lógica que passa ali, mas para que eu tenha um estatuto de coreografia eu preciso de outro tratamento sobre esse material. Esses materiais vão sendo construídos e o ponteiro, o final do ponteiro, isso que eu chamei de *arquitetura*, isso depende de processos de edição. Por isso que por mais que todos pesquisemos movimento eu não tenho nenhum constrangimento com relação a assinar coreografia. Nesse sentido, entende? Assim: Por que não? Tem uma dimensão que é comum a praticamente todos, todos pesquisamos. Os bailarinos, eles assinam: bailarinos/ pesquisa de movimento. Sempre foi assim, desde que... Tem conteúdos de movimento que eu não sei e nem quero saber. A única facilitação de saber seria assim, ter uma compreensão um pouco mais apurada para poder modificar alguma coisa. Pra modificar, às vezes eu fico com mais trabalho do que eu teria se eu já soubesse. Eu modifico muito mais o que eu mesmo compus do que o que outra pessoa compôs. Eu fico tentando entender e encontrar outro caminho pra aquilo, mas a pesquisa é de todos. Todos produzem. Eu vou determinar o que é pertinente e o que não é pertinente, o que é mais coerente do que não é coerente, o que cabe aqui e o que não cabe aqui, mas o desenho da cena...

LT – E quando você remonta? Ou troca bailarino? Há também um espaço para alguma nova idéia ou você mantém a mesma idéia?

PC – Eu quase não tive isso. O único caso que eu tive de substituição de bailarino foi quando a Maria Alice saiu a Maíra Manesque[261] entrou. Foi um processo de 10 dias, quer dizer, a Maíra tinha feito estágio comigo, então quando eu estava

[261] "Bailarina formada pelo Centro de Dança Rio, em 2001, com habilitação técnica para bailarino de corpo de baile e licenciada em Dança pela Faculdade Angel Vianna. Fundou a Dobra Cia de Dança em junho/2003 e com a coreografia "Anacrônico", participou do 12° Panorama Rio Arte de Dança no programa "Os Novíssimos" e do "Coletiva de Dança" . Integrou o Ateliê Coreográfico em 2003/2004, sob direção de Regina Miranda. Em janeiro de 2004 ingressa como estagiária na Staccato Dança Contemporânea (Cia que integra o Programa de Subvenção à Dança da Prefeitura do Rio) desenvolvendo juntamente com João Paulo Gross a coreografia "Zolig", sob direção de Paulo Caldas, e em agosto desse mesmo ano, ingressa na companhia como bailarina". [on-line] [acesso em 29 de maio de 2009]. Disponível em: <http://www.osdois.com>.

começando a frase inicial do processo do “Coreografismos”, ela aprendeu. O João Paulo Gross também, eles aprenderam. Eles repetiam a frase. Eu não abri a pesquisa pra eles, porque como eles não iam dançar eu não pedi que eles produzissem nada, porque eu não queria usar nada deles, porque eu não fiquei confortável com a idéia de eu ter o material de uma pessoa que não iria dançar. Então eles discutiram, eles exercitavam, mas na hora de pesquisar, eu dei uma pesquisa separada pra eles de uma coreografia que eu chamo “Zolig”. Então a Maíra já tinha uma grande intimidade com o vocabulário. Mas, no momento que Maria Alice avisou que ia sair para data que eu ia dançar com ela teve 10 dias, então não teve tempo da Maíra incorporar o movimento dela, não teve. Mas se eu fosse remontar o “Coreografismos” agora, anos depois, talvez, fosse chamar gente que dançou, talvez eu fosse abrir a pesquisa pra eles. Mas para remontar não mudou nada, ponto. Nesses dois casos isolados, do bailarino aprender uma partitura que já existia antes, eu não abri espaço de pesquisa deles, Carol fez, Maíra fez.

LT – O que dá a lógica dessa inscrita?

PC – Movimento produz movimento. O que está acontecendo é físico, não é nada psicologizado. É uma física que está articulando forças. Eu não tenho mais nada formal para a produção de vocabulário. Espelho às vezes é um problema, espelho ajuda, espelho atrapalha. Eu tenho uma tendência de continuidade de movimento. Eu tenho tendência em quantidade e movimentos redondos. Eu, ao longo dos tempos, desenvolvi uma maneira de fazer uma construção infinita, vai, vai, vai, (...) Eu circulo um oito. E tenho uma tendência de liderança da unidade superior, de atividade de carga, carrega o outro pra cá assim, como uma atividade de carga. Agora já tenho mais uma tendência a incorporar o corpo como um todo (...). Isso foi um motivo deu voltar a fazer balé em 2001. Isso pra deixar a liderança alternada um pouco. Fiquei um tempão sem fazer balé, aí fiz balé e aí eu sinto mais em fechar lideranças alternadas do corpo, lideranças simultâneas do corpo. Deixei mais a construção ficar mais complexa. Agora, a música (...). Cada um tem um termo de essência, um desenha demais, o outro desenha de menos, tem

gente que tende pra forte, gente que tem pra leve, tem gente que tem tendência a confundir o retorcido com a sinuosidade (...).

LT- E pra você o que muda pela primeira vez estar de fora?

PC – Ah, eu tenho muito mais clareza das coisas.

LT – E por que estar de fora agora?

PC – Ah, isso foi a circunstância. Eu tive um momento em que... Porque eu nunca me considerei muito bailarino. Eu dançava porque era só eu e Maria Alice. Então eu dançava assim, mas... Tanto que assim, se você observar assim, minha própria partitura nos duos era muito desinvestida. Eu era muito desinvestido. Quando a gente passou a ser um grupo eu tive vontade de dançar, mas eu tive que dar uma investida em mim, cuidar minimamente. Eu entrava em cena às vezes sem rodar uma cabeça. Então eu passei a estar do "Coreografismos" até o "Filme" dançando, bom, nesse momento eu estou querendo estabelecer uma pesquisa em relação às coisas e concretamente, na real, eu sabia que eu teria uma demanda muito forte sobre mim. Agora, outra, eu estou dirigindo o Festival de vídeo dança, "O Dança em Foco" [262], eu coordeno uma pós, eu dou oficinas, vou coreografar uma companhia em São Paulo, então assim, se eu tivesse nesse processo, eu iria atrapalhar tudo. Hoje eu não preciso vir aqui pra ter ensaio, eu não preciso de nada, eles mesmos se resolvem muito bem. O bom de um grupo que já está há um tempo e maduro é que eles vêm (...). Eu precisava de um olhar de fora, porque eu estou há quase 1 ano sem ensaiador, Paulo Marques[263].

LT – E das aulas que vocês fazem elas são parte desta técnica construída ao longo desse tempo?

PC – Mais ou menos. Existe a nossa aula ideal e a nossa aula real. A estrutura é assim: Às vezes a gente não tem dinheiro, tudo é muito assim... Varia muito, tem dias que todo mundo fez aula antes, que um fez aula antes. A estrutura cheia de 14h00 ás 18h00 não é sempre que eu tenho todo mundo. Então o que acontece?

[262] <http://www.dancaemfoco.com.br>.
[263] Ver nota 162.

A gente aquece com uma aula de balé, com uma aula de balé que todos sabemos, depois do balé sempre tem um espaço que a gente se alonga e depois de quando a gente se alonga a gente tem um espaço que é “cada um com seu cada qual”. O nome desse tempo é curioso, o tempo varia, a gente pode trabalhar uma frase, enfim, depois a gente tende a passar toda a estrutura. Agora balé não sustenta a nossa maneira de mover. O que acontece que, por conta de o balé atravessar os horários, ele prepara minimamente, mas ele não prepara completamente, mas ele acaba sendo o que a gente mais faz. Agora, quando eu tenho tempo, aí eu dou uma seqüência de chão longa, de 40 minutos, de soltura articular, alongamento, fortalecimento, o que começa a minha aula sempre, frases de chão eu dou pra deixar o fluxo mais contínuo, aí assim, a gente levanta, faz o balé, depois do balé eu dou frases minhas em pé, dou exercícios que são mais ou menos elaborados, alguns exatamente já não tem mais a cara de exercício, mas são mais para a estrutura coreográfica, contato improvisação a gente já fez, rolamentos, vou usando outros recursos. No dia a dia, pontual, pra ser objetivo, alonga, faz balé, cada um cuide de algum fragmento, do seu próprio trabalho e passa.

LT – Então pra fechar, o que você entende por dramaturgia?

PC – Eu entendo por dramaturgia como uma construção, eu penso sempre no espaço, né? Uma construção no tempo e um motivo estético. Eu tenho uma dramaturgia que passa no corpo, uma dramaturgia que fala da pesquisa de movimento, uma dramaturgia da luz, uma dramaturgia de frase, quase um roteiro, mas é um roteiro num grau mais elevado do pensar, entende? Uma condução estética no tempo. Suas mutações, seus ritmos, eu penso nisso, porque é difícil ver uma dramaturgia numa tela (...). Aqui eu penso nisso (...). Cada coreografia tem sua lógica, não tem uma regra, cada trabalho possui seus próprios princípios dramatúrgicos. Cada trabalho cria suas próprias lógicas. (...) Quando você pensa um pouco microscopicamente, quando você pensa no todo da cena, isso é complicado, você tem que ter um roteiro todo muito bem estruturado pra isso tudo acontecer macroscopicamente, mas assim, no pequeno, na maneira de mover, nossa, esse conhecimento de um sentido construído e equalizado num todo, isso

é muito legal. No início do processo do “Coreografismos”, eu lidava com um texto, era um autor que só trabalhava com a idéia de restrição. O que eu usei na época era um texto que é o mesmo de trás pra frente e de frente pra trás.



Figura 50: Espetáculo “Quinteto”.



Figura 51: Espetáculo “Quinteto”.

15. Entrevista com Regina Miranda

Legenda:
LT – Lígia Tourinho
RM – Regina Miranda



"Eu adoro dançar, até hoje eu adoro dançar,
mas o meu caminho era de coreografar e dirigir".
(Regina Miranda)

Figura 52: Regina Miranda.

Regina Miranda é coreógrafa, nascida no Brasil, Analista de Movimento (CMA) pelo Laban/ Bartenieff Institute of Movement Studies, LIMS (1975). Possui bacharelado em dança pela *State University of NY* e estudou com as pioneiras em dança/movimento Irmgard Bartenieff (LIMS) e Anna Sokolow (Juilliard School), estendendo sua pesquisa para a composição musical, teatro e filosofia. Como reflexo de sua experiência multidisciplinar, o trabalho artístico de Miranda, cultiva uma forma de expressão situada na interseção entre literatura, música, teatro e dança. Seu trabalho tem sido apresentado na França, Japão, Venezuela, Estados Unidos e Brasil, recebendo importantes prêmios como *Prêmio IBAC/FUNARTE de Artes Cênicas* (1985), *Prêmio Allarde Crítica Paulista* (1987), *Prêmio Fiat de Artes Cênicas* (1990), *Prêmio Especial do Júri/ Coreografia* - Saitama, Japão (1994),

Prêmio Coca-Cola de Teatro (1996), *Prêmio de Artes Cênicas da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro* (1998), *Bolsa Vitae de Artes* (2003) e o *Prêmio Funarte/ Klaus Vianna de Artes* (2006). Sua obra também acumula trabalhos para televisão, ópera e cinema. Na televisão foi responsável pela direção de movimento e coreografia da novela "Que rei sou eu?", com direção de Jorge Fernando. Em cinema, coreografou a "Ópera do Malandro", com direção de Rui Guerra e música de Chico Buarque. Seus artigos vêm sendo publicados em revistas especializadas nacionais e internacionais tais como, "Dance Teacher Magazine", "Gesto", "Cadernos de Dança" e o "Sports and Athletic Training Patient Education Manual". Como reconhecida representante internacional do campo labaniano, Miranda é convidada para atuar como curadora, e, para diversos eventos e conferências. É autora de "O Movimento Expressivo" (FUNARTE, 1980), "Corpo-Espaço" (7 Letras, 2008) e "Laban Lead" e de duas peças teatrais: "Pernas Vazias" (2003) e "Intimidade dos Anjos" (2005). Miranda também foi diretora Artística do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, é diretora do Centro LABAN-RIO e Presidente do Conselho Diretor/ Diretora de Arte & Cultural do Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies.

LT – Você poderia fazer um resgate de alguns momentos de sua história de vida que você considere fundamentais para a sua opção pela arte? Falar um pouco dos percursos que foram definitivos desde o seu primeiro encontro com a dança, que você acredite que tenham sido relevantes para seu trabalho enquanto encenadora, diretora e coreógrafa?

RM – Eu faço 60 anos no mês que vem[264], então eu tenho história. A primeira sensação que eu tenho é que eu aprendi em casa. A minha casa era uma casa muito peculiar em várias maneiras. A minha mãe é pianista e ela era uma pianista muito regrada. Ela acordava cedo, tomava um copo de laranja, ia nadar na praia.

[264] Esta entrevista foi feita em maio de 2008.

Quando eu falo cedo é cedo mesmo! Ela voltava, tomava banho, tomava café e quando eu acordava, ela já estava totalmente pronta. Ela se sentava ao piano e só saia na hora do almoço. Depois voltava ao piano e só saía ao final do dia. Isso eram sete dias por semana, jamais aquilo era diferente, a não ser quando se acrescia os ensaios para as performances dela. Isso tinha uma contrapartida: Tinha um lado lindo, que era ter uma artista totalmente dedicada a sua profissão, apaixonada pelo que fazia. A minha mãe era concertista[265], ela começou uma carreira como professora aos 65 anos, quando eu já estava fora de casa. A contrapartida desta beleza era: Naquela época não havia telefone que baixava o som ou que caminhava pela casa. Cada casa tinha um telefone que permanecia em algum lugar. Aquele telefone era totalmente coberto com mil flanelas o dia inteiro. Não recebíamos telefonemas, Nenhuma pessoa telefonava e nem podíamos dar telefonemas. Porque o telefone, sendo um só, ficava no corredor da sala, para que ele fosse, em princípio, accessível a todos, mas era totalmente inacessível. Também não podia fazer barulho nenhum, não podia ter nenhum outro som. Como a minha mãe era muito sensível ao som, não poderia ter som nenhum mesmo, nem baixinho. Então eu não podia ficar transitando pela casa, nem podia correr. Eu era filha única, só podia fazer duas coisas: ler ou dançar. Não tinha outra coisa pra fazer, ou então eu ia ficar totalmente "bored" [266]. E eu fazia essas duas coisas, eu adorava. Claro que eu saía pro colégio - entrava pelas portas dos fundos, sem tocar a campainha. A porta já estava aberta. As regras da casa eram muito claras. Mas eu gostava muito de ler. Sempre gostei muito de ler. Livro na minha casa era um prêmio. Então eu tirava notas boas e ganhava livros.

LT – Mas você já fazia aulas de dança antes de dançar em seu tempo livre ou isso te levou à dança?

RM – Isso me levou à aula de dança. Eu comecei dançando livremente e continuamente. Eu também passei a ter aquela regra. Então eu chegava em casa,

[265] A concertista Maria Guilhermina.
[266] Entediada.

fazia o dever, lia e dançava. E não falava com ninguém. E eu estudava piano. Depois que a minha mãe terminava seu treino, que era às cinco e meia da tarde, vinha a minha aula de piano: de teoria e composição.

LT – Com ela?

RM – Com ela. Estudei piano por sete anos. Eu praticamente me formei. Eu estudava teoria e composição, que eu também adorava, mas adorava menos do que dançar. O sentimento de dançar para mim era uma coisa extraordinária, tinha uma ida para um fora de mim que não me acontecia nos meus estudos de "Hanon", "Czerny" e nem quando eu estava mais adiantada, num ponto melhor quando eu já tocava músicas. Eu gostava de composição. Minha mãe teve treino também como maestrina. Quando a aula terminava - eu adorava essa parte - ela tocava coisas pra eu reger. Eu aprendia qualidades do movimento, sem eu estar sabendo o que eu tava aprendendo. Minha mãe foi uma menina prodígio, com cinco anos ela dava concerto com orquestra sinfônica, Maestro Eleazar de Carvalho[267]. Eu tive uma criação muito peculiar. Eu também não fui criada para casar, o que era muito diferente para a minha época. Eu queria fazer aula de dança. Naquela época, dança era balé, não tinha outra alternativa. Eu não tenho nenhuma história trágica pra contar do balé, eu tinha o corpo ideal para o balé, eu tenho altura, pescoço, braço fino, andeor... Virei logo uma das melhores alunas da turma. Logo depois comecei a fazer teatro também e comecei a me interessar por direção. Eu fui pra Maria Clara Machado[268], e a Maria Clara foi fantástica na minha

[267] "Eleazar de Carvalho (Iguatu, 28 de julho de 1912 — São Paulo, 12 de setembro de 1996) foi um regente brasileiro. Teve sua primeira ópera, "O Descobrimento do Brasil", estreada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1939, recebendo, no ano seguinte, o diploma de maestro. Foi para os EUA em 1946. Em 1963 tornou-se doutor em música pela *Washington State University*. Atuou longamente como regente titular na Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro. Foi diretor artístico e regente da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e fundador da cadeira número 32 da Academia Brasileira de Música". [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>.

[268] "Maria Clara Machado (Belo Horizonte, 3 de abril de 1921 — 30 de abril de 2001) foi uma escritora e dramaturga brasileira, autora de famosas peças infantis. Fundadora do Tablado, Escola de Teatro do Rio de Janeiro". [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>.

vida, porque sem eu dizer pra ela que o meu interesse era em direção, porque, claro, eu com meus 14, 13 anos não tinha essa clareza sobre as minhas aspirações... Ela percebeu em mim a diretora. Tinha sempre uma improvisação em dois grupos, um fazia e outro observava. Quando eu me tornava observadora, ela falava: “Levante e fale o que você observou. Diz pra onde a cena pode ir. Quais são as alternativas?” E eu era muito jovem, e foi a época que eu então comecei... Você sabe o que é ser ruiva, você sabe que é uma coisa que te isola das outras pessoas ao seu redor, ninguém é ruivo a não ser você. Então foi a época que eu comecei tentar ser mais séria do que eu mesma.

LT – E fingir que ser ruiva não era uma coisa notável.

RM – É... Exatamente... Então isso aqui eu usei para uma coreografia minha (faz um gesto de trançar os cabelos e puxar a trança). E eu comecei a vestir preto e eu fiz um gênero existencialista para sobreviver ao fato deu ficar num lugar que ninguém tinha. Eu sempre menti idade para mais, durante toda minha vida até os 48 anos, que eu fiz duas vezes. Eu sempre quis ser mais velha e ser respeitada, porque assim as pessoas iriam ouvir o que eu tinha pra dizer! Eu tenho coisas a dizer! E eu era bonitinha... E isso não era uma coisa que eu gostasse, porque é tão fácil você ser bailarina bonitinha e ficar na frente... Com a direção eu descobri que eu também queria criar danças, justamente porque a dança que eu gostava de fazer na aula era muito diferente da dança que eu gostava de fazer quando eu estava sozinha na minha casa. Uma coisa não tinha nada a ver com a outra, mas eu achava que a dança que eu criava na minha casa tinha o seu interesse. É claro que ela começou a ficar mesclada com o balé e tudo mais, e eu também comecei a ver muita dança, comecei a ver muito Béjart[269]. O Béjart pra mim foi uma saída,

[269] “Maurice Béjart, nome artístico de Maurice-Jean Berger, (Marselha, 1 de Janeiro de 1927 — Lausana, 22 de Novembro de 2007) foi um dançarino e coreógrafo francês. Fundou em 1953, ao lado de Jean Laurent, Les Ballets de l'Etoile, mais tarde rebatizado de Ballet-Théâtre de Paris. Coreografou mais de duzentos balés, a maioria deles para sua própria companhia.”. [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>.

dele eu cheguei a conhecer o trabalho do Nijinsky[270], mas o Bejárt estava mais próximo do mundo que eu vivia.

LT- Conte um pouco das suas experiências no colégio.

RM - Eu estudava no melhor colégio do Rio de Janeiro para mulheres, o Jacobina. Onde tinha uma diretora, Dona Laura Jacobina Lacombe, uma mulher de elite, que entrava através do microfone diariamente e dizia: "Este colégio está criando a elite intelectual do país. Não interessa de que berço vocês vieram, interessa quem vocês vão ser. Aqui, as mulheres daqui, serão as mulheres que irão governar o país de amanhã." Aquilo era totalmente novo e muito "avant-garde". A mulher não tinha esse lugar nos anos 50 e 60 no Brasil. E o colégio era sensacional. Ele tinha um respeito às escolhas. Ele era um colégio que seria muito moderno para hoje. Um colégio onde você não tinha presença, que você podia entrar e sair da aula, que era problema seu. A média para ficar no colégio era 7,0, se você tirasse menos passava de ano, mas tinha que ir para outro colégio. Um colégio que tinha como professor de grego e de literatura grega, Junito de Souza Brandão[271]. O

---

[270] "Vaslav Nijinski, (Kiev, 28 de Dezembro de 1889 — Londres, 8 de abril de 1950) foi um bailarino e coreógrafo Russo de origem Polaca. Considerado um dos maiores bailarinos de seu tempo, viveu a dança desde muito cedo, pois era filho de bailarinos poloneses, que se apresentavam em teatros e circos. Era dotado de uma técnica extraordinária. Por isso, foi chamado por muitos como *o deus da dança*, *a oitava maravilha do mundo* e *o Vestris do Norte* (referência ao bailarino francês Auguste Vestris, junto ao qual seria sepultado, no cemitério de Montmartre, em Paris). Nijinski revolucionou o balé no início do século XX, conciliando sua técnica com um poder de sedução da platéia.". [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>.

[271] "Junito Brandão, que se formaria em Direito, foi, de fato, preparado para a vida jurídica numa escola secundária, administrada por jesuítas, mas como não conseguiu evitar o seu pendor para as letras e, por isso mesmo, consideramos como a sua maior conquista a de Bacharel em Letras Clássicas pela PUC, em 1948. Somem-se a 1950 quarenta e cinco anos de intensa atividade acadêmica, incansável apesar das condições sócio-econômicas de trabalho de um professor no Brasil. Explorou em várias obras publicadas, conforme indicação abaixo, o seu profundo estudo de grego, latim, sânscrito e bibliografia alemã, inglesa, francesa, italiana, espanhola e portuguesa. E com domínio tão fecundo que encetou, por exemplo, uma pesquisa da tetralogia de Wagner, onde reside a base do mito nórdico, a fim de estabelecer as similitudes com o mito grego, ao qual a mitologia nórdica nada deve em influência, permanecendo em situação de adstrato, conceito filológico aplicado aqui mutatis mutandis. Eis que esse empreendimento, como também um dicionário etimológico de palavras portuguesas oriundas do grego, o qual já tinha alcançado o estágio de mais dois mil verbetes na letra A, consciente da escassez desse projeto nos idiomas herdeiros da civilização helênica, não pôde ser completado, suspendendo-o com seu falecimento em 15 de maio de 1995. Seriam essas investigações em Letras Clássicas que preencheriam

professor de relações internacionais era um diplomata. O professor de história chegava com uma porção de livros e dizia: “O que interessa é a pesquisa. Vamos pesquisar as questões. Não quero nenhum trabalho igual ao outro.” Neste colégio eu falei que queria a dança e que estava por muito tempo sentada. Eu precisava ter o teatro do colégio. E a chave do teatro de 400 lugares foi dada a mim. E eu podia faltar qualquer aula, se eu estivesse criando. É, eu tive uma vida de muita sorte e eu recebi muita coisa. Saíram daquele colégio muitas lideranças e cargos de direção de todo lugar. Hoje, pelo Brasil eu encontro essas pessoas. Foi uma ligação muito “sui generes” para a época e era uma educação para a liderança. Isso pra mim... Eu trago isso logo de início, porque isso é uma coisa com a qual eu ligo a experiência do “Ateliê Coreográfico” [272]. A educação para a liderança é um mote na minha vida. Essa é a minha contribuição para a vida seja em que campo for, porque liderança pra mim é você fazer o que você quer, achar que você tem meios para propor e que não tenha que ficar sob alguém ou sob alguma coisa que te venha pronta. Eu tive isso dentro de casa por motivos diferentes: Ou eu propunha alguma coisa ou eu morria de tédio. Sem ter com quem falar, ou era a prisão ou a proposição. Eu tive isso no colégio, que era sensacional. E tive isso com a Maria Clara que me apresentou a direção. Eu tive isso também com os meus mestres de balé, Klauss Vianna[273], Angel Vianna[274] e Dona Tânia[275].

---

lacunas nos países de língua portuguesa. Dentre múltiplas atividades importantes destacamos as seguintes: além de lecionar e prestar outros valiosos serviços a PUC – RJ, Universidade Gama Filho, Santa Úrsula e outras instituições, foi Diretor da Academia Brasileira de Teatro do Rio de Janeiro de 1956 a 1971. Foi aprovado em 1989 como Professor Adjunto da UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro através de Concurso Público de Provas e Títulos. Em 1990, fundou o Instituto C.G. Jung do Rio de Janeiro. Ocupou a cadeira 35, Patrono João Ribeiro, da Academia Brasileira de Filologia. Pertenceu à Sociedade Propagadora das Belas Artes, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos e ao Instituto Internacional de Heráldica e Genealogia”. [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://www.uerjleco.com.br/anais.htm>.

[272] Ver nota 199.

[273] <http://www.klaussvianna.art.br>.

[274] <http://www.angelvianna.art.br>.

[275] Tatiana Leskova nasceu na França, é filha de uma família de aristocratas russos expulsos de seu país após a revolução de 17. Aos 16 anos entrou para os Balé Russo. Dançou em cidades importantes como Londres e Nova York, quando atuou com Balanchine e Stravinski. Dona Tânia,

LT – Como era a sua rotina de dança durante a infância e adolescência?

RM - Eu fazia todas as aulas! Eu fazia Dona Tânia, Angel, Klauss, Lennie Dale[276], tudo direto. E eu tinha, como eu tenho até hoje, essa energia maravilhosa, eu raramente me canso, isso veio da genética e tem também a ver com essa paixão pelo que eu faço. Na época era absurda, eu tinha que correr pra gastar um pouco de energia porque ela era gigante. Então essa história de que eu tenho talento para a liderança... Eu fui criada para a liderança! Vai chegar um momento que a dança que eu fazia ficou separada do contexto da minha vida. O teatro não, mas a dança sim, porque eu era diretora dos editoriais do jornal da escola, fazia teatro, começo a criar um núcleo intelectual entorno de mim que não combinava com o balé. O balé clássico ainda era um trabalho tradicional, tinha hierarquias, solistas... Eu era solista, tinha o padrão corporal ideal, mas o fato de eu ter esse perfil não me impedia de perceber que outros não tinham e que havia segregações e escolhas envolvidas que pra mim eram muito "embarrassing"[277], e era como se eu tivesse que compactuar. Nesse momento eu percebi que eu queria continuar no balé para tentar mudar tudo isso. O meu intuito nunca era de sair, era sempre de mergulhar de cabeça e tentar mudar. Mas, no meio de tudo isso eu tive uma pequena mudança de percurso. Eu me caso, engravido, me separo durante a gravidez. Era a idade normal das pessoas se casarem naquela época. Largo a dança. Precisei escolher entre a aula de dança e a aula de teatro, porque de

---

como é chamada pelos íntimos, também conheceu Massine e Rudolf Nureyev. Parte de sua vida foi registrada no livro "Tatiana Leskova - Uma Bailarina Solta no Mundo", de Suzana Braga.

[276] "Leonardo La Ponzina, mais conhecido como Lennie Dale, (Nova Iorque, 1934 — 9 de agosto de 1994) foi um coreógrafo, dançarino, ator e cantor ítalo-americano radicado no Brasil. Ele chegou ao Brasil em 1960 trazido pelo diretor de teatro de revista, Carlos Machado, para realizar a coreografia de uma peça musical. A partir daí passou a ficar no país por longas temporadas. Figura de destaque nos anos 60 e anos 70 pela atuação junto a artistas iniciantes do movimento musical urbano carioca, a Bossa-Nova. Dirigiu diversos espetáculos apresentados no Beco das Garrafas, reduto de boêmios e músicos da bossa nova. Em 1973 fundou o Dzi Croquetes, um grupo conhecido pelo humor gay e que misturava dança com teatro. Viajava constantemente para os EUA onde dirigiu espetáculos com artistas de renome como Liza Minelli. Foi vítima da AIDS e desde que descobriu ser portador do vírus foi para os Estados Unidos onde teve assistência médica gratuita, aconselhado pelo seu próprio médico particular". [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lennie_Dale>.

[277] Embaraçantes.

repente eu me vejo com uma criança que eu tinha que sustentar. Eu falava línguas e eu comecei a fazer tradução de bulas de remédio, mas eu tive que fazer uma escolha e eu escolhi o teatro. Foi um divisor de águas essa escolha. Um dia a Angel Vianna veio a minha casa e disse: “Por que você não volta mais?”. Eu disse: “Eu estou com 20 anos Angel, eu tenho filha...” Naquela época a fralda era de pano e o teto da minha casa era um varal de fraldas de pano. A Angel foi fantástica, esse foi um momento muito marcante da Angel em minha vida. Primeiro veio a Maria Clara, depois foi a Angel. “Você tem um talento que eu não vou perder. Nós vamos levar a criança pra aula.” Eu disse: “Você tá brincando, como é que eu vou levar um bebê para a aula de balé? As pessoas vão todas embora.” Ela disse: Não tem importância se eu perder todo mundo, mas eu sei que você, Djenane Machado[278] e Nora Esteves[279] eu não vou perder. Tá bom pra mim”. Eu disse: “Mas aonde eu vou deixar a criança?”Ela disse: “Não tem problema, no caminho a gente vai achar um cercadinho e deixar ela ali”. E quando a Isabel chorava eu (faz um gesto de balé com cara de desespero e a gesticulação da Angel com a mão indicando para segurar o impulso de parar a aula e ir até o bebê). Ela me mandava ficar na barra. As pessoas foram muito carinhosas e eu não sei se isso poderia acontecer em outro lugar do mundo que não fosse o Brasil. Foi uma aceitação muito bonita e ao mesmo tempo eu achava que era uma dádiva tão poderosa que eu estava recebendo. Eu realmente dava tudo de mim. Eu precisava dar essa volta com o corpo. Naquele momento eu percebi a falta que a dança me fazia.

[278] Atriz brasileira com vasta produção no cinema e na TV. Atualmente se afastou da carreira de atriz e é escritora. [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>.
[279] <www.noraesteves.com.br>.

Robert Joffrey Ballet e a primeira mudança para Nova York

RM - Eu comecei a saber sobre o *Judson Church*[280]. Naquela época não tinha internet, tudo era muito diferente. Eu pensei; "eu tenho que ir pra lá". Eu comecei a ir ao consulado, a me informar e a pensar que se tivesse uma audição eu teria que passar. No mesmo período o *Robert Joffrey Ballet*[281] abriu audição em vários lugares do mundo para a Cia. nos Estados Unidos. Eu passei na audição e fui viver nos Estados Unidos. Nesta época eu estava com 23 anos.

De Marta Graham a Irmgard Bartenieff

RM – Em NY eu comecei a pesquisar e fiquei totalmente encantada com as novas possibilidades oferecidas pela Cia. *Robert Joffrey Ballet*. Eu tive aula com o Robert Ellis Dunn[282], eu tive aula com o pessoal da Judson Church, Simone Forti[283], Kay Takei[284], Trisha Brown.[285] Com ela a gente vivia subindo uns sobre os outros e

---

[280] "Judson Dance Theater is located at the Judson Memorial Church, New York. The group of artists that formed Judson Dance Theater are considered the founders of Postmodern dance. The theater grew out of a dance composition class taught by Robert Dunn, a musician who had studied with John Cage. The artists involved with Judson Dance Theater were avant garde experimentalists who rejected the confines of Modern dance practice and theory". (http://pt.wikipedia.org)

[281] "The **Joffrey Ballet** is both a school, founded in 1952, and a dance company, founded in 1956. From 1995 to 2004, the company was known as **The Joffrey Ballet of Chicago**. It is one of the foremost ballet companies in the world, and the school is known for producing alumni who later have successful acting careers (e.g. Charlize Theron and Patrick Swayze.). The company regularly performs classical ballets". [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>.

[282] Robert Ellis Dunn, foi um dos pioneiros do movimento da dança pós-moderna.

[283] "Simone Forti is an internationally recognized performance innovator. Together with the artist Robert Morris, Forti founded an improvisational theater and dance group in San Francisco in 1957. The group attempted to create experiences that were liberated from the stylized choreography of ballet or the rigid formalism they saw in some modern dance. Forti created pieces that recreated every day movements like eating or dressing. She also explored the tensions of natural processes such as falling, rolling or climbing. At the forefront of the revolutionary blurring between art, life and performance that characterized contemporary art in the 1960s, Forti has continued to teach and create innovative performances that challenge both dancers and viewers to experience the movement of their own bodies". [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://www.clevelandart.org/exhibcef/light/html/4270159.html>.

[284] Não foi possível encontrar detalhes sobre a biografia desta artista.

caindo, porque ela queria fazer passagens aéreas interessantes. Fiz improvisação com o Steve Paxton quando ele estava criando o "Contact Improvisation" [286], que nem se quer tinha esse nome. A gente fazia experiências em aula, porque aquele era o interesse de pesquisa dele. A gente também falava sobre os nossos interesses de pesquisa. O meu interesse era gestual. Eu já estava cansada dos "por de brás", eu queria trazer os gestos contemporâneos, os gestos do cotidiano. Era um lugar e um momento de intensa criatividade. Eu identifico neste momento um berço do "Ateliê Coreográfico". Aquilo foi um paraíso pra mim. Eu comecei a viver a história da dança no meu corpo. Eu fiz aulas de dança moderna no Studio de Graham[287], ela me viu fazendo aula. Neste dia eu fiz um "crossing" muito bonito, eu sabia que tinha sido muito bonito. Quando cheguei ao final do movimento a professora falou: "You've missed a pit"[288]. Eu sabia, mas eu tinha feito um "crossing" que não era exercício! Eu tinha perdido uma vírgula. Eu fiquei com ódio porque foi a primeira vez que a Graham estava na sala e eu ganhara um

---

[285] "Trisha Brown (25 November 1936, Aberdeen, Washington, U.S.) is a postmodernist American choreographer and dancer. She trained with dancer Anna Halprin and became a founding member of the avant-garde Judson Dance Theater in 1962. There she worked with experimental dancers Yvonne Rainer and Steve Paxton. In 1970 she cofounded the Grand Union, an experimental dance collective, and formed the Trisha Brown Company. Her company soon became one of the leading contemporary dance ensembles. Brown received a MacArthur Foundation "genius" grant in 1991". [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>.

[286]"Steve Paxton (born 1939, Tucson, Arizona) is an experimental dancer and choreographer. His early background was in gymnastics while his later training included three years with Merce Cunningham and a year with José Limón. As a founding member of the Judson Dance Theater, he performed works by Yvonne Rainer and Trisha Brown. He was a founding member of the experimental, Grand Union, and in 1972 named and began to develop the dance form known as Contact improvisation, a form of dance that utilizes the physical laws of friction, momentum, gravity, and inertia to explore the relationship between dancers." (http://pt.wikipedia.org)

[287] "Martha Graham nasceu em Allegheny County, Pensilvânia. Foi uma das principais representantes da dança contemporânea nos EUA. Sendo conhecida mais tarde como a mãe da dança moderna. Tinha como objetivo desvendar a alma humana. Deu início a sua carreira de bailarina aos 22 anos, logo após a morte de seu pai. Sua técnica de trabalho era voltada para a respiração, inspiração-contração, expiração-relaxamento; e também voltados para o idealismo social e por uma forma melhor de vida. Muitas coisas se passaram no trajeto de sua carreira: mudança social, moda, gerações, e Martha sempre criando novos trabalhos, acompanhando todas essas mudanças. Dirigiu sua companhia até a morte (1991), e aos 80 anos de idade criou *Acts of Light*. Morreu em Nova York". [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>.

[288] Tradução livre: "Você perdeu um pedacinho".

feedback negativo. Eu tinha dançado para a Graham! Como que aquela pessoa tinha me dado um feedback negativo porque eu tinha "missed a pit"! Então, segura sobre o que eu tinha feito, eu disse: "I can do it again and I'll not miss". And I did it perfectly, but not dancing. Than I got the end and I said: "That one I've missed any beat." E eu era tinhosa! And she said: "That time is perfect". And I said: "I don´t believe in dance again. Because if this is perfection and if it is not the other one, than dance is not my field." In front of Graham! And she laught (Graham) and she said: "You did a beautiful dance in the first one, you're solist, and you go, you're gone be dance."[289] E eu fui pra casa e comecei a chorar. Nessa época, o Assis Brasil[290], aquele pianista brasileiro, era um dos meus roommates[291], e eu cheguei, chorando; "a Graham falou isso pra mim, mas eu não quero mais fazer Graham porque ela é maravilhosa, mas os professores são caretas e eu não quero mais saber daquilo!" E estava lá junto com ele uma moça chamada Mindy Goldman[292]. E a Mindy falou, "Você não quer experimentar *Effort-Shape*?" E eu, "*Effort-*

---

[289] Tradução livre: "Eu posso fazer de novo e não perder nenhum pedacinho". E eu fiz perfeitamente, mas sem dançar. E quando chegou ao final eu disse: "Neste ultimo eu não perdi nenhum pedacinho". E eu era tinhosa! E ela disse: "Dessa vez estava perfeito". E eu disse: "Eu não acredito mais na dança. Porque se este foi perfeito e o anterior não, a dança então não é mais o meu território." Na frente da Graham! E ela riu (Graham) e disse: "Você fez uma bela dança na primeira vez, você é uma solista, e você vai, você será a dança".

[290] "Pianista de formação erudita, irmão gêmeo do saxofonista Victor Assis Brasil, João Carlos nasceu no Rio, no dia 28 de agosto de 1945. Começou a estudar piano ainda na infância, e aos 15 anos já era acompanhado por orquestras em concertos. Foi aluno de Jacques Klein e aperfeiçoou os estudos em Londres, Paris e Viena. Na década de 60, na Áustria, ganhou o terceiro prêmio do Concurso Internacional Beethoven, tocando em seguida com a Filarmônica de Viena e excursionando pela Europa. Mesmo consagrado como concertista clássico, envolveu-se com a música popular, tocando ao lado de outros instrumentistas como os pianistas Clara Sverner e Wagner Tiso ou o violonista Turíbio Santos e de cantores Ney Matogrosso, Zé Renato, Alaíde Costa, Olivia Byington. Na década de 80 gravou discos a quatro mãos ao lado de Clara Sverner: um com músicas de Erik Satie e Scot Joplin (1982), outro incluindo o norte-americano Gershwin e os franceses Maurice Ravel e Gabriel Fauré. Em seguida veio "Jazz Brasil" (1986), com total ênfase no popular, incluindo obras de Tom Jobim, Radamés Gnattali e Victor Assis Brasil. Dois anos depois, ao lado de Wagner Tiso, Jaques Morelenbaum e Ney Matogrosso, lançou "Floresta do Amazonas". Em 1990, quase dez anos depois da morte precoce do irmão (em 1981), gravou o disco "Self Portrait — Assis Brasil por Assis Brasil", em que trouxe à tona composições inéditas de Victor. Seus trabalhos seguintes foram em parceria com as cantoras Olivia Byington e Alaíde Costa". [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://www.clubedejazz.com.br/jazzb/jazzista_exibir.php?jazzista_id=310>.

[291] Colegas de casa.

[292] Não foi possível encontrar informações biográficas sobre ela.

Shape?"; "É Laban!"; "Laban, nunca ouvi falar?" E ela falou: "Before[293] Judson Church, mas é também depois de Judson Church". Ela me deu um cartão dela e eu fui. Quando eu tive a primeira aula de Laban, aí eu pensei: Vocabulário! Sintaxe! Linguagem! Teoria! Eu encontrei uma teoria do movimento! Aquilo foi uma explosão na minha alma. Eu perguntei pra ela onde eu poderia experimentar aquilo todos os dias e ela me indicou o Dance Notation Bureau[294], porque na época não existia Laban Institute ainda. Ela me disse para procurar uma mulher chamada Irmgard Bartenieff[295]. Eu saí de lá e fui para o Dance Notation Bureau. Chegando lá eu disse que tinha acabado de fazer uma aula de Laban e que tudo na minha vida tinha mudado e que eu precisava estudar aquilo diariamente. Eles foram super frios e disseram que o prazo para o application do programa já tinha passado. Eu disse; "moça, você não está entendendo... Eu sou brasileira... Eu

---

[293] Tradução livre: "Antes de".

[294] "The **Dance Notation Bureau** (**DNB**) is a New York, New York based repository of dance scores in Labanotation founded in 1940 with significant holdings of films, videotapes, photographs, programs and posters". [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>.

[295] "Laban's student Irmgard Bartenieff (1890-1981) applied her Laban training to the field of physical therapy, developing her own approach to body re-education called Bartenieff Fundamentalssm, now a part of Laban Movement Studies training at LIMS. She also was a dancer, choreographer, Labanotation expert, pioneer in the development of dance therapy, and cross-cultural researcher. She originated the Certificate Program in Laban Movement Studies in 1965, and founded the Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies in 1978. Bartenieff was born in Germany. Her activities revolving around biology, art, and dance, became sharply focused when she met Rudolf Laban in 1925 and began to study with him and his colleagues. She received a Laban diploma in Berlin and was the only holder of this certificate practicing in the United States. In 1978 she founded the Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies in New York to further develop Laban's work and to extend it into many fields through her own unique applications and methods. Her professional affiliations included the American Physical Therapy Association, the American Dance Therapy Association, the Dance Notation Bureau, CORD (Congress on Research in Dance), and the Society for Asian Music. She was a registered physical therapist and a registered dance therapist (DTR) as well as a Master Member of the Laban Art of Movement Guild and an Associate Member of ICKL (International Council of Kinetography Laban.) She was published in such journals as Main Currents, Physical Therapy Review, Music Therapy, CORD Conference Proceedings, Dance Scope, and the American Dance Therapy Association Proceedings. In 1981, for the first time, her work became available in a comprehensive book, Body Movement: Coping With the Environment, written with Dori Lewis. It was in August of that same year that friends and colleagues of Irmgard Bartenieff gathered from around the world to mourn her death. Her funeral was a moving tribute of dance and love. Today Bartenieff's students carry on her work in ever broadening applications. [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://labanforanimators.wordpress.com/2008/09/01/irmgard-bartenieff/>.

preciso disso... Eu não vou ficar aqui pra sempre". E ela insistia que não, porque o programa tinha os seus prazos e que existiam também os prazos para receber o diploma. Eu insisti que eu não queria diploma, que o meu desejo era de aprender. Enquanto eu conversava com a atendente de modo desesperado, levanta-se no fundo de uma sala uma pessoa, especialmente depois deu ter dito que eu era uma "very good dancer"[296]. Essa mulher me perguntou: "Are you really a very good dancer?" Eu disse: "excelent!" E ela: "So, then, show me".[297] Aí, fomos para o Studio e ela falou: "Don´t change your clothes".[298] Eu achei que ela ia pedir o solo do Lago dos Cisnes, porque eu estava tão acostumada com esse tipo de audição... Eu falei que trabalhava com o Joffrey, que poderia fazer alguma parte... Mas ela me cortou e perguntou: "What is your dance?" [299] Eu disse: "Ah! That I can do. Just tell me to stop, because I can dance for hours". [300] Eu fui até o som, coloquei minha fitinha cassete e comecei a dançar... E ela ria...

LT – E era a Bartenieff?

RM – Era a Bartenieff. Um belo dia chegou o papel de que eu fui aceita e isso foi inesquecível. Até hoje eu fico emocionada me lembrando. Eu saí do Joffrey e me dediquei completamente a isso, não tinha outra maneira. Foi maravilhoso e ao mesmo tempo foi muito duro também. Eu estava dentro de um sistema de aplausos, no Laban Institute não havia aplausos. Havia um sistema de você ter feedback no sentido estrito do que se estava trabalhando, mas não no sentido de aplaudir e atribuir juízo de valor. Eu passei seis meses aos prantos porque eu estava acostumada aos aplausos, eu estava acostumada a ser uma "excelent dancer" [301]. As piruetas no ar, *torner*, 8 piruetas... Nada mais disso era necessário, eu tinha que engatinhar contralateralmente ou homolateralmente. Todo o estudo

---

[296] Tradução livre: "Uma ótima dançarina".
[297] Tradução livre: "Você realmente é uma ótima dançarina?" Eu disse: "excelente!" E ela: "Então me mostre".
[298] Tradução livre: "Não mude suas roupas".
[299] Tradução livre: "Qual é a sua dança?".
[300] Tradução livre: "Ah! Isso eu posso fazer. Só me diga quando parar, porque eu posso fazer por horas a fio".
[301] Tradução livre: "Uma excelente dançarina".

sobre as qualidades do movimento foi fantástico. Um dos aspectos que mais me fascinavam era realmente o lado teórico, era isso que eu queria ganhar para coreografar. O grupo era muito eclético, tinha uma campeã de patinação no gelo, uma dançarina de flamenco, cada um possuía uma história muito peculiar e a única coisa que era universal era que todos nós chorávamos ao mesmo tempo. Aos poucos todo aquele novo modo de pensar e lidar com o movimento foi se tornando um território de explorações infinitas, como é para mim até hoje e isso é algo que considero fascinante: O fato do estudo não ter fim, de ser um estímulo, de ser um sistema, um sistema em desdobramento. É maravilhoso não saber e lidar com lugares que eu posso se quer prever.

Volta ao Brasil: Primeira parada, Brasília.

RM - Um pouco depois eu engravidei e tive medo de ficar nos Estados Unidos com duas crianças. Eu resolvi voltar ao Brasil, primeiro para Brasília.

LT – Por que você foi primeiro para Brasília?

RM – Porque o meu padrinho se tornou Secretario de Cultura de Brasília. Ele me confiou um teatro, que transformei em um Centro de Criatividade. Foi maravilhoso o período de Brasília. Lá eu conheci o Áquila[302]. Ele dirigia a parte de Artes Visuais do Centro de Criatividade. Eu dirigia a parte de Artes cênicas. O teatro era ocupado de sete da manhã à meia noite, sete dias por semana. Nós começamos a criar projetos em todas as cidades satélites de Brasília, que eram de uma pobreza infinita e tinham um alto índice de violência. O projeto integrava música, artes visuais, dança e teatro. Nós atuávamos nos finais de semana, quando a violência aumentava muito porque as pessoas bebiam e não tinham o que fazer. O projeto envolvia tanto os pais, quanto as crianças e os adolescentes. Nós três

[302] Luiz Áquila da Rocha Miranda (1943). Artista plástico carioca, já realizou exposições ao longo das principais cidades do mundo, recebeu importantes prêmios da categoria. É um dos grandes nomes das Artes Plásticas no Brasil. Regina foi casada com ele por um tempo. <http://www.luizaquila.com.br>.

circundávamos essa população. Em um ano de atividades o projeto diminuiu em 25% a violência nessas cidades, o que era muito significativo. A meu ver este movimento foi impulsionado pela proposta transdisciplinar. Essa resposta, motivada pela integração entre as artes, que era o que eu gostava, me moviam a continuar. Como este foi o programa de maior sucesso da região, quando o meu padrinho saiu da secretaria eu fui mantida pelo governo, mas o projeto não foi. Eu fiquei arrasada, com muita raiva, porque era um projeto muito importante! Naquela época nem se falava em projeto social, isso é um termo que veio aparecer muito depois.

De volta ao Rio de Janeiro.

RM - A Angel já tinha me falado para voltar para o Rio de Janeiro. O fim do projeto nas cidades satélites me deixou muito chateada. Decidi voltar e disse para a Angel: "Angel, preciso dar muita aula, porque eu tenho que ganhar dinheiro! Eu tenho dois filhos!" Ela me ofereceu uma sala de fundo e me sugeriu dar umas aulas de demonstração para juntar alunos e formar turmas. Só sei que depois dessas aulas de demonstração eu tinha gente fazendo aula nos corredores. Eu dava nove horas de aula por dia. Eu comecei a coreografar pra mim e pra pequenos grupos. E fiz trabalhos lindos, mas o meu desejo era de colocar no palco esse conjunto de teatro, dança, música, poesia, canto, tudo junto, do qual eu tanto gostava. Foi quando eu decidi fazer uma Cia.

A publicação do primeiro livro: "O Movimento expressivo" (1980) e a Cia. Atores Bailarinos.

RM - O meu primeiro livro surgiu com a intenção de dar uma idéia básica para pessoas que nunca tinham ouvido falar sobre os estudos de Laban. As aulas abordavam muitos aspectos, inclusive o Sistema Laban. Eu cunhei esse termo "Sistema Laban", porque a minha visão era muito sistemática. Essa terminologia é

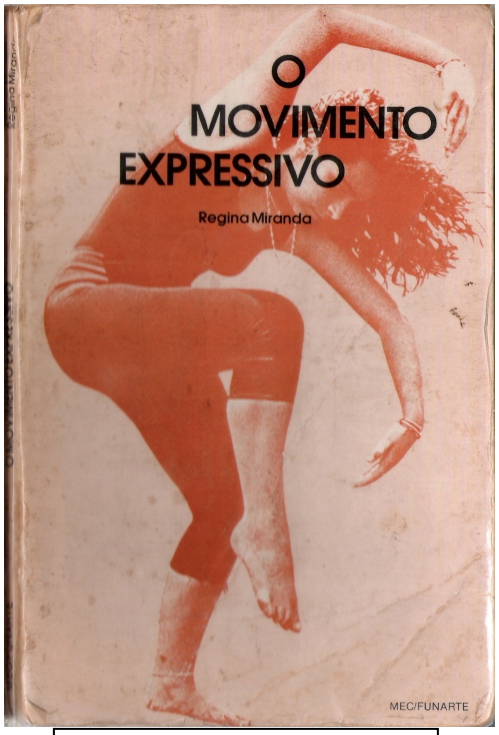


Figura 53: Capa do 1º. Livro.

aplicada por mim, porque nos Estados Unidos é "Laban Movement Analisys", ou seja, "Análise Laban de Movimento". O livro da Irmgard fala em "Laban Analisys". Até dizem, as teorias de Laban formam um sistema, mas o termo "Sistema Laban" é iniciado a partir da minha abordagem. A Cia. se tornou um lugar de aulas e eu não queria que as pessoas que tivessem dançando comigo não soubessem o que estavam fazendo. Quando eu criei a Cia. pensei em chamar Teatro Coreográfico. Tanto que nós nos chamamos "Atores-bailarinos", porque a Angel tinha acabado de fechar o "Teatro-Movimento". Achei que isso iria fazer uma confusão, ninguém ia saber o que era o quê, ainda mais que eu trabalhava junto com ela. Resolvi então colocar o corpo das pessoas. Acho que isso foi uma tendência do momento, porque o Grupo Corpo começa ao mesmo tempo.

Protocolos de experimentação e protocolos de ensino.

RM – Os nossos protocolos de experimentação e ensino eram muito transversais e não ficavam só na dança. Eles englobavam leituras ficcionais, romances, poemas, música, apreciação musical, porque esse era o meu *back ground*. A gente experimentava tanto a partir da música, quanto a partir dos textos, ou a partir das experiências próprias ao ler o texto. Tudo era lugar de experimentação. Inicialmente o protocolo de experimentação era o objetivo, não era uma parte para chegar a algum lugar, não era um protocolo de experimentação para chegar a uma composição, ele era a coisa em si. Cada encontro era um evento performático e eu acho que guardo um pouco disso até hoje. Essa característica

de acontecimento não era proposital, mas era decorrente do fato de não ser para outra coisa, de ser para aquele fim mesmo. O protocolo era a experiência e a expressão estética.

Heliogábalo (1980)

RM - Eu queria alguma coisa que não tivesse nenhuma etiqueta pra aquilo. E a gente começou com o "Heliogábalo", que era exatamente isso. Começamos a estudar o texto do Artaud. Tínhamos a música do Arnaldo Dias Batista[303], dos Mutantes[304] e os gigantes painéis pintados pelo Áquila. Uma outra coisa que eu queria colocar em cena, além dessa reunião dos vários campos em cena, era a sexualidade. Até então eu tinha visto na cena de dança brasileira, corpos sensuais ou corpos sublimes, muito mais sublimes do que sensuais. Já tinha visto até mesmo corpos abstratos, mas nunca sexualizados. Eu queria colocar a sexualidade como tema no corpo. Uma das cenas que eu mais gostava de todo o "Heliogábalo" era uma cena muito simples. Um homem vinha do fundo do palco com uma menina deitada em seu colo totalmente nua. Ele colocava a menina muito próxima da platéia, quase tocando a pessoa. Aquele corpo nu ficava exposto à mão do público. Não somente exposto ao olhar, mas também accessível à mão. Aquilo era uma perturbação ao olhar da platéia. Eu ficava numa sacada do teatro Tereza Raquel fascinava com o que aquilo trazia. Eu só não fiz um vídeo porque na época fazer vídeos não era uma coisa accessível a ninguém. Se eu tivesse feito, eu acho que teria um vídeo incrível das pessoas evitando olhar e olhando. Aquele momento pra mim era especial porque não se tratava mais do espetáculo e sim de suas enormes e possíveis interpretações. Tratava-se da platéia. Era um momento de interatividade, de perturbação, de possibilidades. Foi um espetáculo que gerou reações muito fortes. Certa vez em São Paulo um casal

[303] <http://www.arnaldobaptista.com.br>.
[304] < http://www.osmutantes.com>.

tirou a roupa na primeira fila e ficou de pé, parado! Acontecia de tudo. O espetáculo abordava uma nudez sexualizada sem ser para o lugar da pornografia. Até hoje os corpos de dança tem muito problema com a sexualidade. Eu acho que a sexualidade ainda é muito pouco trabalhada nos dias de hoje, ainda é um lugar problemático, o que é engraçado, paradoxal.



Figura 54: Espetáculo “Heliogábalo”.

LT – E como você relacionou o texto de Artaud ao texto corporal e ao texto cênico?

RM – Quem trabalha com Laban está acostumado a trabalhar com linguagem do movimento e a ver movimento no texto. Você trabalha com o ritmo da frase, tanto faz que ela seja falada ou escrita. O texto pra mim seja ele inscrito corporalmente ou escrito no papel, ele é um texto em movimento. Eu leio tanto o texto escrito,

quanto o texto arquitetônico, como o texto corporal. Eu leio a partir das configurações espaciais, dos ritmos e padrões de movimento que eu percebo. Quando eu dou aula, este é o meu modo de trabalhar. Não parto da idéia de fechar o olho pra entrar em contato consigo mesmo, peço para deixar os olhos abertos e para entrar em contato consigo mesmo e com os outros simultaneamente. Eu vivo fazendo perguntas pra pessoas falarem durante as aulas de corpo. Podemos nos mover e falar. Falar é movimento. Outra questão que considero importante é pensarmos a aula teórica como uma aula de movimento e fazer com que as pessoas percebam todos os pequenos movimentos aparentes que estão acontecendo. Na palestra que eu ministrei hoje de manhã eu falei sobre isso: "Tem uma dança enorme que eu estou vendo, que vocês estão fazendo, na hora em que vocês fazem um assentimento com a cabeça, na hora em que um tem uma respiração, na hora que vaga." Eles ficam numa movimentação que para mim é um mar de intensidades para os meus olhos. Para mim isso é absolutamente encantador, sempre me emociona o corpo, tanto quando ele não está pra ser visto, mas que eu possa percebê-lo e mais ainda quando há um corpo disponível para ser visto e experimentar fazer, criar. Este momento de profunda disponibilidade nunca deixou de ser absolutamente emocionante pra mim. E eu sinto que existe um salto qualitativo dentro de mim para um outro espaço em mim, que é como se fosse um "snap"... E o ar mudou. Aquele momento de virada como na montanha russa. A fita de Moebius faz isso pelo espaço. Isso é sempre surpreendente, nunca cessa. Daí em diante o Sistema Laban foi um lugar aonde e de onde, como uma paisagem, sempre em transformação, mas que eu vou revisitar e que se modifica com a minha visitação.

LT – O que você identifica como recorrente dentro dessa diversidade que o Sistema Laban te possibilitou como criadora?

RM – A coisa que era importante pra mim era que o ator pudesse entrar, falar, dançar, que ele pudesse estar com todas suas capacidades ativas e a transversalidade da experimentação visava isso. Ao longo de minha trajetória eu fui criando algumas maneiras de fazer. Essas maneiras de fazer não pré-existem

ao trabalho, no entanto elas acabaram sendo recorrentes, porque não deixa de formar um vocabulário. Assim como eu sou capaz de te reconhecer sempre, você pode até pintar o seu cabelo de preto, que eu vou continuar te reconhecendo. Eu vou meio trabalhando essas formas de atualização de textos, de situações. Como trazer para o corpo? Eu tenho também um gosto pelas diagonais. Não escapo delas. Essa vertigem da diagonal e o entrelaçamento de forças que existe na diagonal, me puxam! Gosto das contralateralidades, são parte da minha assinatura e talvez sejam também parte da assinatura do meu corpo em cena. De vez em quando a Marina (Salomon) [305] me diz, "Não é animação, não é desenho animado, não vai dar, não vai dar..." porque na animação, no mundo virtual, isso é possível, então as questões do corpo com a gravidade, embora não sejam as questões que eu mais me detenho, são questões importantes que permanentemente, são trazidas para mim. Tem um outro lugar que eu também vejo bastante... Reportar-me-ei novamente a essa volta de Moebius, que me parece que talvez seja uma contra-tragédia. Na tragédia você tem um curso que é inexorável. Não importa o que seja feito a ação irá se dirigir para aquele lugar, para aquele fim. O que eu acho dos meus espetáculos é que eles também têm esse aparente fluxo inexorável. Eles chegam a um lugar onde quase terminam e então eu ofereço outra possibilidade. Esse ritmo ele acontece em muitos trabalhos. Não se trata de definir este percurso, quando eu percebo, está lá. E aí, é claro, eu trabalho muito mais sobre ele. A Marina Salomon, diz que eu sou uma otimista. Eu discordo. Eu acho que eu sou mais uma pessimista em ação, uma pessimista desesperada em ação. O que eu gosto é de não chegar ao fim. Essa outra via não é necessariamente uma via de esperança, é só outra via que aponta, mas pode vir uma terceira, uma quarta... Em alguns trabalhos eu apresento várias

[305] "Ms. Salomon is a highly respected artist and Laban Movement Consultant. She has been working for more than 20 years in the LABAN field in several capacities, including Management of Artistic Projects, Choreographer, Dance Teacher, and more. At Centro LABAN-Rio Ms. Salomon works as an Arts Management Consultant and is a specialist in Bartenieff Stress Reduction, Laban in Contemporary Dance, and Interpersonal Work Relations". [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://www.centrolaban-rj.org/id1.html>.

mortes sucessivas. E acho que tem um lugar de identificação com esse morrer e renascer em cada dia. A finitude, a morte, também é um tema recorrente em meus trabalhos. Esse ritmo do momento vivido, de dar a volta por cima, ou por baixo, também é recorrente.

LT – Você relaciona no seu segundo livro os protocolos de experimentação de alguns de seus espetáculos, especialmente os que você classifica como instalações coreográficas. Gostaria que você elegesse dentro de sua trajetória os espetáculos mais marcantes e falasse um pouco dos protocolos de experimentação e criação desses espetáculos.

Divina Comédia

RM - Certamente a "Divina Comédia" foi um marco, ela foi um marco também na cidade do Rio de Janeiro. Foi um ato cênico para todos os circuitos. Foi um marco para mim e foi um marco até nas Artes Cênicas. Todo mundo sabia da existência da "Divina Comédia". Foi um trabalho que tomou a cidade. Foi uma circunstância que a gente nem esperava e tão pouco previa. Até porque a gente só podia deixar entrar 350 pessoas no Museu de Arte Moderna (MAN), por isso não havia nenhuma intenção de estrôncio. Eu entrava nos lugares, na Churrascaria Plataforma, que era um lugar aonde a classe artística ia na época, e as pessoas levantavam todas e batiam palmas. Um belo dia eu fui num restaurante no final do Leblon, um restaurante pequeno, e eu entrei e as pessoas levantaram e batiam palmas também. Foi totalmente inesperado. Eu recebia um número de cartas diário que era uma coisa como de televisão. As pessoas ficaram muito emocionadas. Eu tive que andar com segurança, porque as pessoas puxavam a minha roupa no meio da rua, me beijavam. Eu tive uma vida de celebridade, mas ao mesmo tempo eu não me acostumei com isso, é uma loucura! E mesmo para eu ir do lugar onde a gente se vestia para o espetáculo, eu precisava de segurança. Eu era a última a me posicionar em cena porque eu revisava todo mundo, verificava se estava tudo em ordem, e aí eu me vestia. E para eu ir até o

meu local de cena, o Marcelão[306], que é muito grande, que era o chefe de camareiro, me colocava entre os braços e eu abraçava os braços dele, virava para dentro e ele me levava no meio das pessoas para eu conseguir chegar no meu lugar. Era uma coisa de show de rock. Neste trabalho eu tinha tanto um grupo que estava diretamente participando, como o que eu chamo de atores informais. Era muita gente: 146 atores e bailarinos, 74 pessoas na equipe técnica, de 36 a 35 artistas visuais, mais uma equipe de figurinistas gigantesca. Uma integração desta forma e nesta quantidade eu nunca vi em nenhum outro trabalho de dança ou de teatro produzido na cidade do Rio de Janeiro, nem antes, nem depois. Eu acho que eu poderia estar fazendo a "Divina Comédia" até hoje, poderia ter como uma dessas carreiras da Broadway que ficam 11 anos, eu acho que era assim. Foi uma época muito triste, época do Collor[307], havia uma depressão, o Jabor[308] inclusive escreveu sobre isso. Foi um lugar único e até hoje eu encontro as pessoas na rua e elas me perguntam se eu não farei a "Divina Comédia" novamente. Eu jamais farei a "Divina Comédia" novamente. Porque não dá pra competir com esse Lugar, esse contexto! Eu tenho certeza que aquela confluência estelar só acontece uma vez em "life time".



Figura 55: Espetáculo "A Divina Comédia".

[306] Camareiro que acompanha muitos trabalhos de Regina.
[307] Fernando Collor de Mello, ex-presidente brasileiro que sofreu o impeachment em 1992.
[308] <http://www.geocities.com/cronistaarnaldo/index2.html>.

LT – Quais foram os elementos que estruturaram a construção cênica da "Divina Comédia"?

RM – O texto foi muito estruturante neste trabalho, ao mesmo tempo em que nada foi fiel ao texto no sentido das palavras. Eu fui muito rigorosa. Todos os cantos da "Divina Comédia" do Dante foram apresentados. Foi um trabalho muito intenso, no sentido de observar o que cada canto precisaria conter em termos de; "O que?"; "Como?"; "Aonde?"; "Que intenções?"; e, "Que textos da contemporaneidade que podem evocar ou serem desdobramentos deste lugar que está apontado aqui."; Houve uma maneira de fazer que foi muito interessante: Eu fiz totalmente sem dinheiro. Tudo era emprestado. A Globo me emprestou muita coisa.

> Na criação da linguagem do espetáculo, operamos por metáfora e desdobramentos, associando etapas do percurso do Inferno ao Paraíso a fragmentos de textos teatrais de diversas épocas e outros de nossa autoria, sobrepostos e entrelaçados aos textos originais, e os encharcamos de dança. Configurações e textos originais foram também deslocados e recolocados em diferentes contextos, com diferentes dinâmicas, num processo de reescrever, recriar e provocar possíveis *entrelaçamentos borromeanos* - em uma ordenação espacial de cenas que sugeria leituras menos lineares, prática esta bastante recorrente na minha assinatura cênica. (MIRANDA, 2008, p. 92).

LT – Como surgiu a idéia de montar a "Divina Comédia"?

RM – Eu estava fazendo um trabalho chamado "Still Life". Eu estava interessada em olhar pras pinturas de "Still Life" [309] e fazer um rebatimento deste conceito. Eu queria olhar na natureza o que parece morto, mas que não é morto, tipo a pedra,

[309] "A still life is a work of art depicting mostly inanimate subject matter, typically commonplace objects which may be either natural (food, flowers, plants, rocks, or shells) or man-made (drinking glasses, books, vases, jewelry, coins, pipes, and so on) in an artificial setting. With origins in ancient times and most popular in Western art since the 17th century, still life paintings give the artist more leeway in the arrangement of design elements within a composition than do paintings of other types of subjects such as landscape or portraiture. Still life paintings, particularly before 1700, often contained religious and allegorical symbolism relating to the objects depicted. Some modern still life breaks the two-dimensional barrier and employs three-dimensional mixed media, and uses found objects, photography, computer graphics, as well as video and sound". [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Still_life>.

por exemplo. Comecei a observar tudo o que parecia estar morto, mas que continua vivendo. A "Divina Comédia" foi um dos textos de leitura para os vários aspectos do "Still Life". Tudo começou em um tablado no MAN... A gente só tinha um tablado. Eu fiz um esquema como o de Brasília, só que no Galpão das Artes. Todas as artes trabalhavam juntas, era maravilhoso. Era uma arte sem fronteiras, sem paredes. Juntávamos filósofos, cineastas, artistas visuais... Durou pouquíssimo tempo, mas era um sucesso total. Aprendemos a trabalhar ao mesmo tempo. Éramos em 6 pessoas e tínhamos esse tablado. Eu disse ao grupo: "Olha, eu não sei o que vai dar, somos 6 pessoas nesse trabalho, nesse espaço". Aí em pouco tempo tinham trinta. Mas tudo bem, o MAN era grande, eu não pensava em usar o MAN inteiro, pensava apenas no Galpão das Artes, mas eu poderia usar os espaços entorno do Galpão na abertura. Eu dei uma aula para esses trinta. Chamaram mais trinta, virou sessenta. E foi crescendo... E as pessoas pediam pelo amor de Deus para entrar! Aí um dia, quatro meses para a estréia, o Marcus Lontra[310], que era o diretor do MAN na época, me chamou em sua sala. Ele acompanhava de perto o processo. Então ele me disse: "Regina, vai ser necessário mudar o nome do trabalho." Aí eu disse: "É, por quê? O outro não é bom?"; "Você não está fazendo o 'Still Life', você ta fazendo a 'Divina Comédia'!" E eu falei: "Não!!!!! De jeito nenhum!!! Mas em hipótese alguma!" Ele falou: "Está, Regina. Você tem que encarar. Você não tem todos os cantos da divina comédia?" Eu falei; "tenho". "Então, Regina, você está fazendo a 'Divina Comédia'". Eu me apavorei. Pedi a ele um tempo e disse que eu não estava preparada para aquilo. E ele me disse: "Eu estou e eu acho que você vai ocupar o MAN inteiro". Eu disse que ele tinha enlouquecido e saí de lá dizendo para as Marinas (Marina Martins[311]

[310] "O curador Marcus Lontra morou muitos anos em Brasília e é um dos nomes à frente da exposição 'Oscar Niemeyer – Arquiteto Brasileiro Cidadão'. Atualmente, Lontra é secretário de Cultura de Nova Iguaçu (RJ), onde trabalha com a idéia de um grande museu popular." [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://www.sc.df.gov.br/exibe_materia.php?id=187>.

[311] "Integrou a Cia de Atores Bailarinos. Possui graduação em Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1994), mestrado em Teatro pela Universidade Federal do

e Marina Salomon) que ele tinha enlouquecido. E elas disseram: “Não, não enlouqueceu não. E a única pessoa que não está vendo isso é você.” Eu fui pra casa, fui embora, repensei e encarei os fatos. Fui ao consulado da Itália no dia seguinte. Lá eles me falaram que ninguém nunca tinha feito a “Divina Comédia” na Itália. Eu disse que compreendia perfeitamente, mas que eu estava no Brasil e que eu iria encarar o desafio. Durante os últimos quatro meses eu me prontifiquei a isso e o trabalho deu um grande salto. Entraram mais 50 e a partir de então eu comecei a chamar os artistas plásticos. Detalhe: Tudo sem dinheiro nenhum, zero!

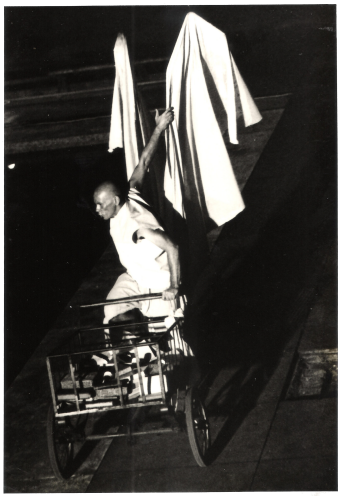
LT – E como era o sistema de ensaios?

RM - Nós ficávamos lá de 8 da manhã à meia noite. Cada grupo vinha ensaiar no horário que quisesse, não precisava nem dizer que horas era, era tanta gente... E as pessoas cada vez iam mais e tomaram aquele projeto como delas. Nós não tivemos problemas com ensaios. O projeto era das pessoas. Foi uma coisa linda. O projeto virou uma febre na cidade. A gente mandava embora cerca de 1500 pessoas por noite. O MAN tinha lugar pra 500, 600, mais não tinha condição, porque tinha as obras, o acervo do museu. Tinha um pelotão segurando as pessoas na periferia, porque uma parte do espetáculo era a céu aberto. Todos os artistas do Rio de janeiro foram ver. Tizuca Iamasaki[312] encostada nas pilastras do MAN com as lágrimas nos olhos. No último dia de espetáculo quando eu saí, ninguém tinha ido embora, as pessoas todas estavam ali, inclusive as pessoas que não tinham conseguido entrar. Um mar de gente. Eu saí assim, totalmente molhada de suor, porque eu estava há 3 horas dançando, Era uma multidão no último dia, uma coisa absolutamente inesquecível, uma coisa maravilhosa. Esse momento tem um lugar muito especial nas minhas lembranças.

Estado do Rio de Janeiro (2000) e doutorado em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2005). Atualmente é Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Outro (especifique) convidado da Faculdade Angel Vianna. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança atuando principalmente nos seguintes temas: Dança, literatura, estudos de gênero”. [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://b200.nce.ufrj.br/~posgrad/marina/index.htm>.

[312] Tizuka Yamasaki é uma importante diretora de cinema e televisão brasileira. <http://pt.wikipedia.org>.

> A construção em cadeias borromeanas, que articulava os textos e os espaços originais com os textos corporais e corpo-verbais atuais e com as novas representações espaciais, sugeria novas possibilidades de entrelaçamento na leitura visual dos cantos da *Comédia*, enquanto o tema recorrente de movimento - o caminhar, como uma prática de auto-redefinição - foi entregue não apenas aos atores-bailarinos, mas era compartilhado com a platéia, convocada para viver a experiência estética de pertencer à cena, recriá-la e fruir, experimentar e decifrar os signos de suas próprias sensações. (MIRANDA, 2008, p. 92).





Figuras 56, 57 e 58: Espetáculo “Divina Comédia”.

Kawabata

RM - Eu queria um trabalho que fosse um Haicai[313], era na verdade um conto do kawabata[314].

LT – Você não aborda este trabalho no seu segundo livro (2008). Por quê?

[313] Haicai (Haiku ou Haikai) é um forma poética de origem japonesa que valoriza a concisão e a objetividade.

[314] “Prêmio Nobel de 1968, Yasunari Kawabata é considerado um dos representantes máximos da literatura japonesa do século XX. Nascido em Osaka em 1899, interessou-se por livros ainda adolescente, principalmente clássicos do Japão, que viriam a ser uma de suas grandes inspirações”. [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://www.estacaoliberdade.com.br/autores/kawabata.htm>.

RM – Porque eu me ative às performances instalações, que estão mais relacionadas ao conceito de Corpo-Espaço que proponho no livro. O que me atrai mais que tudo nos romances do Kawabata é que eles apresentam uma paisagem linda e depois você percebe que aquela paisagem é tecida a fios de aço. Esse escorregar para o aço é sutil e acontece sem deixar a beleza de lado. No entanto é terrível, mas é belo. Essa imagem foi uma das minhas motivações. Eu li toda a sua obra. Eu leio tudo sobre o que eu trabalho. Eu não consigo pegar a obra de um autor sem ler a obra toda. Porque eu gosto de ler. A coisa mais bonita pra mim hoje não é narrar, é criar a paisagem visual que dê um impacto que vá se modificando, não ao longo do espaço e tempo, eu quero que seja um haicai, que as pessoas percebam de repente, depois que termine, que na verdade era lindo, mas era terrível. Eu acho que eu consegui isso com este trabalho. Não foi um trabalho muito visto. Ele era muito complexo na sua simplicidade. Ele tinha um espelho de 12 m x 9 m, pendurado em cima da cabeça das pessoas. Eu rezava pelo amor de Deus para aquilo não cair. Porque se não mataria todo mundo, era o terror. Ele tinha esse espelho muito baixinho e muito próximo do público. Era um espelho todo distorcido, era uma maneira de dizer; "Olha, vocês estão vendo uma imagem que vocês estão distorcendo". No "Kawabata" a questão do corpo era a velhice, a juventude e o imaginário, porém o elenco possuía a mesma faixa etária. O trabalho corporal sobre essas questões se desenvolveu em termos de interpretação. Buscávamos nos caricaturar tanto na juventude, através do despojamento e da passividade corporal nas mulheres, quanto na velhice. Neste trabalho retomo a mesma questão da cena que descrevi do Heliogábalo, a da virgem que era entregue ao olhar indiscreto da platéia, retomo esse lugar de total despojamento corporal. As mulheres eram totalmente passivas na mão do velho, em todos os sentidos. Elas trabalhavam de olhos fechados, não viam nada, eram adormecidas. Buscávamos um estado "teenager"[315]. Elas ficavam totalmente

[315] Tradução livre: "Adolescente".

entregues a ele, eram totalmente manipuladas por ele. O Zé Paulo[316] era o velho. Ele era um homem bonito e muito jovem nessa época e fez o velho divinamente. Trabalhávamos as questões da velhice em termos de movimento, as questões das articulações, as questões das mudanças de nível, a gente observou bastante a questão do equilíbrio. Trabalhamos com alguns processos de observação como parte do espírito do processo de criação. Outra questão importante era como esses impedimentos corporais aguçavam o sistema nervoso e a percepção. Experimentamos ficar entregues aos sentidos. Abordávamos pela via dos sentidos um corpo caído, quebrado, frágil, pesado, desequilibrado, não atraente, velho, idoso. Eu fiz muito trabalho com os sentidos, a partir da visão e do contato. Esta pesquisa aparece no trabalho cênico, está lá, não ficou só nos protocolos de experimentação. Os encontros são estabelecidos entre os sentidos. Nada acontece. Eles só se deitam de lado. É um trabalho no fio, muito delicado e muito terrível. Neste momento eu estou retrabalhando o "Kawabata". Primeiro transformei num haicai, agora eu estou transformando numa peça de teatro.



Figura 59: Espetáculo "Kawabata".

[316] Bailarino que integrou grande parte da história da Cia. Atores Bailarinos.

As criações a partir de Marguerite Duras

RM - Os quatro anos que eu trabalhei em cima da obra da Duras[317] foram muito significativos: “Moderato Cantabile”, “Exílio”, que vem do “Savannah Bay”, mas não vem só dele, vem da leitura completa, do “S. Thala” também. Tudo isso eu acho que foi bastante importante. Eu montei três trabalhos a partir da Duras: “Exílio”, o original era Marina Martins e eu, mas depois numa versão mais aperfeiçoada foi Marina Salomon e Ana Bevilacqua[318]. “Moderato Cantabile”, que o elenco original era Marina Martins, Marina Salomon, Zé Paulo, houve várias versões. E o “S. Thala”, que foi também uma instalação.



Figura 60: Espetáculo “Moderato Cantabile”.

[317] “Marguerite Donnadieu, também conhecida como Marguerite Duras (4 de abril de 1914, Indochina Francesa (hoje Vietnã) - 3 de março de 1996), foi uma escritora e diretora de filmes. Ela nasceu em Gia Dinh, antiga Indochina Francesa e atual Vietnã, e foi para a França, terra de seus pais, estudar Direito. Lá, tornou-se escritora. Decidiu mudar o apelido/sobrenome *Donnadieu* por Duras, nome de uma vila do departamento francês de Lot-et-Garonne onde se situava a casa de seu pai. É autora de diversas peças de teatro, novelas, filmes e narrativas curtas. Seu trabalho foi associado com o movimento chamado *nouveau roman* (novo romance) e com o existencialismo. Entre algumas de suas obras estão *O Amante, A Dor, O Amante da China do Norte e O Deslumbramento*. Algumas de suas obras foram adaptadas para o cinema como O Amante. Morreu os 81 anos de idade de câncer e foi sepultada no cemitério de Montparnasse”. [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>.

[318] Ver nota 174.



Figura 61: Marina Martins e Regina Miranda em “Exílio”.

LT – E como foi o seu trabalho em cima da obra dela? Você identifica alguns elementos gerais que foram utilizados?

RM – Eu sempre vejo, de alguma maneira, nos trabalhos que a gente faz, que o espaço foi muito importante. Essa questão que entra muito fortemente na “Divina Comédia”, quando eu percebi que o espaço começava a falar mais pra mim. Eu acho que antes eu estava mais voltada pras pesquisas da interdisciplinaridade do que para as pesquisas do espaço. Depois, a questão do espaço entra fortemente na “Divina Comédia”. Eu já estava estudando topologia, também já estava estudando Deleuze. A estrutura rizomática já era algo presente nas minhas idéias. Por exemplo, a “Desordem”, um espetáculo que criei para ser apresentado no Teatro Municipal, exemplifica bem estas questões. Ele não é um espetáculo que eu sou apegada, ou ache que seja importante pra história, mas, no entanto, enquanto processo, foi minha primeira experiência de leitura não frontal. Era um

trabalho horizontal nos 25 metros do teatro. Tinha uma enorme construção em que as coisas iam aparecendo e ele não tinha narrativa, ele oferecia percursos de trabalho. Tinham dois descentros. Na desordem nós íamos descobrindo se havia percurso, a partir de uma estrutura labiríntica, o que para mim foi bastante importante como processo. Eu não tinha muita certeza, mas eu achava que no dia em que eu pisasse no palco do Teatro Municipal como coreógrafa contemporânea eu teria uma sensação fantástica. Eu fui a primeira coreógrafa contemporânea a pisar no Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro. Foi impactante, mas tive tantos problemas, que ao se dar o impacto inicial iniciou-se um desejo de que terminasse rapidamente. Como era um trabalho que tinha 25 metros de altura, eu tinha mil planos, levantei vários planos do chão. Era muito difícil passar de um lugar para o outro. E tinha mais 20 metros pra baixo. E na hora de entrar em cena eles me disseram: “Você tem que ser responsável pela vida dos seus bailarinos ao entrar em cena”. E aí eu falei: “Como é que é?”; “Eles podem morrer ao cair lá embaixo.” Não nos tinha ocorrido essa possibilidade. Isso me foi dito 10 minutos antes de entrar em cena. Eu não me lembro do espetáculo, me deu um pânico. No dia seguinte eu tinha uma rede de segurança lá embaixo, o que ninguém queria, todo mundo estava num movimento de experiência total.

> Venho chamando de *instalação coreográfica* a experiência em um formato cênico que situo em espaços não convencionais já existentes, para os quais crio uma alteração, e até mesmo ambientações específicas, que aproximem platéia e atores a ponto de estarem ambos imersos no mesmo lugar, e onde os atores trabalham em um sistema coreográfico semi-aberto, estruturado de forma a provocar uma apreensão imediata e mais imagética. São trabalhos em que a questão do tempo é preponderante e se coloca acentuadamente no sentido de sua suspensão. Trabalhando a partir do que denominamos de estratégia de atualização do imprevisível', a imagem cênica desafia o tempo e tenta permanecer, repetindo-se em mínimas variações quase imperceptíveis, até que algum evento inesperado (mas para o qual os atores estão preparados para incorporar) a modifique, quando a cena então se (re)cria, para novamente ir em busca de uma certa suspensão temporal. (MIRANDA, 2008, p. 90).

RM - Retornando especificamente aos elementos importantes no processo de criação dos trabalhos a partir da Duras, a questão espacial, experimentada no "Desordem", juntamente com as questões topológicas, estão presentes tanto no "S. Thala" quanto no "Moderato Cantábile", mas estão mais óbvias no "S. Thala". Eu acho também que eu dei uma interpretação bem Lacaniana no "Moderato Cantábile", porque eu faço conviver esse *Anel Borromeano* com os espaços do real, do imaginário e do simbólico. Nesse sentido, a luz do Neném[319] foi muito boa. O Neném trabalha comigo desde 1985. Nós trabalhamos muito bem juntos, ele me entende conceitualmente. Da mesma maneira que eu era a diretora e coreógrafa do grupo, competia a mim transformar em dança, em performance, competia a ele transformar os conceitos em luz. Nós varávamos as noites e discutíamos tremendamente até chegarmos em luzes que nos agradassem. Tivemos brigas imensas e maravilhosas. Imensas, mas nós continuamos trabalhando juntos até hoje. E na performance é isso, a luz é um corpo cênico. Ela modifica o espaço profundamente. Outro elemento importante nesses trabalhos são as trilhas sonoras. Eu experimento músicas durante o processo, às vezes elas ficam, às vezes não. Eu experimento ao lado outras músicas, que não estão em cena. As músicas de ensaio não têm a função de serem dançadas, elas tem a função de despertar, fazer dialogar, de chamar atenção para determinados ritmos, estabelecer diálogos e não necessariamente de serem para a cena. Muitas vezes eu estou paralelamente trabalhando com o meu engenheiro de som, que é

---

[319] "Luiz Paulo Peixoto (Santa Cecília SP 1957). Iluminador. Criador de iluminações para inúmeros espetáculos nos anos 80, é, juntamente com Aurélio de Simoni e Maneco Quinderé, um dos responsáveis pela sedimentação e especialização do iluminador de teatro no Rio de Janeiro. Faz sua formação como operador de luz e assistente de iluminação de Jorginho de Carvalho. (...) Em 1986, faz a luz de *Noturno* e *Quinteto*, coreografia e direção de Regina Miranda, na Companhia de Atores Bailarinos do Rio de Janeiro, com a qual continua a trabalhar nos espetáculos seguintes, até 2002. Em 1989, assina a iluminação de *A Estrela do Lar*, de Mauro Rasi e, no ano seguinte, de *A Bao A Qu (Um Lance de Dados)*, de Enrique Diaz, com a Companhia dos Atores. (...) Cria e executa também a luz dos espetáculos do diretor Cláudio Torres Gonzaga. Luiz Paulo Neném tem também uma carreira de diretor de fotografia na televisão, trabalha na TV Globo por quinze anos". [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=164>.

também músico. O Nó Borromeano é a figura que eu mais trabalho. Essa junção entre o real, imaginário e o simbólico pra mim é incorporada, não necessariamente com a mesma interpretação do Lacan, mas eu acho que me serve como uma imagem estimulante. Quantas camadas eu tenho aqui? Isto acontece com a música, isto acontece com a cena, e é proposital.



Figura 62: Nó Borromeano sobreposto à imagem do homem.

A instalação coreográfica "S. Thala" aconteceu no ano de 1994 na Fundição Progresso e abordava questões como o voyeurismo e a visão geral, o panorâmico e o próximo.

> Em S. Thala, a ambientação, figurinos, trilha sonora, imagens de vídeo, direção teatral e coreografia estavam de tal forma entrelaçados que me senti tentada a abraçar todas as categorias da encenação. Mas não sem medo. (...) O desdobramento da cena pela inclusão de vídeos trouxe para mim a possibilidade de diálogo da cena ao vivo com essa nova dimensão espacial, aos poucos influenciando em escolhas de gesto e nas relações entre corpo e luz". (MIRANDA: 2008, p. 101)





Figuras 63 e 64: Espetáculo "S. Thala".

LT – Tenho a impressão, através dos seus relatos e dos seus processos de criação que participei como intérprete, que ao longo da sua trajetória existia um modo de trabalhar, referente a uma primeira fase de sua vida, diferente do seu modo de trabalhar hoje. Hoje, em seus processos de criação, percebo que você primeiro estimula a elaboração de materiais a partir das proposições de cada artista, investindo na autonomia de cada um como semente para a criação, e que, em um segundo momento, você assume sua posição de autora e coloca "ordem na casa", organiza o material criativo produzido.

RM – Eu acho que essa forma foi vindo gradativamente. Ela existiu inclusive nos últimos anos da Cia., mas ainda estávamos presos aos velhos hábitos. Tem várias maneiras de fazer, por exemplo, em cinema ou em televisão eu chego com tudo pronto. Não há tempo. É melhor ou pior? É só diferente. Tem que ser. A mídia te impõe uma maneira de fazer. Isso fica pior? Não necessariamente. Quando eu era casada com o Áquila, às vezes ele colocava dois quadros diante de mim, um ao lado do outro. Um que ele tinha pintado num final de semana, outro que ele tinha levado um ano pra pintar... Qual era o mais interessante? O de um ano de processo ou o de um fim de semana? Depende, com o fato consumado não importa quanto tempo você ficou tentando.



Figura 65: Espetáculo "S. Thala".

Reflexões: Relações humanas, grupos, profissão...

RM – No meu modo de trabalhar eu começo a produzir junto com as pessoas, e elas comigo. Existem pessoas que entram e saem, e que também foram importantes. Às vezes um olhar para uma coisa que se fez pode valer tanto quanto um tempo maior. É assim também dentro da Cia. Eu acho que houve pessoas que passaram por ela e foram muito importantes para o movimento da Cia. e certamente para o meu olhar. Mas é claro que os meus companheiros de jornada têm um lugar. Eles se tornaram amigos, e é muito especial. Mas eu sou muito autoral, isso é verdade. Eu sou muito autoral. Então acho que é isso que eu quis desfazer ao desfazer a Cia. Em outra fase da minha vida eu pensava mais em colaborações do que em autoralidade. Eu acho que eu aprendi durante a vida a estar com. Eu não sabia, talvez, se a gente olhar pra essa minha infância e adolescência muito solitária, eu não sabia estar com. Eu acho que a minha extrema autoralidade tornou-se um hábito. Embora as pessoas fossem sempre muito propositivas e fizesse parte da nossa forma de trabalhar a improvisação, o diálogo, cabia a mim dizer o que seria feito ao final. E eu sempre fiquei muito a vontade dentro disso e eu acho que as pessoas também. Havia um diálogo, mas as pessoas também respeitavam e gostavam do meu modo autoral de trabalhar. Eu aprendi a viver sozinha muito bem. Eu sei viver sozinha muito bem. Agora eu estou aprendendo a viver com. Isso foi muito importante pra minha carreira. Atualmente você tem repercussão, mídia, isso tudo não existia. Isso é um "constructo" que vem depois, só nos anos 80. Eu já teria desistido quando começou se eu não fosse tão independente. Agora as pessoas acham que elas só são profissionais quando elas recebem pra fazer. Eu acho que ser profissional não passa pelo que ou quanto se recebe para fazer, ser profissional é quando você professa naquilo. Não é que eu não veja sentido em ganhar dinheiro, é que ele é irrelevante neste sentido de definição, do que é ser profissional. Eu até hoje faço sempre algum trabalho onde eu não ganho dinheiro, mantém a minha terra, sabe? Tem trabalhos que eu nem peço, eu nem entro com pedidos de patrocínio. A

Celebração Laban (2008) foi assim. Eu também não faço muita distinção entre trabalhos cênicos e trabalhos que são propostos, como fóruns, projetos, etc.

Sobre a psicanálise e o atrito como estímulos criativos

RM – Eu escolhi a margem como um não lugar, como um lugar de passagem. Então... Eu me coloquei em atrito. Eu fiz psicanálise muito tempo. O método psicanalítico de manter o atrito perpetua a sua questão, você nunca sai com ela resolvida. A psicanálise é o oposto da psicologia e terapia, porque você não ganha reforço, conforto, ao contrário, ela exacerba o atrito. E eu adorava aquilo. Eu achava uma relação maravilhosa, porque eu entrava mal e saia pior, mas com um maior conhecimento sobre os problemas. O problema estava vivo, em carne viva. Esse lugar do transitório, da margem, pra passagem, ele mantém esse atrito vivo, então ele é estimulante criativamente pra mim. O lugar da ausência para mim também é estimulante. Se no contexto cênico eu ocupo alguma função, eu respeito. Aqui eu sou uma autora. O que você vai falar desse livro não é o livro que eu escrevi, não é o livro que o outro vai ler, então você é também meio uma autora. Então eu acho que o que vem é maior reconhecimento do outro nesse lugar. Eu acho que eu mesma precisava sair para reconhecer o outro, na autonomia que eu sempre trabalhei pra eles. Ou fazer sair ou sair. Com os meus filhos eu fiz sair. Para a Bel eu montei um apartamento, o Bruno foi estudar na Austrália e a Antônia foi morar na Universidade. É importante a gente ficar distante. Eu não sou eterna. Isso é um outro lugar meu. Eu acho que o tema da morte também é algo que me acompanha. Eu tenho consciência da minha finitude desde cedo. Quando eu entrei pra psicanálise às pessoas ficavam todas falando os problemas delas do dia a dia, mas eu entrei para a psicanálise porque eu sabia que eu era capaz de viver com dignidade, mas eu não sabia se eu era capaz de morrer com dignidade. Isso me era problemático. Eu não queria sair do mundo mal. Acho isso ruim, principalmente porque eu tenho família. A consciência da finitude pesa em certos momentos... Se por um lado eu desejo a mortalidade e o

transitório dentro dos corpos das pessoas, o que elas incorporaram, eu tenho um desejo de imortalidade. Eu gosto de fazer parte da história da dança no país. Eu gosto de estar na Larrousse, sabe assim, essas bobagens. Eu gosto. Eu gosto de ter um lugar na história da dança do país, se essa história for razoavelmente contada, isso pode mudar muitas coisas, contribuir para a cultura e para a liberdade. Eu também gosto da imortalidade que eu percebo em pequenos gestos e arrumações nas casas dos meus filhos. No nascimento do meu neto, a imagem que me veio foi como uma flecha tivesse saindo de mim. Mas ao mesmo tempo, eu preparo todos pra não precisarem de mim, desde sempre. Essa minha relação com a autonomia ela tem inclusive esse lugar. Tem que saber que pode viver sozinho! Tem que saber que pode fazer dança sozinho! Que a dança não está agregada a mim! Tem que saber qual é a sua opção. Pode ser comigo, mas pode ser com outra pessoa. E acho que isso atinge todas as minhas relações. Eu fui aprendendo a construir relações mais independentes. E acho que agora a gente tem um lugar onde os Atores Bailarinos existem, a Cia. não (...)

Sobre o fim da Cia. Atores Bailarinos

RM - As pessoas diziam, “Ai, eu fico com uma pena que os Atores Bailarinos acabaram...” Eu continuo trabalhando sempre com as mesmas pessoas, só que não tem o nome de Cia. Eu terminei um tipo de organização e não um trabalho entre nós. Mas isso é difícil pras pessoas, tem que ter uma Cia de dança. É uma desorganização auto imposta, é uma nova experiência. Mas não deixa de ter dor envolvida, porque quando você desorganiza, quando você vai pro Corpo-Sem-Lugar[320], porque a Cia. é um lugar, desorganiza, dá medo, parece que tudo vai se desmembrar. Mas eu achava que, afinal de contas, 25 anos, um corte nas

[320] Conceito presente no segundo livro de Miranda (2008), “CORPO-ESPAÇO”, referente a “uma analogia mais espacial com o conceito *Corpo-sem-órgãos*. (...) se renovando e recriando continuamente" (MIRANDA, 2008, p. 82).

relações, as pessoas não eram mais as mesmas. Existe uma horizontalidade agora que não existia há 25 anos atrás. Eu acho que o término da Cia. é um entendimento dessa horizontalidade das relações, e não, o término das relações.

LT – Ao longo desta entrevista ficam evidentes como esses conceitos de autonomia, interatividade, interdisciplinaridade, arte e vida, bem como os conceitos provindos da topologia, do pensamento Deleuziano e Lacaniano, apresentados em seu livro, e muito bem relacionados com seus protocolos de experimentação artística, estão presentes em outros níveis e *Lugares* de sua vida. Existe um discurso que se legitima com uma prática e filosofia de vida. Esse discurso parece tomar todos os âmbitos da sua vida. Pra você eles são realmente uma prática de vida? São conceitos que você considera encarnados?

RM – E para as pessoas que trabalham comigo eu também faço questão que sejam. Por exemplo, quando a Adriana[321] ficou grávida, eu falei, continua grávida, traz a criança, deixa a criança aí dentro, não tem necessidade de não trazer a criança. Nós montamos um berçário aqui no Studio da Marina (Salomon). Esse fazer tudo fazer parte é um pouco o meu jeito de organizar e relacionar as coisas. Eu acho que tem um processo meio semelhante ao da Arianne Mnouchkine, do *Theatre Du Soleil*[322], eu gosto muito de construir coisas dentro da minha casa, eu

[321] Adriana Bonfati. "Graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com espacialização em Laban Análise (CMA) pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, em parceria com a New York University (EUA). Ha 14 anos integra a equipe do Centro Laban_Rio, sob a direção de Regina MIranda, atuando em todos os seus projetos sociais e culturais, tais como "Rio acerta o Passo" e "Ateliê Coreográfico", projetos de empoderamento através da arte, criados por Miranda, onde orientou jogos dramáticos de poder e negociação. Trabalha como *coach* de linguagem corporal para executivos e renomados atores e diretores da cena cultural brasileira. Ministrou também workshops em inúmeros projetos do SESC e das Secretarias Municipal e Estadual de Cultura do Rio de Janeiro. No Centro Laban - Rio é especialista em Jogos Dramáticos e integrante da equipe de Laban Lead". [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://www.centrolaban-rj.org/id78.html>.

[322] "Théâtre du Soleil (lit. "Theater of the Sun") is a Parisian avant-garde stage ensemble. It was founded in 1964 as a collective founded by Ariane Mnouchkine, Philippe Léotard and fellow students at the L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Mnouchkine and her international company of actors believe that the fundamentals of theatre and theatricality are found within the traditions of Asian theatre and the popular theatre of the west. It is a young cosmopolitan company

sempre arrumei umas casas grandes, que eram também lugar de trabalho. As pessoas davam aulas e tudo mais, pra poderem estar dentro de casa porque era uma maneira de estar perto dos filhos e dos filhos saberem de arte pela convivência com a arte. Eu sei conviver, eu não sabia casar. Mas eu agora aprendi a casar e essa talvez seja a minha experiência do momento. O casamento com alguém que está fazendo algo junto comigo. Pode ser um casamento curto, o de um espetáculo, por exemplo. Esse aprendizado pra mim foi muito bom. E nesse lugar, a Patrícia Niedermeier[323] possui uma trajetória especial dentro da Cia. Ela entrou muito propositiva na Cia. Eu fiquei encantada, porque eu já desejava esse tipo de comportamento. E ela era tão propositiva que construíamos um trabalho realmente junto. Esses casamentos são interessantes. Eu acho que isso é criar um Nó Borromeano, que reúne profissão, amigos e a convivência desses aspectos. Eu me sinto muito parecida com a Arianne Mnouchkine nesse sentido, na maneira de lidar com esses aspectos. Eu sempre criei muito dentro de casa. Eu acho que isso torna vivo, real, te dá um embate com o cotidiano interessante. Eu sempre acho o cotidiano interessante, nunca entediante. O cotidiano é sempre diferente, é uma forma de perceber que todo dia é diferente.

LT – A meu ver o seu novo livro compõe um nicho pequeno de publicações que dão suporte para pensar as artes cênicas e a dramaturgia sob outro

---

that resides in La Cartoucherie, an old munitions factory in the Vincennes area of Paris. The company create new theatrical works, focussing on collective work and devising; its main purpose, unchanged since 1968, is to draw up a new relationship with the public and to be distinguished from middle-class *théâtre*, creating a more popular form of theatre. The company quickly became one of the major companies on the theatre landscape. It built its own ethics, attached to the concept of a theatre company as being similar to a tribe, a family: everyone receives the same wages. More original still, the final distribution decides only after the actors were exerted with several roles". [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>.

[323] "Atriz e bailarina carioca, graduada pela faculdade de dança Angel Vianna, trabalhou em teatro com os diretores Rubens Correa, Antônio Abujamra, Marcio Vianna, Jefferson Miranda, Fabio Ferreira, Oscar Saraiva, Tônio Carvalho, Vanessa Balallai e Gerald Thomas. Seus mais recentes trabalhos foram realizados em parceria com Regina Miranda: a performance 'Cabelos', apresentada no Rio, em São Paulo e Nova York; 'Concertos de Cabaret'; 'Pernas Vazias'; 'Loss' (estréia na Frederick Pretzel Gallery, Nova York) e 'Doublé Game" (estréia 2002 - International Tanz Messe, Dusseldorf)'". [on-line] [acesso em 01 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://www.jornalcopacabana.com.br/ed117/artecia.html>.

ponto de vista, abre as possibilidades de estruturação e dramaturgia dos espetáculos. O que você pensa sobre isso?

RM – Que bom. Na verdade eu só quis compartilhar. E certamente ele não quis dar uma maneira de fazer, ou dizer que minha maneira é a certa, porque não se trata disso. A elaboração deste livro foi fruto do desejo de compartilhar e de fornecer um lugar de indagação, de reflexão, e de talvez perceber melhor até as coisas que eu faço. E se isso pode se tornar suporte é um a mais que você está me dando. Acho maravilhoso! Eu sou extremamente crítica com o meu trabalho, não há nada que alguém critique em meu trabalho que eu não tenha feito dez vezes mais e pior. O meu olhar sobre o meu trabalho é um olhar muito pesado. Dentro da própria companhia, normalmente eu faço uma crítica destrutiva antes, porque eu percebo como a leitura pode se dar. Eu também gosto de criar várias versões de uma mesma obra e essa criação de várias versões também acontece na dramaturgia do espetáculo, as várias versões, várias maneiras de percebê-lo, começam de um jeito e de repente nos surpreendem.

Liberdade e maturidade

RM - É... Sempre, antes de qualquer protocolo, acho que existe um ponto: Eu estava preparada a me encontrar com você de onze a meio dia. São 14h40. Então eu tinha outro encontro e eu não fui, porque eu acho que esse encontro está sendo importante pra mim e pra você, aqui e agora. Eu vi que teve momentos em que você se emocionou e que eu me emocionei, é eu me dar a conhecer mais ainda por você. É um agradecimento por você estar interessada nessa história. Tem tanta coisa boa aqui dentro, que eu não quis sair não, não fui. Eu estou meio assim, chegar aos 60 anos. É porque, se você não ganhou liberdade aos 60 anos, então você não trabalhou direito. Se eu trabalho para a autonomia, não posso esquecer a minha autonomia. Este é um reconhecimento pelo qual eu lutei a minha vida toda. Eu ganhei esse respeito internacionalmente. Muitos me dizem: “Se você tiver alguma coisa a gente quer.” Eu certamente vou mandar uma coisa

que vai ser interessante para as pessoas ouvirem, porque eu tenho 40 anos na praça. Eu não acho que a Fernanda Montenegro tem que ir de porta em porta conseguir patrocínio. Deve ser dado a ela sempre que pedir, porque ela tem um lugar especial na arte do país. Se a Angel Vianna tem uma proposta pra mim eu aceito, porque eu acho que isso é respeito. Determinados sistemas eu não quero compactuar. O que tem que dizer se a minha proposta vale ou não, são os 40 anos que eu venho dizendo.

> Esse é o campo do artista, daquele que se dispõe a com-viver com seu Corpo Topológico/ Corpo-sem-Lugar – Espaço-sem-Lugar. Se posso parecer estar fazendo a apologia do contexto cênico e do artista que o torna vivo, pergunto quem mais teria a coragem de voluntariamente disponibilizar o corpo para a entrada de seus múltiplos e se jogar nos abismos do outro, sair de si e assumir os personagens mais díspares e os movimentos mais abismais e perigosos. Mas seria este apenas o corpo dos artistas oficiais'? Não. É o corpo do ser humano na arte de viver e se recriar a cada momento. Esse corpo sempre artístico recria a sua possibilidade de sobrevivência, permanentemente. Como? Com a imaginação e sua potência de criação. (MIRANDA: 2008, p. 83)

16. Entrevista com Tatiana Damasceno

Legenda:
LT – Lígia Tourinho
TD – Tatiana Damasceno



Figura 66: Tatiana Damasceno.

TD - A minha história na dança foi meio sem historia. É uma história meio sem histórias, porque quando eu comecei a dançar, fazia aula de balé clássico no Villa-Lobos. Onde era o Villa-Lobos agora é a escola de música. Antigamente tinha dança lá. E eu saía do subúrbio, de Guadalupe, num ônibus lotado, porque naquela época o transito era pesado, o transporte, não era diversificado e ia em pé, voltava em pé, dormia no ônibus, eu achava aquilo um horror. Então eu tinha um verdadeiro pavor da dança nesse sentido. E era balé clássico, ela falava tudo em Francês, eu não entendia nada, ela trabalhava com uma varinha na mão, era uma senhora que trabalhava com uma varinha na mão e ficava com aquelas poses e eu não conseguia me acostumar muito bem, me sintonizar com aquela condição de dança ali e também não queria, rejeitava aquilo, mesmo porque era longe e eu ficava sempre com essa situação de voltar tarde, voltar dormindo no ônibus cheio. Depois comecei a fazer dança, balé clássico também, claro, que é o que predomina no subúrbio, lá em Guadalupe, numa academia. E ela só olhava para as pessoas que eram boas. Essa professora só olhava para quem já estava totalmente formada e eu e minha Irmã, é o que eu digo para as meninas, a gente sempre se transformava na cena ou no palco, na árvore. Por que a árvore? A árvore fica parada (risos) não precisa se mover, então eu estava sempre lá (gesto com braços curvos acima da cabeça, como o balé clássico), botava uma fantasia de árvore e a gente ficava lá paradinha e estava tudo bem, né? Então a minha trajetória na dança foi essa, de pouco incentivo, de pouco estímulo, não tinha

estímulo para criação, não tinha estímulo para a compreensão do movimento. Isso já é difícil quando você é nova, porque você não tem maturidade pra entender e nem assimilar aquilo tudo, então, se não tem uma pessoa que realmente trabalhe com você, com esse sujeito ali, de uma maneira mais completa, fica complicado, né? É preciso alguém trabalhando. E a minha família colocou a gente pra fazer dança para endireitar a perna, que era meio torta (risos). Então foi uma história meio assim, a gente gostava de artes, sempre gostou, mas ela tinha essa perspectiva de endireitar a nossa perna, tirar aquele contorno (gestos com a mão indicando uma perna arqueada) (risos). Parece até mentira, né? Mas é verdade. Então eu nunca fui muito estimulada. Aí vim fazer Educação Física e gostava do movimento. Sempre fui muito atraída pelo movimento, tinha facilidade com as diversas valências, né? E aí, a Ana Célia[324], aqui, quando eu comecei a dar monitoria de dança, aqui na escola[325], que era uma coisa que eu gostava porque o Sistema Universal de Dança[326] te dava essa oportunidade de você compreender o teu corpo e trabalhar fora dos modelos, que pra mim era super legal porque eu não tinha esses modelos. Cadê os modelos? Eu já não tinha mesmo, né? Do balé clássico, eu já não entendia muito bem. Então aí comecei a trabalhar com dança, a Ana Célia viu um pouco desse meu trabalho e começou a me chamar pra fazer parte do grupo de dança. E eu não queria fazer parte do grupo de dança porque o grupo de dança funcionava à noite na UFRJ, há dezesseis anos atrás, imagina, UFRJ há dezesseis anos atrás, né? E eu morria de medo, morava no subúrbio. Eu falei assim: “Ai não, não quero, vou sair de lá de noite, não quero”. Até que fui, né? Comecei esse trabalho com a Ana Célia e foi a Ana Célia realmente que me desenvolveu e que percebeu as minhas potencialidades e começou a desenvolvê-las através das aulas do Sistema Universal. E a Ana Célia também trabalhava esses modelos de balé clássico e outros modelos dentro do Sistema Universal,

[324] Ver nota 14.
[325] Escola de Educação Física e Desporto da UFRJ.
[326] Atualmente intitulado Fundamentos da dança de Helenita Sá Earp.

mas mostrando como você poderia extrapolar aqueles modelos. Você não precisava ficar preso aos modelos, podia até usar os modelos, mas não precisava se prender a eles. Então, o que eu vejo de principal nessa trajetória é que eu sempre levo para o meu trabalho a questão da criatividade, que eu acho que é importante. O intérprete também ser um criador. E da gente estar sempre trabalhando com os modelos, mas de uma forma consciente e, também, extrapolando esses modelos. Então, eu acho muito legal essa valorização desse cara, eu acho que, tem gente que fala em profissionalismo: "A não, mas, temos que ser profissionais. O bailarino chega, faz, acabou, vai embora, no palco marcado". Eu também acho, mas eu acho que também tem um trabalho de consciência, de conscientização do que o cara está fazendo. O intérprete ele tem que chegar num ponto dele ser livre, é isso que eu acho, ele tem que ser livre para criar, ele tem que ser livre pra criar as coreografia dele, mas ele tem que entender isso e ele tem que buscar esse entendimento. O que é ser o intérprete? O que é aquela labuta do intérprete, do dia a dia? O que é ser um coreógrafo? Qual é a labuta do coreógrafo? O que é trabalhar com cenário? O que é trabalhar com figurino? O que é trabalhar com luz? Trabalhar com música? Tem uma série de elementos que entram nessa formação do cara e ele tem que dar conta disso, eu acho. Hoje em dia não pode ser só um intérprete e não dar conta de outra coisa, porque é muito limitado esse campo do intérprete, né? Na nossa sociedade, aqui no Brasil, não tem tanto incentivo. Ninguém, poucos sobrevivem como intérpretes só, então ele tem que fazer muitas coisas, saber dar uma aula, estruturar uma aula, saber dos conteúdos, dos fundamentos... E acho que, nesse sentido, os Fundamentos da Dança só contribuíram para a minha formação, porque através deles eu pude realmente estruturar, encontrar um caminho como construtor de coreografias de encenações, enfim, do que for, de performance, né? Então esse foi um primeiro momento que eu vejo. Você perguntou o que mais?

LT – Então, além da sua trajetória, gostaria que você falasse um pouco dos trabalhos que você fez. Você não precisa falar de todos, se você quiser falar todos que você trabalhou concepção, coreografia, pode ser, mas pode

pensar em um ou dois, se preferir e falar sobre os elementos que estruturaram estes trabalhos, a partir de que você começou a trabalhar ou como foi o processo de criação...

TD – É, eu sempre, nos meus trabalhos começo com uma idéia ou com uma imagem. Eu não tenho uma coisa certa. Eu posso começar com uma idéia ou eu posso começar só com uma imagem. Aquela imagem sem mundo, né? Se revelar assim como um (gesto de um suspiro) potencial. É... Uma ideologia talvez, não sei... Na verdade quando aquilo vem, né? Aquela proposta vem, eu começo a estudar aquela proposta meio sem saber no que vai dar. Aí fico com aquela agonia até achar um ponto e fechar. Porque quando você tem uma idéia, é um mundo e aí você precisa focar dentro daquele mundo. Então eu inicio - esse aí é um primeiro trabalho de elaboro, que é uma agonia, eu acho esse trabalho um horror (risos), um horror. É, eu não durmo, eu fico sonhando, eu fico pensando, acordo com uma idéia relacionada aí vou lá e escrevo, acordo no meio da noite e escrevo, estou no carro escrevo, porque até focar o elemento central que eu vou trabalhar, porque eu não posso trabalhar com tudo, né? E começo a pesquisar dentro daquele elemento, começo a relacionar a outros, para dilatar um pouco o assunto. E depois fecho a minha idéia como se fosse uma hipótese, digamos assim, e começo a trabalhar. Começo a roteirizar, fazer laboratórios, aí dos laboratórios eu começo a fechar o roteiro e vou por esse caminho. Tem uma coisa que foi fundamental na minha trajetória. Foi quando eu acabei o mestrado. Porque eu sempre trabalhei come essa coisa, essa cultura brasileira, né? De uma maneira geral; as manifestações populares. Trabalhei com jongo, trabalhei com carnaval, Valsinha do Marajó, que está toda ligada às lendas da Amazônia. Fui trabalhando dessa forma porque eu não consigo trabalhar o movimento pelo movimento, eu tenho que ter uma idéia, aquela idéia se configurar quase como um subtexto que vai me dar subsídio pra trabalhar o movimento. Eu não consigo me desvincular disso, eu não sei por que, não dá pra trabalhar o movimento pelo movimento e pensar que ele vai dar conta de alguma coisa minha. Eu não consigo entrar nesse processo, entendeu? Eu preciso dessa idéia, preciso formar quase que um texto

por trás de toda a coreografia para poder começar a construir. É como se aquela coreografia que eu tivesse criando, fosse mais verdadeira, entendeu? Com a minha história ou com alguma coisa que eu quero falar, ou sobre mim ou sobre a sociedade, ou sobre... sei lá, o que seja, sobre a religião. Eu sinto que desta maneira eu consigo entrelaçar as cenas, que também é outra coisa, eu só consigo trabalhar assim, focando cenas. Eu não consigo pensar numa coreografa como um todo, como se tudo aquilo fosse só uma cena. Eu trabalho uma cena, dessa cena, já vou para outra cena que tenha uma ligação, dessa cena, já vou para outra cena que tem ligação e assim por diante. Porque na verdade eu fico vendo as coreografias. Hoje em dia, quando eu vejo algumas coreografias elas me cansam muito, a sensação que eu tenho é que aquela coisa fica linear quando tudo só se desenrola assim (gestos), eu preciso de cortes, entendeu? Eu preciso entender aquilo mas com cortes: “Ah, está entrando em outra questão que tem a ver com aquela questão, mas está se desenrolando ó, tem uma fala aí ó, ela está se desenrolando, ela está se desenrolando, ela começou assim, ela evoluiu pra cá, ela foi pra cá, ela veio pra cá, ela concluiu assim, entendeu?” Eu não sei, eu sou muito... Talvez racional, eu não sei se é racional. Aí eu vou desdobrando as cenas e essas cenas estão sempre ligadas umas com as outras e com essa elaboração das cenas também vem toda uma elaboração de luz diferente, de uma composição do cenário, de uma forma diferente. Eu não sei, eu gosto dessa coisa de estar jogando com esse diferente para o espectador ter a sensação também, que ele não está numa coisa que empacou, estática. E eu gosto que ele tenha noção também que aquilo está em movimento, apesar de a gente saber que está em movimento mesmo no empacado, que aquilo está em movimento, que aquilo está andando pra algum lugar. Não fica aquela coisa assim só... Isso me dá um nervoso, me cansa, não me prende a atenção. Talvez seja eu, né? Como espectadora, que sou muito ansiosa e me cansa. Ou talvez seja até o tipo de sociedade que estamos vivendo agora, né? Do *fast food*, tudo é muito rápido, tudo (gestos rápidos)... Mudanças rápidas. E daí eu fico pensando naquele... No teatro japonês, né? Que é tudo muito lento (gestos lentos) e não sei que... como é que é

essa reação, né? Já pro ocidental, né? Em relação ao oriental que é totalmente diferente. Mas enfim, eu costumo construir assim, vem a idéia, que pode vir a partir de uma imagem, de um filme, de uma dança ou de um... O que seja. Depois eu começo nas aulas já a trazer um pouco, a pensar em que corpo eu quero mostrar, que tipo de corpo, que tipo de construção vem nesse corpo, isso eu já faço durante as aulas... Já vou pensando, né? Que tipo de movimentação eu quero usar? Quais são os fundamentos técnicos que vão dar conta daquela coisa, que é importante, né? Que eu também preciso achar e preciso fechar um lugar pra ele, pra poder o corpo, para ele transitar por aquilo ali, construir dentro daquilo ali, e determinar a criação dentro daquilo ali. Aí depois eu vou para os laboratórios, dos laboratórios eu vou fechando, roteirizando... Fecho o roteiro geral e começo a trabalhar. Não quer dizer que esteja fechado, tudo pode mudar no meio do caminho, dependendo do que for, né?

LT – Desde que eu te conheci vejo você trabalhando com uma temática que é ligada à religiosidade. E essa temática vem se desdobrando, né?

TD – Veio. Começou na verdade no mestrado. Com "Poetizando o Candomblé", que é quando eu defini realmente a linha de pesquisa que eu queria trabalhar, a cultura afro brasileira. A cultura afro brasileira era o grande mote. E eu comecei com a dança dos Orixás. Porque eu sou também do candomblé, né? E eu sempre achei lindo aquela transformação da corporeidade do iniciado pro corpo-orixá. Eu achava fantástico. Como é que o cara podia ficar tão grande no momento que estava dançando? E aí eu comecei a trabalhar com isso. Trabalhei com Eugênio Barba[327] no mestrado. Mas antes do mestrado eu já tinha trabalhado com Jongo, que também tem um aspecto religioso. Na verdade, já vinha meio que dilatando isso, né? E se definiu realmente, foi definido no mestrado. Depois disso eu trabalhei com o "Poetizando o Candomblé", "Limiar"... Aí fui construindo essa coisa e hoje eu estou meio... Não é saindo disso, mas ainda falando da cultura afro

[327] Ver item 3.3 do Volume 1 desta tese.

brasileira, mas esse trabalho novo que a gente está ali labutando, vai falar do corpo em risco, performances do cotidiano e ele já traz, não exatamente a religião como mote, mas eu vou me inspirar um pouco na dança do Hip Hop pra construir o corpo, pra construir esse movimento no corpo. E também no circo, por causa da acrobacia, que tem, essa parte performática. E esse corpo em risco vai falar desse corpo que na verdade passa pela gente o tempo todo, né? Que é um corpo que está em risco o tempo todo, o meu e do outro, que eu não estou nem mais olhando. Está tudo tão normal que eu não olho para outra pessoa pensando: "Nossa, essa pessoa está ali, está trabalhando ali, está fazendo isso, caramba, ela não está percebendo o risco que ela está correndo, né?"

LT – E essa relação desse trabalho novo, do corpo em risco, tem a ver com a religiosidade também ou não?

TD – Não tem a ver com a religiosidade.

LT – Não tem. Você está iniciando uma nova trajetória agora?

TD – Estou iniciando uma nova trajetória mais ou menos, porque eu ainda vou pegar o Hip Hop como mote, porque ele tem essa origem, essa memória africana. Mas na verdade acho que eu estou meio que dando um tempo para essa coisa... Eu queria associar esse trabalho do corpo em risco aos arquétipos dos Orixás. Porque tem a ver essa coisa de um determinado ser, regido por um determinado Orixá e acaba que ele tem um pouco esse arquétipo desse Orixá, né? Isso tudo, claro, é trabalhado dentro da religião. A religião também trata de trabalhar isso, dessa introjeção desse arquétipo no sujeito, porque na medida em que vai contando os mitos, na medida com que você vai falando do Orixá pro outro, o outro vai se encantando, ele vai gostando daquilo, ele vai gostando dos feitos do seu Orixá e ele acaba também trabalhando com isso, né? Nas ações dele no cotidiano, né? E é engraçado isso e tem uma característica também que é muito marcante quando você vê uma pessoa de Xangô, que você vê uma pessoa de Iansã, uma pessoa de Oxalá, uma pessoa de Oxossi, você tem um... Uma tipologia que você consegue meio... Que está rascunhando, né? Se eu for trabalhar dessa forma eu vou ter que abrir outra coisa mais... Acho que eu vou

começar com corpo em risco, vou falar do corpo nessa sociedade atual, né? Nessa desumanização do nosso olhar também, em relação ao corpo, em relação ao sujeito, né? Porque tudo é normal hoje em dia, não? E eu fiquei pensando nisso, esse trabalho está surgindo na verdade porque eu comecei a observar as pessoas no cotidiano. Falei: "Nossa Senhora, como aquele garoto que fica ali?" Sabe aqueles meninos do sinal, que lavam carro ou que ficam na bolinha? Eles ficam transitando pelos carros e não querem nem saber. O cara que vende bala também. Eu fico: "Nossa, esse cara não tem medo de estar ali?" Sabe? Porque qualquer erro o carro pega e já foi, né? Aconteceu realmente alguma coisa de mais, né? O motoqueiro também que nem se toca. A gente mesmo, até nas nossas relações diárias, até numa relação de amor. Quantas vezes a gente se mete numa relação de amor que é um extremo e que a gente nem se toca que está, né? Nosso corpo está em risco naquela situação, muito louco isso. Que tem a ver também com essa condição social que a gente vive, ou econômica, política também, né?

LT – Você poderia fazer uma cronologia do "Poetizando o Candomblé", o que vem depois de cada um deles até o novo projeto?

TD – Primeiro veio o "Carnavale", depois veio o "Jongo na Noite", depois veio o "Poetizando o Candomblé", depois a gente montou o "Limiar", que foi aquilo totalmente clean, porque "Poetizando o Candomblé"... Eu gosto de trabalhar muito com os adereços, né? Eu tenho mania de trabalhar com os adereços, e aí, o "Poetizando o Candomblé" era uma coisa totalmente louca com vários elementos e não sei o que, não sei o que lá. E o "Limiar" não, vou limpar. Aí limpei. O Limiar é totalmente clean.

LT – O "Limiar" traz muito essa coisa urbana que você falou.

TD – É, tem isso também. Aí veio o "Girakamdombe" que... Mais ainda.

LT – Mais ainda.

TD - Nossa senhora, mais ainda, essa conexão.

LT – O espetáculo que se apresentação no Café Cultural e aqui no seminário foi o "GiraKandombe"?

TD – O GiraKandombe. Mas está totalmente mudado, o que ficou você não viu... esse final. Que está totalmente... Do Café Cultural, que eu trabalhei com todos aqueles elementos, depois eu continuei, tirei uns elementos, tirei as falas e fiz uma composição outra com ele, está muito diferente daquela versão que você viu no Café Cultural. O que eu sinto falta, por exemplo, eu não tenho essa coisa do teatro, eu não tenho os fundamentos do teatro, né? Então, é muito difícil às vezes querer trabalhar com voz e não ter uma pessoa que vá trabalhar com voz com as meninas, com a fala, com o texto. Porque não é uma coisa assim que você coloca, a vai, fala e não sei o quê. Não, não é assim. Tem uma técnica para aquilo, né? Tem coisas que você vai trabalhando progressivamente. Os fundamentos que você desenrola na cena. E eu sempre fiquei assim: "Ai meu Deus, eu sinto falta nas minhas coreografias da voz"... Porque às vezes parece que é um cinema mudo. Sabe a sensação de cinema mudo? E eu não deveria ter essa sensação porque a dança tem que ser capaz de dar conta de falar através do gesto, através do movimento, né? Então talvez quando eu tenha essa sensação, eu estou sentindo falta de alguma coisa que talvez precisasse ser mais trabalhada na coreografia e não foi, entendeu? Pra dar conta dessa fala. Que na verdade eu sinto falta... Parece que está mudo e tem que dar uma explodida ali na cena. E aí você me perguntou dessa dramaturgia do corpo, né?

LT – E aí só, para concluir essa cronologia das suas obras, depois do "Girakandombe" vem esse novo trabalho, do corpo em risco?

TD – Esse do corpo em risco, performance no cotidiano, que continua, né? Porque... Engraçado, eu não nem como surgiu essa coisa do cotidiano na minha vida, essa observação do cotidiano, essa obsessão pelo sujeito nesse momento que ele está vivendo, presente, né? Porque o "Girakandombe" tem mais ainda isso, né? Ele vai falar desses caras na encruzilhada, quando ele está em encruzilhada. Quando ele está fora com o psicológico. Quando ele tem que tomar uma decisão. E como esse momento de tomar uma decisão é difícil pro cara, né? E aí dele pensar qual é o caminho. Às vezes ele é muito rápido, mas às vezes ele fica (gesto de indecisão), né? Porque são duas coisas que prendem, são duas

coisas boas, duas coisas que ele quer mas ele não pode manter os dois, ele tem que tomar uma decisão. Então a gente, no "Gira", fala desse caminho do sujeito nessa encruzilhada, na vida. Depois vem esse, o corpo em risco. Eu falei tudo? "Valsinha de Marajó" ficou lá atrás e... Enfim, e outras performances que eu fiz por aí também... que ficaram nesse meio...

LT – Pra você, você acha que existe uma dramaturgia nos seus trabalhos? O que para você significa dramaturgia?

TD – Primeiro a gente... É bom pensar no que seria dramaturgia na dança, né? Isso já é uma questão... Porque dramaturgia, até onde eu sei, é essa ligação do modo de fazer uma peça, que no teatro trabalha com texto e com a elaboração, digamos assim... Aí pensando na dança, pensando no meu trabalho, é... Não sei se é bem uma dramaturgia, não sei se pode definir assim. Queria até pensar se a dança se apropriou dessa palavra que vem do teatro ou se realmente isso sempre existiu na dança. Eu acho até que sempre existiu na dança, só que ela acabou usando também essa palavra pra dar conta do que ela está fazendo. Porque eu acho que muita gente trabalha dessa forma, né? Que a gente pode pensar na dramaturgia hoje em dia como essa elaboração do texto e tudo o que compõe aquele fazer coreográfico, daquele espetáculo. E acho que de certa forma todo mundo trabalha com a dramaturgia. Agora, eu não sei se é de uma forma consciente, fechando assim: "Ah eu trabalho com dramaturgia", entendeu? Eu não sei se a forma que eu trabalho, que é essa... Que é quando formula a idéia, enfim, desenvolvo a idéia, trabalho com subtexto, trabalho com as cenas e depois vou ver a melhor maneira de compor aquilo no palco, se é dramaturgia, se é um trabalho de um dramaturgo? Digamos assim, né? De transformar aquilo tudo numa fala através dos gestos, através do movimento, com uma luz tal ou uma cenografia, com o figurino tal. Eu não sei se isso na dança é realmente uma dramaturgia.

LT – Se a gente fosse pensar, sei lá, nessa idéia de linha mestra que organiza, estrutura o espetáculo. O caso dos seus trabalhos, esses aspectos que você abordou, qual (is) é (são) a(s) sua(s) linha(s) mestra(s)?

TD – Ah, eu acho que tem. É eu acho que sim. Porque eu tenho um modo de fazer. E esse modo de fazer, ele vai se dando também por etapas que, na construção do trabalho, são fundamentais, né? E essas etapas acabam se configurando como um verdadeiro fundamento para aquilo que eu estou construindo. São os fundamentos, digamos assim. Será que a gente pode falar dos fundamentos da coreografia e dos fundamentos do meu trabalho, ali, o que acho que são legais pra estar no meu trabalho, na construção do meu trabalho? Então, se eu for pensar assim, existe uma dramaturgia. Porque eu, de uma maneira consciente, vou trabalhando com aquilo até chegar aonde eu quero.

LT – Eu vou te trazer uma questão, que é uma questão minha. Eu estou discutindo esses termos, pegando várias pessoas que abordem vários aspectos e tenho passado por alguns semióticos também. Porque tem muito estudo semiótico sobre dramaturgia e texto que organiza bem essa coisa de texto e dramaturgia e, pra mim, me ajuda a pensar sobre o assunto. Tem muito estudo também histórico. Eu tenho feito um estudo do percurso histórico do conceito de dramaturgia e, por exemplo, o que eu vejo, há muito tempo, em algum momento a dramaturgia se associou ao texto escrito e aí nesse momento, a gente vê o texto escrito, ele vem numa linguagem clara, né? Porque tem esse código das palavras que formam uma sentença e tal. E aí a gente vê claro que a encenação é um texto múltiplo, ela é a conexão de várias camadas e teias, né? Mas o texto escrito, ele tem essa coisa de trabalhar com a linguagem da palavra escrita, da palavra falada, do verbal. E às vezes eu fico vendo isso, muito tempo, pela história da dança, foi muito difícil... Poucos foram os elementos que organizaram as pesquisas de um movimento e deram um caminho de se pesquisar o movimento e de estruturar o movimento. Por muito tempo o Balé foi esse lugar, né? E aí a gente vem, a partir do século XX até agora, criando novas abordagens sobre o movimento que vão abrindo novas perspectivas de olhar e entender os elementos constitutivos do movimento, vislumbrar as pesquisas. E aí a gente vê esses muitos sistemas aparecendo, sistemas de notação que a

gente vê no Laban, a gente vê a própria Helenita e a gente vê até algumas pessoas que organizam o movimento a partir das suas próprias poéticas e aí aparecem as técnicas, a técnica de Marta Graham, técnica do Limón, né? A gente vai vendo essas releituras. Eu vejo por exemplo, e aí eu ou te colocar muito o olhar de fora, porque é um olhar de fora próximo, porque eu tenho tentado me aproximar bastante dos estudo da Helenita mas, uma coisa é se aproximar vendo de fora, lendo texto, fazendo uma aula de vocês aqui e ali e outra coisa é a vivência que vocês têm sobre o sistema da Helenita. Tenho a sensação de que o sistema da Helenita é um desses caminhos possíveis que criam uma perspectiva de olhar para o movimento e vislumbrar uma maneira de estruturar uma pesquisa. Porque ela traz princípios, mecanismos, códigos, nomenclaturas... E também me parece que ela dá uma estrutura pra cada artista organizar e pegar esse conteúdo a partir da sua própria poética. È claro que se eu fosse pensar numa dramaturgia, eu não vou dizer que é uma dramaturgia da Helenita, claro que não, seria uma dramaturgia da Tatiana, mas o estudo da Helenita permite um caminho de estruturação. Você acha que sim?

TD – Eu acho que sim, eu acho que sim e é isso que eu estava até falando, porque nos meus trabalhos, assim, para a construção do movimento, eu, a partir dos elementos que eu observei da técnica da dança dos Orixás, que muitas pessoas observaram: Trabalho com peso, no enraizamento, no trabalho do centro de gravidade, a maior parte do tempo, esse corpo dilatado também, que você tem o trabalho da energia e por aí vai... Eu gosto de trabalhar com alguns elementos desses, se não todos, alguns desses que eu observei na dança dos Orixás. Então, isso é uma constante no meu trabalho. Eu sei que o centro é uma constante... Esse trabalho fora, da construção do movimento fora do centro de gravidade é uma constante em todos, porque, pra falar a verdade, até respirando nosso centro de gravidade oscila. É significativo, não, porque pra gente não vai oscilar a ponto de fazer cair, entendeu? Agora, se você trabalha conscientemente fora do teu eixo corporal, é uma outra perspectiva que você tem do corpo, né? De organização do

corpo no espaço, no tempo. E eu gosto de trabalhar dessa forma. E esse é o mote, esse é um ponto que me prende. Agora, o trabalho da Helenita, os Fundamentos, eles acabam me dando subsídio para eu dilatar isso que eu quero. Até por isso que eu vou pegar o Hip Hop como mote nesse trabalho, porque ele tem essa noção do corpo em risco, porque tem o B. Boying, ele vai trabalhar com o corpo em risco o tempo todo, fora do centro, né? É um trabalho muito fora do centro de gravidade dele, do centro, da base normal. Ele está sempre com o eixo muito fora, como o bailarino também, mas ele pode trabalhar e não ser uma... não determinar uma linha, quem vê fala assim: "Ah, ele sai, entra, vai, não sei o que, sei que lá"... Mas eu posso também trabalhar de uma forma com ele, sempre tentando construir as formas com aquele eixo já alterado. E o trabalho da Helenita acaba me dando subsidio pra dilatar essa fala que eu quero, de outra maneira. Esse é o mote, mas eu posso pegar isso e falar da chuva que cai, eu posso pegar isso e falar do cara que está andando lá em cima do Cristo Redentor, eu posso pegar isso e falar do gesto de amor, entendeu? E aí, o que a Helenita faz? Ela tem os Parâmetros da Dança. E a Ana Célia sempre falou isso: "Vocês para construírem uma coreografia, construírem um movimento, vocês tem que pensar que tipo de movimento vocês vão aprofundar". Por exemplo: "Eu posso trabalhar com várias dinâmicas, várias intensidades dentro da cena, mas eu tenho que pegar as qualidades, né? Que mais vão dar conta daquilo que eu quero falar e aprofundar aquilo e não passar superficialmente por aquilo, entendeu? Qual é o tipo de movimento que eu vou trabalhar? Ah, vou trabalhar com potencial e liberado o tempo todo? Isso vai ficar nítido na cena? Que é potencial e liberado com variação da intensidade ou com jogo mais forte de uma intensidade, é isso que eu vou trabalhar? Com um espaço restrito ou aquele espaço vai estar maior com a construção desse movimento? É só nesse ponto que eu vou trabalhar isso? A minha pesquisa, ela tem que dar conta daquele ponto, do movimento potencial e liberado com uma intensidade forte o tempo todo? E aí, como é que é trabalhar assim? Porque aí não é aquele movimento que vai se configurando porque é bonito. E é difícil trabalhar assim, porque, às vezes, você não tem tempo para

aprofundar essa pesquisa ali, entendeu? A partir desses parâmetros, que os fundamentos vão dando pra você, entendeu, às vezes você não tempo: “ah depois a gente volta nisso”. Mas não volta. Aí fica nessa questão. Eu acho que a Helenita, ela indica sim um caminho, uma possibilidade, mas eu falo para meus alunos: “Gente isso aqui é uma possibilidade. Isso é uma possibilidade que você pode usar como ferramenta e pra juntar até com o que você faz... Ah, é dança do Hip Hop que você vai... Vai lá, cara, dilata o teu Hip Hop pegando essa ferramenta que você tem, usa essa ferramenta pra construir novas coisas no Hip Hop”, entendeu? Para mergulhar em outras pesquisas no Hip Hop. Usa isso pro Jazz que está tão esquecido. Jazz parece que não existe mais, está acabando, está indo embora o Jazz americano que me seduz, está indo embora, está acabando. E é o que eu falo: “Usa isso, usa na Angel, mistura Angel, mistura Angel com Helenita, mistura Laban com Angel, Helenita, vê o que cada um tem de bom, qual é o ponto que tem. Qual é o ponto que você quer trabalhar?”Depende do que você quer, qual o objetivo que você quer com esse corpo. O que você quer com esse corpo? O que você quer dramatizar nesse corpo? Construir com esse corpo? O que você quer que esse corpo fale? A questão é essa, o que você quer que esse corpo fale, né?



Figura 67: espetáculo “Limiar”. Foto por Marco Fernandes.



Figura 68: Espetáculo “Poetizando o Candomblé”. Foto por Caroline Valansi.



Figura 69: Espetáculo “Poetizando o Candomblé”. Foto por Caroline Valansi.



Figura 70: espetáculo “Girakandombe”. Foto por Lelo Schietti e Ária Cukier.



Figura 71: Espetáculo “Girakandombe”. Foto por Lelo Schietti e Ária Cukier.

17. Artigo: Jogo Coreográfico: Um processo em que público, intérpretes e coreógrafa são co-autores da obra.

Lígia Losada Tourinho[328]

RESUMO

Apresento reflexões sobre um processo criativo chamado "Jogo Coreográfico," uma proposta interativa e divertida com estrutura e forma de jogo, objetivando construir danças. Trata-se de uma prática criativa situacionista, que não se esgota com uma peça de dança. A noção de obra dá lugar ao próprio processo, valorizando a experiência viva, a manifestação das singularidades e compartilhando a composição com o público.

PALAVRAS-CHAVE: dança, improvisação, interatividade, público

ABSTRACT

I reflect upon a creative process called "Choreographic Game", a fun interactive process which has the structure and the form of a game with the objective of building up dance pieces. It is a creative procedure that consists in each situation, and not solely in a dance piece outcome. The notion of work has been replaced by that of the work in process itself, accentuating the living experience and the manifestation of singularities while sharing the composition with the audience.

KEY WORDS: dance, improvisation, interactivity, audience

---

[328] Professora do Departamento de Arte Corporal da UFRJ. Doutoranda e Mestre em Artes, Unicamp. Atriz, coreógrafa, bailarina. Diretora e autora do projeto Jogo Coreográfico – vencedor do Prêmio Funarte Klauss Vianna de incentivo à dança 2007 com o patrocínio da Petrobras e do edital "Ciranda nas Escolas 2008" (Prefeitura do Rio). Integrou o primeiro grupo profissional do Projeto Ateliê Coreográfico (Rio). Trabalhou com importantes diretores brasileiros como Regina Miranda, Eusébio Lobo, Matteo Bonfito, Eduardo Wotzik e Marinho Piacentini. <www.jogocoreografico.com>.

Este artigo propõe uma reflexão sobre a co-autoria com o público e a interatividade na cena contemporânea sob a perspectiva do projeto "Jogo Coreográfico". Considero os relatos, as descrições e as reflexões desenvolvidas durante a vivência com esse projeto cênico que estabeleceu, como prioridade, o processo de co-autoria com o público e culminou com o trabalho de residências coreográficas, contemplado, em 2007, com o "Prêmio Funarte de Incentivo à Dança Klauss Vianna" e o patrocínio da Petrobras, e realizado nas cidades de Teresina, Rio de Janeiro e Goiânia.

A idéia do "Jogo Coreográfico" surgiu em 2005. A proposta aqui discutida foi estruturada como um jogo de fazer danças, com o objetivo de ser uma ferramenta metodológica de investigação e experimentação da composição coreográfica e da dança contemporânea. Aos poucos, ao longo de sua aplicação com estudantes de dança, comecei a perceber um potencial performático. Surgiu, então, a vontade de experimentá-lo como *performance* e o projeto se desdobrou e se ampliou. Cheguei a três estruturações principais: "Jogo Coreográfico – a *performance*", "Jogo Coreográfico – o espetáculo" e "Jogo Coreográfico – residências coreográficas".

O interesse no jogo originou-se sem pretensões e transformou-se em um projeto artístico grande, com muitas frentes de atuação e possibilidades. Foi construído durante a minha prática como docente, ministrando aulas de composição coreográfica em universidades, workshops e oficinas e em meio às leituras de Blom & Chaplin (1989), Huizinga (1995), Spolin (2001), Boal (1991), Lopes (1998). Além disso, nos últimos dez anos, venho me dedicando ao estudo do Sistema Laban. Portanto, foram muitas as referências envolvidas no desenvolvimento do "Jogo Coreográfico". Ao longo do processo, eu experimentava alguns princípios e idéias presentes nesses autores e que funcionaram como conceitos motrizes para a proposta do "Jogo Coreográfico", conforme passo a descrever.

A prática da dança é uma atividade exigente e implica uma atuação investigativa constante. Organiza-se sobre e a partir do movimento, um fenômeno

de transformação que acontece em um espaço-tempo transitório - o momento presente, localizado entre o desapego sobre o que se passou e a atenção sobre o porvir. A composição coreográfica desenvolve-se nesse contexto e se dá dia após dia, num processo de *arquitetura* e *artesanato*[329], como um *ato íntimo* (BLOM & CHAPLIN, 1989). A pesquisa e a exploração só se dão através do mergulho na prática da coreografia, do suor produzido dentro das salas de ensaio.

Por outro lado, é importante entender que esse não é um processo solitário, nem uma atividade terapêutica de autoconhecimento e libertação. A construção das Artes Cênicas se dá em coletivo e para alguém. Segundo Laban (1978), mesmo um solo é o produto de um diálogo com e para o outro. Não basta um bailarino, uma barra e um espelho. Portanto, a composição coreográfica é um processo para além do indivíduo criador, pressupondo-se o encontro com outros artistas e com o público. É uma relação em coletivo[330].

Artaud (1999), em seu *Teatro da Crueldade*[331], propõe um novo teatro que tenha a função de, como a peste, revelar e expurgar aquilo que existe de mais instintivo e oculto na existência humana, uma função ritual de celebrar em coletivo – entre o grupo de artistas e a comunidade. O fenômeno das Artes Cênicas é entendido como um acontecimento durante o qual artistas e público interagem, sendo a ação motivada pelo devir onde o *corpo sem órgãos*[332] revela a beleza da

---

[329] *Arquitetura*, no que se refere às relações da corporeidade no espaço e *artesanato*, à pesquisa de movimento (a corporeidade e suas possibilidades). Estas nomenclaturas são utilizadas por Paulo Caldas, coreógrafo carioca, diretor da Cia. Staccato, e foram compartilhadas com a autora em entrevista realizada em Julho de 2008.

[330] É importante ressaltar que LABAN (1978) não é o único a se preocupar com a importância da coletividade nas artes cênicas, mas, no que diz respeito ao estudo da composição coreográfica, poucas são as obras que discorrem sobre o tema.

[331] "Teatro da Crueldade" refere-se a poética instaurada por Artaud, que apresenta a crueldade como um dos principais aspectos que deva conter o teatro, assim como nas pestes, capaz de revelar as pessoas em sua condição instintiva.

[332] "Corpo sem órgãos" foi uma imagem utilizada por Artaud em muitos de seus textos, em especial no texto radiofônico "Para Acabar com o Juízo de Deus" em que , sob a forma de manifesto proclama o fim da visão e entendimento do corpo enquanto partes e órgão e instaura a idéia do corpo transcendente, do corpo vivo e mítico. Deleuze e Guatarri desenvolveram um importante ensaio filosófico a partir do "corpo sem órgãos" de Artaud.

carne e a encenação se transforma em um grande jogo, como nas grandes festas bacantes.

Huizinga (1995)[333] conceitua o fenômeno do jogo como um atributo da vida, caracterizado como uma atividade livre, conscientemente, exterior a vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. O jogo possui mais do que uma função biológica ou fisiológica e é responsável por muitos processos de ensino e aprendizagem tanto no desenvolvimento dos filhotes (mundo animal), quanto no desenvolvimento das crianças. Essa importância do jogo também se verifica nas Artes Cênicas e, particularmente, na proposta de teatro de Artaud (1999), enquanto ritual e celebração. Lopes (1998) legitima o jogo dramático não só como recurso pedagógico da arte teatral, mostrando que o fenômeno do jogo constitui a base das relações entre os intérpretes, a equipe e o público. Para a autora, o jogo é fundamento, princípio e metodologia não só para o teatro, mas para as Artes Cênicas como um todo, incluindo a dança.

Em meio a todas essas questões e observando a tendência de muitos alunos, aspirantes a bailarinos e coreógrafos profissionais, em se preocupar mais com os seus processos individuais e pouco com o que construíam com o outro e para o outro, estruturei um "Jogo Coreográfico". Esses grupos aspirantes a profissionais de dança com os quais tenho trabalhado, seja na universidade[334], seja ministrando cursos e workshops fora dela, têm demonstrado, em geral, uma preocupação no desenvolvimento de suas habilidades motoras e em pesquisas de movimentos, mas têm pensado muito pouco sobre como levar suas pesquisas de movimento para a cena e, sequer se preocupam em como estabelecem as relações com os demais bailarinos e com o público.

---

[333] A primeira edição de *Homo Ludens* é de 1943. O livro tornou-se um dos textos fundadores da pesquisa antropológica sobre jogos.

[334] Sou docente do curso de Bacharelado em Dança da UFRJ desde 2004. Ao longo deste período tenho entrado em contato com alunos de outros cursos de Graduação em Dança pelo Brasil.

Diferente das representações literária, fotográfica ou cinematográfica do mundo, o "Jogo Coreográfico" dialoga com as possibilidades estéticas do teatro, mas também foi influenciado pelas discussões sobre *performance*, abrangendo os aspectos de celebração, ritual e acontecimento, tão discutidos por Artaud, Barba, Schechner, Lehmann – e no Brasil, por Cohen, Burnier, Ferracini, Boal, dentre outros. A pesquisa também foi diretamente influenciada pelas discussões de novas dramaturgias, das dramaturgias do corpo e do teatro pós-dramático. Porém, por outro lado, é importante reforçar que estas questões são pertinentes e se apresentam de forma clara para setores muito específicos da sociedade, do ambiente acadêmico e das artes. Nem todos os teóricos, críticos e artistas, porém, dialogam com paradigmas contemporâneos. No dia a dia, especificamente nos cursos de graduação em dança, os estudantes chegam envolvidos e mobilizados por um modo de fazer dança recorrente nas academias. Dedicaram anos, durante a infância e a adolescência, ao desenvolvimento de suas habilidades motoras e à reprodução de passos. Poucos são os que chegam à universidade mais familiarizados com tendências contemporâneas e, em geral, o contato com a bibliografia acima citada insere os alunos em um universo novo frente às Artes Cênicas.

O "Jogo Coreográfico", então, surgiu com o intuito de ser uma dinâmica introdutória das questões do movimento não estereotipado, e de ser uma maneira de viabilizar a pesquisa por esses alunos-artistas, tentando valorizar suas experiências individuais e permitir que encontrem caminhos próprios para lidar com suas questões diversas. Aparentemente, o tema da interatividade pode parecer simples e tido como óbvio para os pensadores da contemporaneidade e para os encenadores pós-modernos, mas em se tratando de não iniciados a essas idéias, o "Jogo Coreográfico" tem se mostrado como um interessante veículo de experimentação e compreensão do fazer em arte na contemporaneidade e, em especial, na dança contemporânea. Trato, portanto, de descrever o funcionamento do jogo, antes de abordar, com mais detalhes, os aspectos performáticos da idéia.

O funcionamento do "Jogo Coreográfico"

O jogo de fazer danças é simples: o espaço cênico se transforma em um tabuleiro e, geralmente, é delimitado por um linóleo, ou por uma fita. Todos os jogadores se posicionam fora dele para iniciar o jogo. Há três tipos de jogadores: Jogador Intérprete, Jogador Coreógrafo e Jogador Público. O modo de jogar é de rápida captação. Os Jogadores Intérpretes estão preparados para realizar algumas funções, tais como transitar pelas estruturas de caminhadas, pausas e desenhos livres pelo espaço[335] e para realizar ações simples como sentar, levantar, olhar um ponto, dentre outras. Cada Jogador Intérprete possui uma partitura coreográfica[336]. Estão preparados para imitar[337] uns aos outros. O Jogador Coreógrafo pode combinar livremente as possibilidades de movimento dos Jogadores Intérpretes. Na frente do espaço cênico, há uma mesa repleta de CDs variados e um som a disposição do Jogador Coreógrafo, que pode usar livremente os conteúdos musicais, podendo também usar CDs pessoais, se quiser. À frente, também existem dois microfones que determinam o espaço que deve ser ocupado pelo Jogador Coreógrafo e também servem para informar seus comandos aos demais Jogadores. O Público, que também é um jogador, é posicionado de frente para o espaço cênico, após a mesa de CDs e os microfones. Os Jogadores Intérpretes ficam nas laterais do espaço cênico ou acima dele, prontos para entrar no espaço de cena, quando solicitados pelos Coreógrafos.

---

[335] Movimentos que dizem respeito aos conceitos de *arquitetura* e *artesanato*, apresentados anteriormente.

[336] Uma síntese coreográfica artesanal, fruto de uma pesquisa de movimento prévia, realizada antes do estabelecimento do jogo propriamente dito.

[337] O conceito de imitação utilizado neste jogo toma como suporte o ponto de iniciação do impulso do movimento na corporeidade da pessoa imitada e o seu desenvolvimento no espaço. É um processo que tem como objetivo o estudo da intencionalidade do movimento que leva a uma forma no espaço, ou seja, um processo de dentro pra fora. Ao longo do artigo, o conceito de imitação será desenvolvido com mais detalhes.

Em termos pedagógicos, essa estrutura oferece, ao artista, a oportunidade de vivenciar e refletir sobre uma ou mais propostas coreográficas a partir de diferentes pontos de vista: o do coreógrafo/ encenador, o do intérprete e o do público. Tem a oportunidade de lidar com as responsabilidades, prazeres, desprazeres e lacunas das diferentes funções que constituem a tríade fenomenal das Artes Cênicas (encenador/ intérpretes-criadores/ público). Em outro âmbito, consegue vislumbrar a diversidade de elementos e possibilidades, que constituem a práxis coreográfica nos dias de hoje.



Figura 72: Espaço cênico do Jogo Coreográfico. Foto por Thalia Fersi.

O Jogo Coreográfico apresenta uma estrutura de interação semi-aberta, permitindo que o grupo de pessoas que esteja jogando lide com os aspectos constitutivos da dança sob a perspectiva de princípios, e não de passos e formas pré-estabelecidas. Coreografia é algo entendido como as leis que determinam a inscrita dos movimentos no espaço. O Jogador Coreógrafo é aquele que rege essas leis no espaço cênico dentro de um limite de tempo. O Jogador Intérprete é aquele que se coloca como instrumento diante da proposta do Coreógrafo. O aluno-artista, quando experimenta essa função, vivencia a dualidade de se colocar como indivíduo e de ser o instrumento para a proposta do Coreógrafo. Vivencia a ambivalência entre sujeito e objeto da arte: enquanto sujeito, preenche as lacunas

existentes na proposta coreográfica estabelecida; enquanto objeto, age dentro das leis e regras determinadas pelo Coreógrafo. Muitos encenadores e pesquisadores das Artes Cênicas entendem esta função sob a perspectiva do "intérprete-criador"[338].

A estrutura de jogo faz com que a proposta coreográfica exista sempre enquanto acontecimento. Faz com que o imprevisível esteja sempre em voga e, com que a experimentação coreográfica seja sempre situação, desvinculando-se da perspectiva da cena enquanto repetição de formas e passos. Faz com que o jogador compreenda alguns aspectos das encenações pós-dramáticas a partir da vivência e não só através de leituras e observações. Dentre esses aspectos, destaca-se a situação pragmática no momento do acontecimento performático: "Assim, o teatro se afirma como processo e não como resultado pronto, como atividade de produção e ação e não como produto, como força atuante (*energeia*) e não como obra (*egon*)". (LEHMANN, 2007, p. 170).

As possibilidades de atuações do intérprete também são estruturadas dentro desta perspectiva semi-aberta, sem a necessidade de um texto literário que antecede a *performance*. Elas se desenvolvem a partir de um dos aspectos primordiais da dança contemporânea, de que todo o movimento pode ser conteúdo de dança contemporânea (TOURINHO & SILVA, 2006). Tendo este entendimento como princípio, o Jogo Coreográfico se apresenta como uma ferramenta democrática de exploração da dança, tornando-se acessível a todos os tipos de indivíduos com diversas histórias corporais. Desta forma, não há legitimação de um corpo perfeito, ideal, e tão pouco há a legitimação de uma técnica ou estética única para a dança.

Começamos o jogo estabelecendo alguns princípios que organizam tipos de movimentos capazes de auxiliar a construção de propostas coreográficas.

[338] Muitos são os artistas que trabalham nesta perspectiva. No Brasil, podemos citar: Graziela Rodrigues e sua pesquisa do método BPI (Bailarino Pesquisador Intérprete), Paulo Caldas (Stacatto Cia. de Dança), Giselda Fernandes (Os Dois Cia. de Dança), dentre muitos outros.

Abordamos o movimento como tal e criamos nomenclaturas para a estruturação do jogo capazes de revelar conteúdos de movimentos que possam ser compartilháveis com todos os jogadores, transformando-se em uma ferramenta comum.

Estabelecemos que os Jogadores Intérpretes podem transitar em três tipos de estruturas de movimento: caminhadas, pausas e desenhos livres pelo espaço. As caminhadas permitem que o universo cotidiano seja claramente e democraticamente instituído como conteúdo possível de dança/ cena. Elas viabilizam também que, de imediato, todos os Jogadores reconheçam a presença do indivíduo diante do coletivo e da estrutura do jogo. Cada pessoa caminha de um jeito. A incorporação da caminhada como ferramenta do jogo traz, desde logo, o universo individual de cada Jogador para o jogo. As pausas são entendidas como suspensões do movimento aparente. Como sabemos, a presença tem em si a condição da transitoriedade. Portanto, a "pausa" não é em absoluto a ausência de movimento, mas uma suspensão daquilo que é aparente, visível aos olhos. Quando tratamos de desenhos livres pelo espaço, abarcamos um universo infinito de possibilidades, desde os deslocamentos do corpo como um todo, até pequenos gestos. Desta forma, as três estruturas básicas do Jogo Coreográfico são nomenclaturas que se referem a princípios semi-abertos de movimento.

As demais possibilidades de movimentação dos Jogadores Intérpretes nada mais são do que variáveis dessas bases. Sendo assim, os Jogadores Coreógrafos podem organizar livremente as entradas e saídas dos Jogadores Intérpretes, podendo pedir que realizem ações simples. As ações simples são indicações facilmente entendidas pelos Intérpretes. Podemos ter como exemplo: sentar, levantar, correr, descascar uma banana, mandar um beijo. Muitas são as possibilidades de comandos simples.

Os Jogadores Intérpretes também podem imitar uns aos outros. Entendemos por imitação[339] uma ação capaz de transformar um conteúdo coreográfico experimentado por um Intérprete e compartilhado por outro(s). Essa ferramenta viabiliza a estruturação de duos, trios e coros. No Jogo Coreográfico, o estudo da imitação significa perceber o ponto de iniciação do impulso do movimento do outro e o desenho que este impulso cria no espaço e tentar gerar um impulso semelhante, partindo de um ponto de iniciação semelhante, que percorra um desenho no espaço análogo, fazendo com que dois ou mais bailarinos construam formas similares no espaço. Este estudo permite que o aluno-artista, na função de Jogador Intérprete, experimente a pesquisa de movimento do colega a partir de uma sistemática que envolva uma relação intenção-ação, conteúdo-forma, interno-externo. Em geral, os alunos iniciantes à arte da dança, raramente compartilharam os conteúdos de movimento sob esta perspectiva. A imitação, para eles, geralmente, vem associada ao entendimento de reprodução da forma de um passo de dança específico.

Como possibilidade mais complexa de atuação no jogo, cada Intérprete possui uma partitura coreográfica. Entende-se o termo partitura coreográfica como sinônimo de frase de movimento, como estrutura de movimento com um sentido completo, com um início, meio e fim. No Jogo Coreográfico, esta partitura é trabalhada de forma que o início possa ser emendado ao fim da partitura, permitindo que ela possa ser repetida como uma estrutura sem fim e de múltiplos significados. Para facilitar o entendimento desse princípio, utilizamos a analogia do Anel de Mobius. Miranda (2008) se utiliza dessa imagem para abordar os aspectos topológicos contidos na perspectiva Labaniana dos estudos das relações do corpo em movimento:

---

[339] Lehman problematiza o termo imitação, abordando Aristóteles (mimese da ação), Victor Turner, Antonin Artaud, Jean-François Lyotard e Theodor W. Adorno (LEHMANN, p. 56-59). A pesquisa teórica sobre o Jogo Coreográfico, além do escopo deste artigo, contempla o estudo dessa temática.

> Ao entender ordem, acaso, surpresa e desordem como eventos deslizantes não mutuamente excludentes e propor para o campo labaniano a inclusão de processos topológicos como possíveis representações da plasticidade do corpo em movimento, tenho como visada explicitar nosso conceito de Corpo-Espaço, como um campo interno-externo de intensidades múltiplas articuladas entre si (MIRANDA, 2008, p. 69).

Tanto o estudo das partituras coreográficas para o Jogo Coreográfico, quanto o desenvolvimento dos termos apresentados, que organizam as regras do jogo, partem de uma perspectiva Labaniana, estimulada essencialmente pelo entendimento de que é importante abordar o movimento e seus aspectos intangíveis sob uma perspectiva de movimento (LABAN, 1978). Uma das grandes preocupações do Jogo Coreográfico está centrada em estabelecer elementos capazes de estruturar uma pesquisa de movimento e, em especial, uma dramaturgia do corpo, e não em estabelecer uma teia de nomenclaturas e significados para tradução da dança.

Sob uma perspectiva pedagógica, o desenvolvimento da "partitura coreográfica" abre uma possibilidade diversa e ampla de desenvolvimento de temas de movimento, permitindo a aplicação de variadas perspectivas poéticas e estéticas da dança, viabilizando o diálogo entre a pesquisa de movimento desenvolvida pelos alunos e a construção de cenas.

Em síntese, essas foram as bases que deram origem a idéia do Jogo Coreográfico. Enquanto ele existia na práxis eficaz de ensino e pesquisa de composição coreográfica e de dança contemporânea, ele revelava as suas faces poética e cênica. Comecei a vislumbrar que o processo poderia se transformar em uma *performance* em que o público pudesse construir as danças. Comecei a me perguntar de que forma isso poderia acontecer e como as regras poderiam ser explicadas ao público. Neste contexto, surgiu o que chamamos de "Jogo Coreográfico – a *performance*".

Jogo Coreográfico – a *performance* e as residências coreográficas

Atualmente, muitas discussões sobre o conceito de interatividade estão relacionadas ao uso das novas mídias, ao potencial de habilidade de uma mídia permitir que o usuário exerça influência sobre o conteúdo ou a forma da comunicação mediada. Porém, o "Jogo Coreográfico" lida com o sentido mais antigo do termo, anterior à existência das novas mídias, que reflete o aspecto social da interatividade, a relação entre pessoas que adaptam seus comportamentos e ações uns aos outros.

Reuni um grupo de bailarinos[340], que já vinham trabalhando sobre a idéia do Jogo Coreográfico e começamos a experimentar possibilidades de levar esta idéia para o público. Organizamos o conteúdo em uma vinheta explicativa das regras e coreografamos esta vinheta. O "Jogo" foi dividido em três etapas, iniciadas sempre pela vinheta explicativa e finalizadas por um sinal. Nesta versão, denominada *performance*, os bailarinos jogam apenas na condição de Jogadores Intérpretes. Na primeira etapa, só joga a ficha técnica: os bailarinos como Jogadores Intérpretes e eu como Jogadora Coreógrafa. Na segunda etapa, os microfones ficam disponíveis para a participação do público. Na terceira etapa da performance, os bailarinos criam uma dança sem nenhuma condução de fora, que consiste em uma grande improvisação. Cada etapa, inicialmente, durava 10 minutos, mas atualmente temos variado este tempo de acordo com o contexto das apresentações.

Nesta *performance*, os Intérpretes podem ser identificados através dos seus nomes e cores. Cada um veste uma cor e um modelo de roupa diversa. Essa opção, além de facilitar que os Coreógrafos identifiquem os Intérpretes, também atua reforçando a perspectiva individual dos bailarinos diante do coletivo de

[340] Os bailarinos que colaboram com a pesquisa do "Jogo Coreográfico" são: Ariane Cassimiro, Carol Boa Nova, Helena Garritano, Jacqueline Barbosa, Jéssyca Monteiro, Pedro Rodrigues e Victor D´Oliver.

jogadores, pois as cores e os modelos de roupas são escolhidos de acordo com as preferências dos bailarinos.

A *performance* estreou no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, em Novembro de 2006. Começamos fazendo apresentações em espaços destinados à dança. Durante o primeiro semestre de 2007, experimentamos locais com perfis de públicos variados. Neste período, em especial, fizemos uma apresentação no Auditório do CCMN, um auditório da Faculdade de Geociências da UFRJ. Alunos desses cursos predominavam em nosso público. A segunda etapa nunca ficou sem jogadores, mesmo em espaços onde o público não era habituado a ver espetáculos de dança. Em especial, a função de ensino-aprendizagem da vinheta tem se mostrado eficaz. Temos percebido que o público não só tem se divertido construindo danças, como aplicado a terminologia desenvolvida para indicar suas propostas coreográficas.



Figura 73: Fotos por Thalia Fersi. Montagem de fotos por Jéssyca Monteiro.

As vertentes *performáticas* [sic] do Jogo Coreográfico apresentam sempre a idéia de que somos indivíduos jogando juntos: somos pessoas (bailarinos e público) com desejos, habilidades e fragilidades, reunidos para fazer danças. A dança não é apresentada como uma atividade elitista , da qual uma minoria privilegiada usufrui conforme um padrão específico, mas como algo corporal e humanamente acessível. Esse corpo participativo é reconhecido na teoria do teatro pós-dramático:

> Foi necessária a emancipação do teatro como uma dimensão própria da arte para se compreender que o corpo, sem prolongar uma existência como significante, pode ser *agente provocador* de uma experiência livre de sentido, que não consiste na atualização de um real e de um significado, mas é experiência do potencial. (...) teatro do corpo é o *teatro do potencial*, que na, situação teatral, se volta para o imprevisível entre-os-corpos e valoriza o potencial como situação ameaçadora (LEHMANN, 2007, p. 336).

A participação do público no Jogo Coreográfico é espontânea. Por isso, estamos sempre diante do risco de ninguém ir ao microfone jogar durante o segundo tempo, mas isso nunca ocorreu. O coletivo defende a hipótese de que o público sempre jogou em nossas apresentações porque construímos um ambiente favorável e convidativo à interatividade. O grupo de bailarinos é estimulado a desenvolver um estado de disponibilidade ao outro (público). Criamos um ambiente propício e convidativo para a instauração da celebração, para que o público se sinta parte do coletivo, para que o Jogo Coreográfico aconteça no sentido Artaudiano de ritual coletivo. Temos percebido que a situação de jogo durante o Jogo Coreográfico acontece de fato e no sentido apresentado por Huizinga (1995), estabelecendo uma evasão da vida "real" para uma esfera temporária de atividade capaz de absorver inteiramente os jogadores.

A proposta de interação do Jogo Coreográfico não se restringe à diversão, nem à eficácia de uma nomenclatura. A preocupação do coletivo sempre esteve calcada em compartilhar o fazer da dança contemporânea com o público, construindo simultaneamente um espetáculo interativo e divertido, capaz de estabelecer uma experiência lúdica e sensível com o público, para que este

vivenciasse os conteúdos da dança, dividisse a responsabilidade de autoria do espetáculo com o elenco e atuasse na formação de platéia para a dança contemporânea.

Com a estruturação da *performance* e a constante reflexão sobre as interações feitas, comecei a pensar que a versão performática do Jogo Coreográfico poderia assumir outras relações com o público e assumir outros riscos. A *performance* oferecia algumas circunstâncias de risco: o fato de o funcionamento da segunda etapa depender exclusivamente do público e a não existência de nenhuma dança pré-estabelecida. As danças surgiam do potencial combinatório das ferramentas e regras do "Jogo".

Com o elenco, comecei a investigar com mais profundidade a apresentação das regras e suas articulações, e a experimentar outras possibilidades de explicação das regras. O coletivo percebeu que, se ampliasse esta parte do jogo na *performance*, desenvolveria uma estrutura de ensino/aprendizagem capaz de ampliar o entendimento sobre os princípios contidos nas nomenclaturas propostas pelo jogo. Os próprios bailarinos encontraram maneiras de explicarem as regras. Experimentaram, também, a possibilidade de jogarem como coreógrafos, criando as danças e, em seguida, explicando as regras do jogo contidas nesta dança. A partir deste momento, o coletivo passou a desenvolver uma versão mais longa da proposta, chamada "Jogo Coreográfico – o espetáculo". Os bailarinos começaram a atuar como intérpretes e coreógrafos. Este período de explicação das regras se estabeleceu com uma média de duração de 15 a 20 minutos e nos levou a uma nova divisão do "Jogo": primeiro tempo e segundo tempo, ambos finalizados por sinais, como na *performance*.

O primeiro tempo consiste na apresentação dos Jogadores Intérpretes, das regras e da abertura do jogo para o público jogar como coreógrafo. No segundo tempo, novas formas de interação são inseridas. Um bailarino entra em um saco feito de retalhos. Dentro deste saco, há uma série de objetos. Os bailarinos experimentam esses objetos e jogam um pouco mais como coreógrafos e intérpretes, só que desta vez explorando a utilização dos objetos na construção

das danças, reinstaurando a fase de ensino/ aprendizagem. Num momento posterior, abrem o jogo para o público jogar como coreógrafo novamente. Após a reabertura do jogo para o público, um bailarino sai do teatro, ou salão, e retorna com uma arara com quatro camisas com números de reserva penduradas em cabides. A partir deste momento, o público pode jogar como "Jogador Intérprete." Para isso, basta vestir uma das camisas e se posicionar nas laterais do linóleo e aguardar os comandos do coreógrafo.

Nesta versão, denominada espetáculo, os bailarinos passam a ser identificados por seus nomes e números. Todos vestem roupas pretas e cinza, diferentes entre si, mas com uma unidade de tecido e caimento. As roupas remetem a um uniforme de time, mas continuam refletindo a personalidade dos bailarinos e trazendo a discussão sobre a presença da individualidade dos bailarinos na construção das danças. Nesta versão, há mais tempo para o público memorizar os nomes e conhecer um pouquinho mais de cada bailarino.

O espetáculo é sempre iniciado fora do teatro e os bailarinos fazem uma grande roda com o público e estabelecem um grito de guerra, pedindo que o público repita algumas palavras: "Eu seguro a minha mão na sua, para que possamos fazer juntos, aquilo que eu não posso fazer sozinho". Em seguida, o público entra no teatro e enquanto se acomoda nas cadeiras, os bailarinos estabelecem um jogo simples de troca de liderança em que todos realizam a mesma estrutura: pausa, caminhada ou desenhos livres pelo espaço. Se alguém mudar a estrutura, todo o grupo deve seguir, sem deixar transparecer quem iniciou cada nova estrutura. Quando o público se acomoda, enquanto permanecem fazendo o mesmo jogo, um a um vai ao microfone se apresentar, falar seu nome, número e um pouco de si. Após a apresentação, os bailarinos começam a jogar ora como coreógrafos, ora como intérpretes e a explicar as regras do "Jogo Coreográfico".

A *performance* e o espetáculo têm a estrutura de interação semi-aberta. Evidentemente, para cada evento, pensando no perfil de audiência que teremos e no contexto em que será realizada, há modificações de um detalhe ou outro.

Como é um processo totalmente calcado na interatividade, não poderia ser diferente. No caso do espetáculo, já fizemos versões com intervalo de cinco minutos, apenas com o primeiro tempo, etc. Por exemplo: certa vez, na Celebração Global Laban (2008), no Rio de Janeiro, fizemos o Jogo com tradução simultânea para o inglês e inserimos o "Estudo dos Esforços"[341] como uma das regras. Esta modificação era pertinente ao evento, já que o público era composto por pesquisadores do Sistema Laban.

Um outro relato que exemplifica as modificações estruturais do espetáculo diz respeito às adaptações realizadas para as apresentações feitas para o Projeto "Ciranda nas Escolas" da prefeitura do Rio de Janeiro. O público de cada apresentação era constituído por 400 alunos da rede de ensino municipal, na faixa etária de 11 a 15 anos. O coletivo precisou reorganizar a maneira como as regras eram apresentadas e modificar alguns termos, com o intuito de ampliar o potencial didático da explicação das regras do Jogo. Por exemplo, no lugar de desenhos livres pelo espaço, propusemos o dançar como quiser. Com a mudança desse termo, os adolescentes puderam perceber o conceito de desenhos livres pelo espaço por um outro viés, compreendendo que é uma escolha de movimento do bailarino cuja base é a improvisação. As partituras coreográficas foram chamadas apenas de coreografias. As ações simples, de comandos simples. Uma nova regra específica foi reforçar a variedade musical existente na mesa de CDs, a fim de ampliar o universo musical dos adolescentes.

[341] O "Estudo do Esforços" dentro da perspectiva Labaniana consiste no estudo da Eukinética, das qualidades expressivas do movimento, tendo como fatores constitutivos: fluência, espaço, peso e tempo.



Figura 74: Pessoa do público jogando como Coreógrafo. Foto por Thalia Fersi.





Figuras 75 e 76: Pessoas do público jogando como Intérpretes Reserva.
Fotos por Thalia Fersi.

Por fim, em 2007, o projeto Jogo Coreográfico na versão de residências coreográficas foi contemplado pelo “Prêmio Funarte Klauss Vianna de Incentivo à Dança com o Patrocínio da Petrobras” para realizar a montagem da performance “Jogo Coreográfico” em três cidades brasileiras (Teresina, Rio de Janeiro e Goiânia), com um grupo de 14 bailarinos previamente selecionados. Em cada cidade, foi realizada também uma mesa de abertura com o tema "Dança, improvisação e interatividade" seguida da exibição do documentário "Jogo Coreográfico". Além disso, um fotógrafo local foi selecionado para participar das propostas da oficina/ montagem produzindo uma exposição de fotos no dia da apresentação da performance.

A realização do projeto conjugou a vertente pedagógica do “Jogo Coreográfico” à performática em uma sistemática integrada e indivisível, reunindo todos os princípios apresentados ao longo deste artigo em um processo onde o fazer, o pensar e o compartilhar a dança aconteciam simultaneamente em um fluxo interativo que reunia artistas e não artistas em um processo lúdico, em que a arte da dança existia em um ciclo fazer-celebrar. Este tipo de atuação estremeceu ainda mais os limites entre o que poderia ser compreendido como processo dentro do “Jogo Coreográfico” e o que poderia ser tido como produto. A fusão entre processo e produto e a discussão sobre quem é o autor da *performance* são os grandes aspectos do projeto.

Eu, Lígia Tourinho, aquela que assina a autoria deste texto e a autoria do “Jogo Coreográfico”, não sou a autora das danças do “Jogo”, tão pouco sou a coreógrafa das “partituras coreográficas”. Eu sou apenas aquela que promove a festa e oferece sua casa para a celebração, sou a facilitadora do acontecimento do “Jogo Coreográfico” enquanto *work in progress*:

> Instaurando outras aproximações com a recepção do fenômeno e com os processos de criação e representação, o procedimento *work in progress* alcança a caracterísitica de linguagem, determinando uma relação única de processo/ produto. Caracterizando uma linguagem de risco, marcada pela vulnerabilidade e também pelo mergulho e descoberta de novas sigificações, o *work in progress*, enquanto produto criativo, estabelece, através de seus anaforismas, da criação de novas

> sintaxes cênicas, uma nova *epistemée* consonante com os paradigmas contemporâneos (COHEN, 2004, p. 45).




Figuras 77 e 78: Residência Coreográfica em Teresina. Fotos por Júnior Araújo.



Figura 79: Residência Coreográfica no Rio de Janeiro. Foto por Ana Rodrigues.



Figura 80: Residência Coreográfica em Goiânia. Foto por Luana Brant.

Considerações finais

Muitos são os exemplos de adaptações do espetáculo de acordo com o perfil do público de cada evento do Jogo Coreográfico. Dispor-se à interatividade e à tentativa de estabelecer uma parceria e uma relação de co-autoria com o público requer um olhar atento para a estruturação da relação público/ artistas/ espetáculo. Gosto de exemplificar o processo com a analogia de pensar em receber o público para o espetáculo como recebemos amigos para uma para festa em nossa casa. A maneira como recebemos os convidados em nossa casa determina o sucesso de nossa festa. Andrea Jabor[342], estabelece uma analogia semelhante em seus espetáculos intitulados "Sala de Estar". Para Andréa, a sala é o ponto de encontro de uma casa. É o local onde se recebe pessoas, o lugar do território pessoal, é o espaço que conjuga o privado e o público: "A sala é o local onde ´somos`, onde ´estamos` e onde nos encontramos"[343]. O ambiente do projeto *Sala de Estar* é como uma sala, com sofá, almofadões, poltronas, incluindo um bar, que serve drinques para o público, um local para o DJ, que improvisa ao longo do espetáculo. Andrea acredita que desta forma cria um ambiente que viabiliza um outro tipo de relação com o público.

A interatividade, muitas vezes, é confundida com reatividade. Em muitos momentos, as formulações contemporâneas de interlocução com a sociedade partem de uma relação reativa e não de verdade interativa, que requer a relação entre pessoas que adaptam seus comportamentos e ações uns aos outros. Lemos (s/d) situa a noção de interatividade em três níveis: uma interatividade social, que marcaria, de modo geral, nossa relação com o mundo e toda a vida em sociedade; uma interatividade técnica do tipo "analógico-eletro-mecânica", que

---

[342] Andrea Jabor é carioca e teve sua primeira formação em música, chegou a se graduar na Faculdade de Música da Universidade de Brasília. Graduada em dança contemporânea e coreografia pela "School for New Dance Development" da Faculdade de Artes de Amsterdã e o "Laban Centre" em Londres. Em 1997, funda junto com Ricky Seabra a Cia. Arquitetura do Movimento.

[343] Depoimento de Andréa Jabor presente em seu site http://www.andreajabor.com.br.

experimentamos ao dirigir um automóvel ou mesmo ao girar a maçaneta da porta; e outra, do tipo "eletrônico-digital", que seria ao mesmo tempo técnica e social. É esta primeira que interessou, particularmente, ao processo do Jogo Coreográfico.

Ao propor uma vivência cênica calcada no jogo e na interatividade social, acredito aproximar a dança da cena pós-dramática, levando a encenação ao nível de acontecimento/ situação. Há uma efetivação de atos que se realizam no aqui e agora, e que têm sua recompensa no momento em que acontecem, sem precisar deixar quaisquer vestígios duradouros do sentido, do monumento cultural. Segundo Lehmann, o *happening* e a *performance* surgem imbuídos dessas questões situacionistas. A cena passa a se afirmar como processo, e não como resultado pronto, como atividade de produção e ação e, não como produto:

> Ao exercer seu caráter real de acontecimento em relação ao público, o teatro descobre sua possibilidade de ser não apenas um acontecimento de exceção, mas uma situação provocadora para todos os envolvidos. Usar o conceito de 'situação' ao lado do conceito mais usual de 'acontecimento' (Jaspers, Sartre, Merleau-Ponty) como uma esfera instável tanto da escolha, que é ao mesmo tempo possível e imposta, quanto da virtual transformabilidade da situação. O teatro cria uma circunstância lúdica na qual não podemos simplesmente nos colocar 'diante' daquilo que é percebido, mas da qual somos de tal modo participantes que, como enfatiza Gadamer a respeito da 'situação', 'não podemos ter dela nenhum saber objetivo' (LEHMANN, 2007, p. 171-172).

Com a ruptura da quarta parede, o Jogo Coreográfico oportuniza uma percepção diferente e legitima esta relação de situação. A situação cênica adquire caráter de acontecimento social, de situação interativa. A responsabilidade do acontecimento é compartilhada por todos os indivíduos que participam daquela vivência, estabelecendo imediatamente uma parceria entre público e artistas. Todos se relacionam como co-autores da obra. Para Lehmann, "o teatro precisa deixar de ser obra oferecida como produto coisificado (...) para assumir-se como ato e momento de uma comunicação que não só reconheça o caráter momentâneo da 'situação' teatro (...), mas também o afirme como fator indispensável da prática de uma intensidade comunicativa". (2007, p. 227) Como

afirmava Artaud (1999), o teatro pode recuperar a sua função principal, de interferir na sociedade com um ímpeto preciso e eficaz, retomando sua função e força de ritual, seu aspecto mágico de convívio social e reflexão sobre o devir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO ARTIGO

ARISTÓTELES. *Arte Poética e Arte Retórica*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

ABUJAMRA, Clarisse. *Ações do Senso*. São Paulo: Unidas Book, 1995.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo.* Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASLAN, Odette. *O Ator do Século XX*. Trad. Rachel Fuser et al. São Paulo: Perspectiva, 2003.

AZEVEDO, Sônia machado de. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BLOM, L, A. and CHAPLIN, L. *The Intimate Act of Choreography*. Dance Books, 1989.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991

BOUCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da técnica à representação*. Campinas, Editora da Unicamp, 2001.

CARLSON, Marvin. Teorias do Teatro. Trad. Gilson Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o "Sistema Laban"/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.* São Paulo, Annablume, 2002.

_____. Pina Bausch e o Wuppertal Dança-teatro: Repetição e Transformação. São paulo: Hucitec, 2000.

FERRACINI, Renato. *A arte de interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: UNICAMP, 2003.

GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. Trad. Alberto Guzik e J. Grinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Mestres do Teatro II*. Trad. Alberto Guzik e J. Grinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O Jogo como Elemento da Cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

KATZ, Helena. Um. Dois. Três. *A Dança é o Pensamento do Corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

LABAN, Rudolf Von. *O Domínio do Movimento*. Trad. Anna Maria De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Neto. São Paulo, Summus Editorial, 1978.

_____. *Dança Educativa Moderna*. Trad. Maria da Conceição Campos. São Paulo, Ícone Editora LTDA, 1990.

_____. *Choreutics.* London: MacDonald and Evans, 1966.

_____. *A Life for Dance; Reminiscences*. London, MacDonald and Evans, 1975.

_____. *A Vision of Dynamic Space*. London and Philadelphia, The Falmer Press, 1984.

LEMOS, André. *Anjos interativos e retribalização do mundo: sobre interatividade e interfaces digitais* - http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/interac.html.

LEHMANN, Hans-This. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007 (1 ed. 1999).

LOBO, Lenora & NAVAS, Cássia. *Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador*. Brasília: LGE Editora, 2003.

LOPES, Joana. *Pega Teatro.* São Paulo, Papirus, 1989.

_____. *Coreodramaturgia: A dramaturgia do Movimento*. Primeiro caderno pedagógico. Departamento de Artes Corporais/ Unicamp, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Moura. São Paulo, Perspectiva, 1999.

MIRANDA, Regina. *Corpo-espaço: Aspectos de Uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

SPOLIN, Viola. *Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

PAVIS, Patrice. *Análise dos Espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TOURINHO, Lígia & SILVA, Eusébio Lôbo da. *Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea.* Revista Artefilosofia. Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, 2006.