



**VALESKA RIBEIRO ALVIM**

**A DRAMATURGIA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: AS  
EXPERIÊNCIAS DE COLABORAÇÃO ENTRE COREÓGRAFA E  
DRAMATURGISTA NOS TRABALHOS DE LIA RODRIGUES E SILVIA SOTER**

**Campinas  
2012**





UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

VALESKA RIBEIRO ALVIM

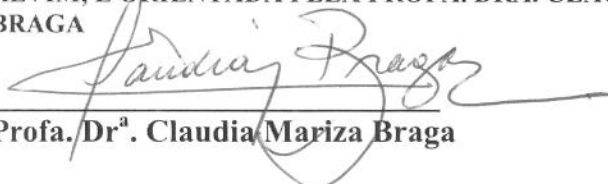
A DRAMATURGIA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA:  
AS EXPERIÊNCIAS DE COLABORAÇÃO ENTRE COREÓGRAFA E  
DRAMATURGISTA NOS TRABALHOS DE LIA RODRIGUES E  
SILVIA SOTER

**Orientador: Profa. Dra. Claudia Mariza Braga.**

Co-orientação Profa. Dra. Sara Pereira Lopes

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA VALESKA RIBEIRO ALVIM, E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. CLAUDIA MARIZA BRAGA



Profa. Dr<sup>a</sup>. Claudia Mariza Braga

CAMPINAS, 2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

AL88d	<p>Alvim, Valeska Ribeiro. A Dramaturgia na dança contemporânea brasileira: as experiências de colaboração entre coreógrafa e dramaturgista nos trabalhos de Lia Rodrigues e Silvia Soter / Valeska Ribeiro Alvim. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Claudia Mariza Braga. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Coreografia. 2. Dramaturgia. 3. Processo de Criação. I. Braga, Claudia Mariza. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The dramaturgy in contemporary brazilian dance: the experiences of collaboration between choreographer and dramaturgist in Lia Rodrigues and Silvia Soter' works.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Choreography

Dramaturgy

Process of Creation

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Mestra em Artes

Banca examinadora:

Claudia Mariza Braga [Orientador]

Lígia Losada Tourinho

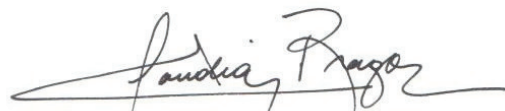
Marina Fernanda Elias Volpe

Data da Defesa: 23-11-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Valeska Ribeiro Alvim - RA 79309 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Claudia Mariza Braga  
Presidente



Profa. Dra. Ligia Losada Tourinho  
Titular



Prof. Dr. Marina Fernanda Elias Volpe  
Titular



## AGRADECIMENTOS

Apesar do processo solitário a que qualquer pesquisador está destinado, todo esse processo reúne contributos de várias pessoas. Sem os mesmo contributos, esta investigação não teria sido possível.

Agradeço primeiramente à minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dra. Claudia Braga, pela orientação desse trabalho, pelo auxílio nas decisões difíceis e por permanecer comigo até o final desse processo, ações inteiramente importantes para meu crescimento científico e profissional.

À banca examinadora, pelo carinho com que olharam minha pesquisa, especialmente à professora Lígia Tourinho, que acompanhou o desenvolvimento dessa dissertação, contribuindo com precisas considerações.

À FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo auxílio financeiro e emocional, que tornou essa dissertação possível.

Aos Doutores da “minha” alegria Adriana Maria e Christian Rego, cujos os cuidados foram fundamentais para a retomada da vida e conclusão deste trabalho. Ao grande companheiro e incentivador Márlon Teixeira com quem dividi minhas angústias e conquistas acadêmicas. Ao Elderson Melo, que acompanhou com muito carinho meu percurso durante praticamente toda a sua realização.

As artistas Lia Rodrigues e Silvia Soter que, muito gentilmente, compartilharam comigo um pouco de suas experiências.

Ao professor Eusébio Lobo, pela preciosa disciplina Seminário Avançado, disciplina que contribuiu para o meu crescimento artístico e para as questões referentes a essa pesquisa. Além das longas conversas nos corredores, que sempre causava encantamento.

À minha mãe Lúcia Ribeiro, minha fiel companheira de luta, apoiou na realização deste e de todos os projetos em que me envolvi. As minhas irmãs Amanda, Tatiana e Ana Carolina pelo incentivo e eterno amor.

Enfim a todos e todas as pessoas que participaram, contribuindo para realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meu agradecimento.



## RESUMO

Desde o início dos anos 90, vem acontecendo uma expansão dos limites da dramaturgia para além das já conhecidas demarcações exclusivas da prática teatral. Atualmente, a dramaturgia é um dos mais importantes temas da arte contemporânea, pois se fala não apenas da dramaturgia do texto teatral, mas da dramaturgia do corpo, da dramaturgia da dança e da dramaturgia do espetáculo. Dentro desse universo, buscaremos compreender a construção da dramaturgia na dança contemporânea por meio das discussões que emergem da relação entre coreógrafo e dramaturgo, com a intenção de identificar, em cena, a concepção expressa por elas sobre o que vem a ser a dramaturgia e suas especificidades na concepção coreográfica. Para tanto, será utilizada uma abordagem teórico-analítica, implementada pela combinação da análise de espetáculo com levantamento documental e aplicação de entrevistas semiestruturadas que possam suscitar questões e respostas sobre o tema. A pesquisa proposta é, assim, relevante, se entendido que o conhecimento acerca do conceito de dramaturgia em dança é fundamental para melhor compreensão da necessidade de algumas danças, que se configuram como contemporâneas, e têm dramaturgos na realização de seus trabalhos.

Palavras chaves: Coreografia, Dramaturgia e Processos de Criação.



## **ABSTRACT**

Since the early nineties, the boundaries of dramaturgy have expanded beyond the already known exclusive theatrical practice demarcations. Nowadays, dramaturgy is one of the most important themes of contemporary art, inasmuch as it is not only about the dramaturgy of theatrical text, but also of the body, dance, and show. Within this universe, we seek to understand the construction of dramaturgy in contemporary dance, through the discussions that emerge from the relation between choreographer and playwright, with the intent of identifying, in the scene as well as in the speech, the concept expressed by them on what dramaturgy happens to be, and the insertion of the playwright into the specificities of the choreographic concept. Therefore, we'll make use of a theoretical-analytical approach, implemented through the combination of show analysis with collecting of documents and the use of semi-structured interviews that might bring questions and answers up on the theme. Certainly, there will be difficulties in accomplishing this research, insofar as this is an ongoing theme within contemporary art. Nevertheless, its accomplishment also hints at fascinating discoveries, which are essential to the work of stage artists, so that it's feasible to foresee a relevant contribution to the understanding of dramaturgy in dance and the performance of playwrights in some contemporary dance companies.

Keywords: Choreography, Dramaturgy and Process of Creation.



## LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Tabela 1 – Traduções .....	21
Figura 1 - <i>Ma</i> .....	26
Figura 2 – <i>Folia II</i> .....	29
Figura 3 - <i>Aquilo de que somos feitos</i> .....	30
Figura 4 - Espetáculo <i>Buscou-se, portanto, falar a partir dele e não sobre ele</i> . Foto tirada por Lucia Helena Zarembo .....	35
Figura 5 - Espetáculo <i>Formas Breves</i> . Foto tirada por Lucia Helena Zarembo .....	36
Figura 6 - Espetáculo <i>Contra aqueles difíceis de agradar</i> . Foto tirada por Contra aqueles difíceis de agradar .....	38
Figura 7 - Espetáculo <i>Encarnado</i> . Foto tirada por sammi landweer .....	47
Figura 8 - <i>Encarnados</i> .....	48
Figura 9 - Espetáculo <i>Hymnen</i> . Foto tirada por Laurent Philippe .....	45
Figura 10 - <i>Chantier poétique</i> - canteiro de obras poético. Foto tirada por sammi landweer .....	47
Figura 11 - <i>Pororoca</i> .....	51

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>1. Repensando as metáforas de demarcação da dramaturgia .....</b>	<b>4</b>
1.1. Considerações sobre a dramaturgia e a Dança .....	8
1.2. A inserção do dramaturgista em torno da criação cênica.....	13
1.3. Função e colaboração do dramaturgista.....	17
<b>2. Dramaturgia em dança: estratégias de colaboração .....</b>	<b>24</b>
2.1 Trajetória, saberes e fazeres.....	25
2.2 Considerações sobre o fazer artístico em colaboração.....	32
2.3 Segunda década da Lia Rodrigues Companhia de Danças: colaborações que aumentam a potência em agir.....	33
2.4 Compor afetos, traçar alianças: parceria entre França e Brasil colaboração importante para a Lia Rodrigues Companhia de Dança.....	45
2.5 Compor afetos, traçar alianças: parceria entre Maré e a Lia Rodrigues Companhia de Dança.....	50
<b>3. Dramaturgista entre o processo e a cena: limites e mutações .....</b>	<b>58</b>
3.1. Formas Breves.....	61
3.2. Pororoca.....	64
<b>4. Considerações finais.....</b>	<b>67</b>
<b>Referências .....</b>	<b>70</b>
<b>Anexo 1 .....</b>	<b>74</b>
<b>Anexo 2 .....</b>	<b>80</b>
<b>Anexo 3 .....</b>	<b>87</b>



## Introdução

O trabalho que ora apresentamos visa a compreender a construção da dramaturgia na dança contemporânea, através das discussões que emergem da relação entre coreógrafo e dramaturgista, nos trabalhos de colaboração entre Silvia Soter e Lia Rodrigues. No universo interminável de modos de estruturação e composição do espetáculo, interessa-nos o aparecimento de uma personagem em especial, o dramaturgista.

Vale reiterar que não há consenso acerca do conceito de dramaturgia em cada situação em que o termo é aplicado. Na dança, por exemplo, não raramente se considera o uso da dramaturgia apenas para espetáculos que usam texto em cena. Nesse sentido, ao desvendar as concepções dos indivíduos envolvidos com a construção desse conhecimento – em nosso caso, a experiência de coreógrafas com suas respectivas dramaturgistas – podemos tanto ampliar a visão sobre questões específicas da área quanto buscar uma conceituação de dramaturgia em dança, esclarecendo e redimensionando.

Os procedimentos metodológicos que estruturam esta pesquisa baseiam-se numa abordagem teórico-analítica, implementada pela combinação da análise de espetáculo com levantamento documental e aplicação de entrevistas semiestruturadas que possam suscitar questões e respostas sobre a dramaturgia, buscando, dessa maneira, a compreensão e a análise mais aprofundada sobre o tema em questão.

A aplicação de entrevistas semiestruturadas possibilitará ao pesquisador compreender o significado que o entrevistado dá ao fenômeno, assim como suas perspectivas e experiências, de acordo com os objetivos gerais e específicos da investigação. A escolha desse instrumento de coleta de dados deve-se ao fato de este oferecer ao entrevistador um espaço de liberdade para desenvolver e questionar um contexto particular de pesquisa, buscando diferentes significados.

O interesse pela obra de Lia Rodrigues não se concentra apenas na necessidade que consideramos fundamental de investigar e escrever parte da história da Dança, sobretudo no Brasil (história na qual a referida coreógrafa tem grande participação), mas



também porque ela mantém intenso trabalho de colaboração com a dramaturgista Silvia Soter.

Esse trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, faremos uma breve retrospectiva histórica da dramaturgia relacionando os aspectos estruturais das encenações em Teatro e Dança e o aparecimento da função do dramaturgista.

O segundo capítulo se reserva à exploração dos fazeres artísticos de cada artista envolvida. Quando se iniciaram suas pesquisas, quais caminhos percorridos, quais pensamentos nortearam as principais criações, quais objetivos e de que forma acontece a parceria.

No terceiro capítulo, buscaremos viabilizar a construção de um pensamento sobre os entremeios da relação entre dramaturgista e coreógrafa, por meio da análise dos espetáculos “*Formas breves*” e “*Pororoca*” criados por Lia Rodrigues e que têm, como dramaturgista, Silvia Soter. Segundo Valle (2008), “A obra de dança, na sua essência, é resultado de um processo, durante o qual vão se estabelecendo sentidos, nem sempre colocados no plano verbal”. Partindo dessa premissa, denotam-se como ponto importante, para este estudo, as relações estabelecidas no palco entre coreógrafa e dramaturgista, observando os sentidos gerados pelas artistas para a cena.

Relembramos a relevância da pesquisa proposta, entendendo que o conhecimento acerca do conceito de dramaturgia em dança é importante para uma melhor compreensão da necessidade de algumas companhias contemporâneas de convidar dramaturgistas para a realização de seus trabalhos.

# Capítulo I

## 1. Repensando as metáforas de demarcação da dramaturgia

*Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escreve. Este é o modo de não haver defasagem entre o instante e eu: ajo no âmagô do próprio instante. Mas de qualquer modo há alguma defasagem.*

*Clarisse Lispector*

A palavra dramaturgia é original do grego e tem como significado compor um drama. Durante muito tempo, o conceito de dramaturgia esteve ligado exclusivamente ao texto teatral. A partir da década de 1980, houve uma expansão dos limites do termo para além das já conhecidas demarcações exclusivas da prática teatral. Essa expansão dos domínios que o conceito de dramaturgia vem sofrendo causou várias inquietações e tem transformado a compreensão do comportamento cênico nas mais diversas tradições. Da mesma forma, o conceito de dramaturgia vem sendo modificado pelos comportamentos cênicos.

Essa existência de vários conceitos, às vezes contraditórios, acerca de seus significados, fez com que a dramaturgia ganhasse novas necessidades de investigação que implicaram em reflexões sobre suas relações dentro da encenação. Segundo Ana Pais (2004, p. 63), “Associar dramaturgia e encenação é perfeitamente plausível quando pensamos que ambas constituem as escolhas do espetáculo, sendo que a primeira o fundamenta e a segunda o revela”.

Até alguns anos atrás, falar em dramaturgia significava criar e discutir exclusivamente o texto. De acordo com Pavis (2001, p. 113), na *Dramaturgia clássica*, comumente, examina-se a estrutura narrativa e o trabalho do autor e, dessa forma, a busca

gira em torno dos elementos constitutivos da construção dramática vinculados ao texto, tais como conflito, nó, conclusão e epílogo.

O entendimento de dramaturgia que se adquiriu na contemporaneidade tende a discutir a precedência do texto sobre o universo do espetáculo, por entender que, ao considerar o texto a parte mais importante, restringimos toda a construção à esfera da literatura, sem considerarmos a qualidade espetacular. Magaldi (2004) aponta que a origem dessa discussão provavelmente esteja no “ranço acadêmico” que sempre atribuiu à escrita certo status, uma superioridade advinda da distinção de valor que a sociedade ocidental faz entre o trabalho intelectual e o artesanal.

Assim, esse deslocamento de sentido que o conceito de dramaturgia tem assumido uma quebra na hierarquia do texto e ratifica que o corpo – assim como o figurino, a luz, o cenário e os adereços – já não ilustra apenas o discurso marcado pela palavra, mas atua como definidor da obra, dilatando a perspectiva de um entendimento, e ampliando seu status dramático. Nesse sentido, diversos estudiosos da cena, como o crítico e dramaturgo francês Bernard Dort, começam a propor uma abordagem mais equilibrada entre os diversos elementos da encenação.

Assim, *mise en scène* não é hoje apenas o lugar de uma simples passagem do texto para a cena; é às vezes instalação, ou seja, uma *mise en présence* de diferentes práticas da encenação (luzes, artes visuais, improvisações), sem que seja possível estabelecer uma hierarquia entre elas, e sem que o texto exerça um papel eixo de atração para o resto (apud KHERKHOVE, 1997, p. 1).

Não se trata de ignorar ou mesmo diminuir a importância da literatura dramática, cujo caráter de permanência e grandeza poética é reforçado por autores como Sófocles e Shakespeare, mas de redimensionar esse entendimento de dramaturgia comumente conhecido, ratificando que ela não se compõe apenas de palavras, mas de gestos, de silêncios – elementos que juntamente com o corpo e os espectadores, constroem a cena.

Para Tourinho (2009, p. 90), quando o texto deixa de ser matriz das dramaturgias, o corpo/corporeidade retoma sua condição de intercessão, voltando ao ponto

de legitimidade por onde tudo passa e volta a ser catalisador dos diversos aspectos que envolvem a estruturação das Artes da Cena.

O corpo é território, lugar em que os conteúdos são originados e por onde transcende ao encontro com o outro. Miranda (2008, p. 83) ratifica esse entendimento:

Se posso parecer estar fazendo a apologia do contexto cênico e do artista que o torna vivo, pergunto a quem mais teria coragem de voluntariamente disponibilizar o corpo 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.

Mas, afinal, o que é dramaturgia? De acordo com a dramaturga Renata Pallotini (2005, p. 13), o vocábulo vem do grego e significa compor um drama. O dramaturgo francês Bernard Dort (apud Kherkhove, 1997, p. 1) a define de forma simples e clara: “A dramaturgia é uma consciência e uma prática”. Já Jean-Marc Adolphe (apud Kherkhove, 1997) ratifica que a dramaturgia interroga a ação que se representa e está entre essa ação e o seu sentido, tendo sempre algo a ver com a intencionalidade da representação.

O drama sempre esteve presente na história humana, porém, como o desenvolver da história das Artes Cênicas, as possibilidades se ampliaram de tal forma que o drama no sentido de ação não se colocava como algo obrigatório, ou seja, nem todas as estruturas cênicas necessitam ter conteúdo dramático ou um conflito claro. Para Tourinho (2009, p. 13):

Com a evolução das Artes Cênicas, as mudanças do homem e seus modos de compreensão sobre o mundo que o 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 paradigma nas 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.

A dramaturgia passa a tratar de estrutura e não só de diálogos, questões que vão além do drama e do texto passam a ser consideradas. Pavis (2003) afirma que texto e representação não precisam ter relação causal, podem apresentar se independentemente.

Marcelo Evelin (2010, p. 31) expõe também sua opinião: “Dramaturgia para mim foi, inicialmente, o modo de tornar visíveis os pensamentos do corpo, um corpo não mais compreendido pelo virtuosismo e a expressividade, não mais modelado na representatividade, mas um corpo que fala por si, colocado no centro do terreno instável da criação contemporânea.”

Pavis (2001), por sua vez, afirma que o trabalho da dramaturgia abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator e a representação. Em resumo, a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico, ou seja, ultrapassa o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica.

De acordo com Greiner (2004), a dramaturgia é um dos mais importantes temas da arte contemporânea, pois hoje se fala não apenas da dramaturgia do texto teatral, mas da dramaturgia do corpo, da dramaturgia da dança e da dramaturgia do espetáculo. Esse tema está distante do esgotamento, principalmente quando se trata da dramaturgia da dança e se analisa a ampliação da presença do dramaturgo em algumas companhias.

Nesse sentido, vale lembrar que, quando falamos da dramaturgia da dança, não consideramos a simples reprodução de um domínio sobre o outro, uma vez que à dança não se poderia aplicar o mesmo entendimento da dramaturgia do teatro, como alguns acreditam, pois, como afirma Hércules (2004, p. 9), “a dança é uma área de produção de conhecimento e, como tal, discute, propõe e soluciona as questões específicas do seu fazer artístico”.

Como em toda área de conhecimento, a manifestação de um novo campo investigativo traz consigo a necessidade da construção de um entendimento próprio e com ele podemos tanto ampliar a visão sobre questões específicas da área quanto ensaiar uma conceituação de dramaturgia em dança, esclarecendo e talvez redimensionando algumas questões que vão além do senso comum.

Marianne Van Kerkhoven, dramaturga que trabalhou com Jan Lauwers, Hooman Sharifi e Anne Teresa De Keersmaeker, construiu uma sólida carreira transitando tanto na dança como no teatro, o que oportunizou assinar diversas dramaturgias, essa experiência deu base para a publicação denominada “Dossiê: Dança e dramaturgia”, documento que traça alguns paralelos entre a dramaturgia da Dança e a dramaturgia Teatral e estabelece pontos norteadores da dramaturgia na especificidade da dança.

A publicação, em 1997, do dossiê *Danse et Dramaturgie*, da revista belga *Nouvelle de Danse*, número 31, pode ser apontada como uma das primeiras publicações preocupadas em buscar um entendimento próprio para esse fazer artístico. A revista traz, em seu conteúdo, inquietações em relação ao estabelecimento dos domínios de uma dramaturgia da dança, e é recheada de propostas de definição do termo e entrevistas com coreógrafos e dramaturgistas.

As questões ali publicadas levam o leitor a refletir sobre “o que vem a ser essa dramaturgia de que tanto se fala contemporaneamente”; a questionar “quais os conceitos que a alicerçam”; a se perguntar se “a dramaturgia pode ser estendida para outras artes da cena que não seja o teatro”; se “seria mesmo possível falar de uma dramaturgia em Dança”; se “existe esse profissional denominado dramaturgista na dança”; ou, ainda, se “ele sempre existiu”. Numerosas são as perguntas, assim como infinitos são os caminhos apontados aos pesquisadores para que se debrucem nas investigações.

A autora aponta que o que está sendo chamado de dramaturgia refere-se à base da criação em Artes Cênicas. Para Kerkhove (1997, p. s/n) “Nos ocupamos todo o tempo da dramaturgia, mesmo quando não nos ocupamos dela. A partir do momento em que se diga em que consiste a dramaturgia vemo-la por toda parte.”

### **1.1. Considerações sobre a dramaturgia e a Dança**

A Poética de Aristóteles foi escrita por volta do ano 350 a.C. Embora compostos de fragmentos, os 26 itens abordados na obra têm capital importância para a

dramaturgia universal, para a história do pensamento e da crítica literária. Assim, se Aristóteles não pensou as artes tal como as entendemos hoje, em contrapartida, ele foi decisivo para o que se entende hoje como arte. Muitos dos valores, das categorias e dos princípios das teorias estéticas modernas e contemporâneas têm origem nas especulações de Aristóteles sobre a poesia épica, sobre a música e sobre a poesia dramática.

A Poética e os conceitos ali enunciados continuam atuais nos séculos XX e XXI, seja pela interpretação do pensamento ali exposto, seja por sua influência direta e/ou indireta na formação e discussão das principais correntes de filosofia contemporâneas.

Cabe apontar uma informação histórica, de não pouca importância, trazida por Fernando Santoro (2006, p. 76) em seu estudo denominado A Arte no pensamento de Aristóteles:

A obra teve grande influência na teoria literária e na oratória até a Antiguidade tardia, passou pelas tradições culturais helenistas e árabes enquanto era posta de lado pela Europa medieval, até que, editada e impressa no início do séc. XVI, começou a ser leitura obrigatória em todas as escolas de Arte europeias, principalmente as italianas. Acontece que, paralelamente, no Renascimento Italiano, pela primeira vez, a pintura e a escultura passaram a ser igualmente consideradas belas artes e a ter um status social equivalente ao das artes poéticas. Nesse momento, a recepção da Poética tomou o que Aristóteles dizia sobre as artes literárias, para aplicar à reflexão, também, das demais artes, inclusive as artes plásticas, que não estavam no escopo original do Filósofo.

A Poética de Aristóteles foi largamente glosada nas várias artes poéticas do Ocidente, entre o século IV a.C. e o século XVIII d.C, e muitas vezes determinou os cânones de vários estilos, principalmente os de inspiração clássica. E mesmo quando se queria contestar alguma tradição ou escola, a obra serviu, quando não era o modelo a seguir, de modelo a contestar, como no caso das famosas prescrições de unidade (de tempo, de espaço, de ação) na dramaturgia.

Da origem grega *drao*, que significa agir, o termo dramaturgia (*drama ergon*) quer dizer construção ou trabalho da ação. Assim, como aponta Nhur, (2009, p. 2) “a dramaturgia implica o trabalho das ações, poderíamos tratá-la como uma ação – em ação. Diferentemente de sua definição habitual – em que primeiro dá-se a ideia, para depois



empenhá-la em ação – a dramaturgia, que pretendemos aqui não separa ação de ideia”. Por essa razão, definir o que é “ação”, em dança, torna-se crucial para a delimitação do entendimento do que vem a ser a sua dramaturgia.

Na contemporaneidade, o conceito de ação tem sofrido várias mudanças, assumindo diferentes interpretações no decorrer da história. Segundo José Paulo Vasconcelos (apud Misi, 2010).

Os seguidores de Aristóteles, e também seus opositores, trataram de ampliar, esclarecer e, enfim, determinar o significado do conceito de ação dramática, incorporando novos elementos ou reforçando aqueles já conhecidos. Assim, entre muitos outros, uniram-se aos já existentes, os elementos "vontade humana", como sendo a principal fonte geradora da ação (John Dryden, Ensaio Sobre a Poesia Dramática, 1668), e "conflito", como sendo o principal elemento mobilizador da ação (Friedrich Hegel, Poética, 1818-1829). Para Ferdinand Brunetie (1849-1906), "o que se quer do teatro é o espetáculo de uma 'vontade' que se dirige a um objetivo, consciente dos meios que emprega" (transcrito por Bernard Dukore, *Dramatic Theory and Criticism*, p. 723). Para Pierre-Aimé Touchard (1903), "a ação só existe no presente, quando sob nossos olhos vemos uma situação modificar-se pelas determinações dos personagens" (O Amador de Teatro, p. 169). Finalmente, para Francis Fergusson (1904), ação "não significa proezas, eventos ou atividade física: significa a motivação de onde nascem esses elementos.

Na Poética, o filósofo grego trata da ação enquanto princípio da causalidade, assim, cada ação deve ser consequência de outra anterior, traçando uma linearidade entre a ação inicial e a final. Essa cadência de ações deve provocar a pena e o medo e a união de ambas é o que Aristóteles denomina *catharsis*<sup>1</sup>.

Depois de Aristóteles, outros trataram de redimensionar a dramaturgia, sem, no entanto, romper com as propostas de causalidade e verossimilhança que a poética aristotélica sistematizou.

---

<sup>1</sup> *Catharsis*, em latim, do grego *katharsis* – significa purificação ou limpeza. Uma súbita quebra emocional ou clímax que provoca esmagadores sentimentos de piedade, sofrimento, riso, ou qualquer mudança de emoção extrema que resulte em uma renovação, restauração ou revitalização.

No século XX, Bertolt Brecht (1898-1956) ampliou a noção de dramaturgia a partir da teorização sobre o teatro dramático e épico e suas propostas estéticas e ideológicas foram fundamentais para o desenvolvimento da dramaturgia contemporânea. Brecht desfaz a ilusão teatral que é provocada pela causalidade, unidade de ação e verossimilhança aristotélicas. Ao fazer isso, ele propõe uma nova relação do espectador com a obra, que de “passiva”, passa a ser mais reflexiva e crítica.

Brecht, que definia suas peças como “encontros políticos coletivos”, empregou o uso de técnicas para lembrar o espectador que uma peça é sempre uma representação da realidade e não a própria realidade, buscando um efeito que ele chamava *verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento), através da iluminação, de ambientações artificiais, de alterações de volume de voz, da transposição de textos para a terceira pessoa ou para o passado<sup>2</sup>, da comunicação direta do ator com o espectador, ou do uso de canções e placas explicativas da ação em curso.

Embora suas ideias tenham sido geralmente definidas como pertencentes ao modernismo, estudos mais recentes têm nos apontado Bertolt Brecht como alguém que antecipou e anunciou o teatro pós-moderno contemporâneo, baseados no fato de ele ter criado um teatro político, que envolveu a audiência na compreensão do significado da encenação e de ter sido um dos primeiros a incorporar elementos de multimídia na linguagem do teatro.

Para Brecht, dramaturgia começa com uma interpretação de uma escritura, o estudo de um conceito, no qual o diretor e o dramaturgo trabalham antes do início dos ensaios com os atores, definindo claramente em que direção desejam orientar a performance, estabelecendo a ideia central que a peça deverá comunicar. Contemporaneamente, o que se tem visto é um método de trabalho orientado pelo processo, no qual forma e significado são construídos durante o processo de criação. Esse incremento

---

<sup>2</sup> Para atingir o efeito de distanciamento, Brecht utilizava a ideia de historificação. Ele acreditava que era mais difícil para a audiência manter sua consciência crítica em peças cujos enredos se passassem no tempo atual, nesse sentido, contava estórias no passado sobre uma perspectiva crítica, esperando que, assim, os assuntos contemporâneos que ele tinha a intenção de levantar, pudessem ser iluminados.

causou maiores mudanças na forma de colaboração entre diretor e dramaturgo e desencadeou um novo entendimento do significado do fazer dramaturgico.

Marcelo Evelin (2010, p. 32) demonstra que o questionamento acerca da dramaturgia e o que a envolvia, por vezes povoou seus pensamentos:

Passei a conviver com Hoghe a quem perguntava constantemente o que era dramaturgia. Ele apenas contava histórias, lembranças de encontros com pessoas que lhe pareciam especiais, observações de habitantes de Dusseldorf onde vivia e muitas memórias de sua infância. Falava de sentimentos e situações entremeadas nessas memórias e como isso podia ser trazido para a cena, falando de modo a parecer simples, mas extremamente poético.

Novas ideias sobre a dramaturgia sugerem novas maneiras de se pensar a arte. Segundo Lehmann (2007, p. 51) “o teatro pós-dramático é um teatro pós-brechtiano; ele está situado num espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova arte de assistir”. A diferença em relação a Brecht é que o teatro pós-dramático não está subordinado à fábula.

No teatro pós-dramático, o sentido é considerado não como algo estanque e estático. Dessa forma, o importante é olhar para o aspecto político da obra, em termos do que ela causa no espectador e não do que ela diz.

Ana Pais (2010, p. 81) fala em seus estudos mais recentes, da incomensurável contribuição de Brecht, que abriu as portas da sala de ensaio ao dramaturgista e inaugurou o conceito de dramaturgia como adaptação e, também, por outras mudanças que alteram os processos criativos e o funcionamento dos grupos.

Dentre essas mudanças, foram apontadas pela autora as interseções e contaminações entre as diferentes artes que aconteceram a partir dos anos 1960 e 1970, e a consequente retirada do texto do centro, ou seja, o lugar deixa de ser somente da literatura e passa a ser um espaço transitório entre diversas áreas do conhecimento, transformando o texto em um material paritário e flexível, tal como qualquer outro material cênico.

Além disso, explica, ainda no mesmo texto, que outras mudanças que se alteraram, ao longo do tempo, os processos criativos, foram o questionamento do diretor

como o detentor total da autoria e o surgimento da performance e a interdisciplinaridade que dela emerge.

A Performance abre um universo de questionamento e reflexividade que exige um trabalho dramaturgico na estruturação dos sentidos do espetáculo e uma procura de outras lógicas de organização dos materiais, deixando as suas marcas bem visíveis na diversidade das práticas contemporâneas (PAIS, 2010, p. 80).

Nesse sentido, alguns outros aspectos, como a simultaneidade, a fragmentação, a pluralidade de linguagens, a teatralidade, as diferentes formulações de espaço-tempo, a participação criativa de intérpretes e dramaturgistas, têm transformado não apenas o conceito de coreografia como redimensionado o conceito de dança e de seus fazedores.

A dramaturgia de hoje é resultado desse movimento, dessa revisão de definições, do surgimento de novos termos e conceitos e da intensa reflexão de processos. Portanto, uma variabilidade de estruturas cênicas passam a ser consideradas como dramaturgias.

## **1.2. A inserção do dramaturgista em torno da criação cênica**

A função do dramaturgista do texto surgiu na Alemanha, no século XVIII, com Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) que desempenhou essa tarefa especificamente no Teatro Nacional de Hamburgo entre 1767 e 1769. Escritor, crítico, jornalista, tradutor, filólogo e autor teatral, considerado um marco no desenvolvimento da literatura alemã, com suas peças e seus escritos teóricos. Saadi (2010, p. 103) explica porque Hamburgo era capaz de sediar o primeiro teatro nacional alemão:

A cidade livre de Hamburgo era a terceira maior área urbana do Império, superada apenas por Viena e Berlim. Devido à sua força militar, tinha conseguido manter a neutralidade durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), tornando-se uma espécie de refúgio em meio à destruição e à miséria. Em Hamburgo foi aberto o primeiro café da Alemanha; ali foram fundados a primeira loja maçônica e o primeiro semanário, *Der Patriot* (1724-1726), que tinha cerca de cinco mil assinantes. Em 1764, a cidade contava com 93 mil habitantes e era bastante cosmopolita, devido à sua localização e aos dois mil barcos que circulavam anualmente por seu porto, o melhor do norte da Alemanha. Eles traziam não apenas mercadorias dos seus parceiros comerciais – Holanda, França, Inglaterra, Espanha e Portugal -, mas também as principais ideias do Iluminismo. [...]

Saadi (2010) explica que de início ele havia sido convidado para atuar em outra função, mas como não aceitou, a companhia, que não queria perde-lo, propôs a Lessing, assessorar na elaboração das diretrizes de trabalho e na escolha do repertório, além disso, o escritor ficou também encarregado de redigir uma espécie de diário de bordo com comentários a respeito dos espetáculos. Esse diário mais tarde fica conhecido como “*Hamburgischen Dramaturgie*”<sup>3</sup>.

Na intenção de destacar sua atividade em torno da criação cênica, foi-lhe atribuída a designação de *Dramaturg*, que se distinguia declaradamente da função do *Dramatiker*, que em alemão significa o autor de peças teatrais.

Aliás, em um estudo mais aprofundado na bibliografia, pode-se perceber que essa prática, em diferenciar as denominações para distinguir as funções, aparece em outros países ao longo da história.

**Tabela 1 - Traduções**

<b>Língua Alemã</b>	<b>Língua Francesa</b>	<b>Língua Inglesa</b>	<b>Língua Português</b>
<i>Dramatiker</i>	<i>Dramaturge</i>	<i>Playwright</i>	<b>Dramaturgo</b>
<i>Dramaturg</i>	<i>Dramaturge</i>	<i>Dramaturg</i>	<b>Dramaturgista</b>

---

<sup>3</sup> “*Hamburgischen Dramaturgie*” /A Dramaturgia de Hamburgo é uma coletânea de cem ensaios que informavam o público a respeito das peças levadas no Teatro Nacional de Hamburgo, abordando questões de teoria e técnica dramática e fornecendo a base crítica para o estabelecimento de um teatro alemão moderno (CARLSON, 1997, p. 163).

Em francês, a confusão vocabular permanece porque o mesmo termo, *dramaturge*, é usado para nomear o autor e o dramaturgista. No Brasil, ao se falar do “*Dramaturg*”, usa-se a palavra em português dramaturgista.

Embora a palavra dramaturgista seja a mais usada entre os brasileiros, alguns pesquisadores do nosso país, ainda preferem denominar a figura do dramaturgista com a palavra de origem “Ouvi pela primeira vez a palavra *dramaturg* pronunciada em língua alemã. No Brasil, a tradução da palavra virou polêmica, e foi adotado o termo dramaturgista, ainda estranho pra mim, que continuo usando e usarei aqui a minha tradução ao pé da letra: dramaturgo.” (EVELIN, 2010, p. 31).

Na atualidade, são várias as funções do *Dramaturg* na Alemanha: o *Dramaturg* de programação (*Spieldramaturg*), o *Dramaturg* chefe (*Chefdramaturg*), o *Dramaturg* que organiza as relações com os autores (*Autorendramaturg*), e o *Dramaturg* de produção (*Produktiondramaturg*).

Para Dort (1986), a Dramaturgia de Hamburgo instaura a intenção da criação de um teatro nacional alemão, fazendo críticas à simples transposição do modelo francês e marca a transição entre a dramaturgia textual, que era habitual na época clássica, para a prática dramaturgica moderna.

De acordo com Quadros (2008, p. 14)

Lessing chamou a atenção para a falta de textos de autores alemães e os chamou para produzirem trabalhos sobre temas germânicos. Eliminou as farsas francesas que se montava até então e exigiu que os atores adotassem um estilo mais sincero em sua atuação. No breve período que esteve na companhia, dramaturgos e artistas de teatro começaram a se reunir em torno de Lessing. [...]

Segundo Saadi (2010), a importância da Dramaturgia de Hamburgo vai além e está diretamente ligada a um fato fundamental na história das Artes Cênicas: a elaboração do conceito de encenação no fim do século XIX. Para a autora, a partir desse evento, o teatro passou a ser compreendido em sua especificidade e formulado como uma questão. Questão esta, que se renova a cada espetáculo.

Ao longo da leitura da Dramaturgia de Hamburgo, vai se delineando um conceito de teatro que leva em conta sua especificidade: a reunião de elementos das artes do tempo e das artes do espaço, que o ator sintetiza com seu corpo em movimento e com sua voz. A atenção que Lessing dedica aos diversos componentes do espetáculo denota que está em curso uma modificação fundamental na concepção do teatro: o texto, que pairava hegemônico sobre as demais instâncias cênicas, começa a abrir espaço para elas. Ao longo desse processo, que culmina, ao fim do século XIX, com a explicitação do conceito de encenação, o sentido teatral passa a ser produzido não mais preponderantemente pelo texto dramático, mas pela relação entre todos os elementos do espetáculo. O ator passa a ser visto como mais do que um declamador, e a cena passa a explorar a sua tridimensionalidade, povoando o palco de objetos reais, relativizando-se a importância do telão pintado, que era praticamente tudo o que se utilizava como cenografia até metade do século XVIII (Saadi, 2010, p. 107).

O conceito de encenação traz consigo uma renovação nas avaliações, a obra passa a ser analisada por sua singularidade e sofrer análise de acordo com suas variáveis (cultura, lugar e outros) e não por se adequar às normas pré-estabelecidas. Passa-se a valorizar principalmente o efeito que a obra causa no espectador, Moreno (2010, p. 40) fala desse entendimento que permanece até os dias atuais.

Em meio a eloquentes discussões conceituais acerca das artes no âmbito da pesquisa e produção contemporânea, permeia um “sumo” que extrapola terminologias acadêmicas: a invenção do sensível como obra de arte. O que na verdade interessa é a potência poética da obra, sua capacidade de afetar e infectar, independente de ter se configurado dentro das tendências metodológicas, estéticas ou filosóficas atuais. O conflito poético do corpo sempre será antes de tudo o próprio corpo-sujeito-objeto. Estar e intervir no mundo é a gênese da teoria por vir. Antes das conclusões escritas e editadas, que se firmem as práticas, individuais ou coletivas. É fundamental que o corpo, com suas possibilidades e capacidades, apresente-se, experimentando, na ânsia de criar arquiteturas físicas que dialoguem com os públicos vigentes. Cada lugar vai aspirar por um corpo específico, cada corpo evidenciará uma singular necessidade de dança, cada dança terá um registro efêmero de perguntas e respostas que simultaneamente aparecem e se desintegram no corpo-memória-sentidos, cada público trará o seu olhar sedento, sua experiência particular de relação com o mundo e conseqüentemente sua forma de ler e escrever, de ver-se e sentir-se na obra exposta, e de inscrever-se também nela.

### 1.3. Função e colaboração do dramaturgista

Andréa Bardawil (2010, p. 7) inicia seu texto no livro *Tecido Afetivo* com o seguinte questionamento: “No que consiste a função do dramaturgista – já considerada na Europa e nos Estados Unidos – que agora alguns coreógrafos começam a assumir em suas criações, no Brasil?”

Ana Pais (2010, p. 79) ratifica que

A necessidade de refletir sobre esse profissional e sua função tem se intensificada, prova clara do espaço que a figura do dramaturgista vem gradualmente conquistando nos próximos 20 anos e do interesse suscitado por essa área no domínio acadêmico. Ela, seus conceitos e suas múltiplas práticas levaram à criação de um novo âmbito de reflexão teórica, integrando-se nos currículos de algumas universidades (Yale, Central School of Speech and Drama, entre outras) e tornando-se tópicos de debate pedagógico.

Pavis (2001) menciona em sua obra *Dicionário do Teatro*, que por muito tempo o dramaturgista foi considerado pouco necessário, e apenas associado ao trabalho de mesa, mas que na contemporaneidade o dramaturgista definitivamente ocupou seu espaço na equipe artística.

Em 1996, a LMDA- *Literary Managers and Dramaturges of the Americas* publicou *Dramaturgy in American Theatre: A source Book*, uma súmula de definições a respeito desse profissional, com a finalidade de apresentar à sociedade uma profissão que está se implantando rapidamente no mundo.

São inúmeras e variadas as atividades rotineiras do dramaturgista, na verdade, quando ele está envolvido na obra, cria-se uma série de expectativas quanto à sua participação no processo, porém, sua colaboração nunca é fixa e não está incluída no elenco tradicional das funções artísticas.

Embora saibamos que a prática da dramaturgia em dança difere em cada processo, acreditamos que algumas coisas em geral podem ser ditas. A descrição abaixo



segue os itens apresentados por Ana Pais (2010, p. 78), aos quais serão acrescentadas, e referenciadas, informações provindas de outras fontes.

a) Trabalho com os materiais:

- analisar ou descrever criticamente o texto dramático (caso haja vínculo com um texto), a temática ou a abordagem a que se propõe o espetáculo;
- pesquisar o contexto histórico e cultural do texto, do autor e do tema;
- descobrir temáticas ou tópicos que possam se relacionar com o espetáculo e inspirar o processo criativo. Pode-se recorrer a qualquer tipo de material (literatura, filosofia, cinema, música, imagens, mitos, histórias, ciência, artes plásticas, artigos de jornais, programas de televisão, novas tecnologias etc.), de modo a ampliar a possibilidade das escolhas;
- fundamentar as opções da encenação ou coreografia, construindo relações de sentido entre os materiais cênicos; caso haja dramaturgo, assessorá-lo no processo de escrita ou adaptação (cortar, reescrever, determinar uma linha interna de coerência entre as personagens e a história etc.);
- adaptar e/ou traduzir textos dramáticos, poéticos ou narrativos, concebendo um roteiro do espetáculo;
- escrever e editar textos para o programa.

Ao encontro dessa ideia também está o entendimento de Pavis: para quem a atividade realizada pelo dramaturgista “consiste em instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto ao escolher uma interpretação particular, em orientar o espetáculo no sentido escolhido” (PAVIS, 2001, p. 113). Assim, no processo de criação, temos outras funções assumidas por esse profissional.

b) Ensaios:

- tomar notas para debater com o diretor ou o coreógrafo;
- colaborar com o diretor (ou coreógrafo), confrontando-o com o seu ponto de vista;
- colocar de modo sistemático as perguntas (por quê? quando? onde? como?);

- manter-se alerta numa atitude de observador/participante que recorda as motivações do espetáculo, tendo em vista a sua concepção global e comentando o desenrolar do processo;
- contribuir para a estruturação de sentidos da montagem, opinando, questionando, refazendo, problematizando as escolhas que envolvem todo o discurso da cena;
- servir ao processo com uma consciência crítica;
- ampliar o universo de materiais e escolhas, e posteriormente, ajudar a reduzi-los ao essencial;
- atender a coerências das relações internas dos materiais cênicos, utilizados em função dos objetivos e das implicações da concepção geral do espetáculo;
- ter presente a ideia de totalidade da obra e dos efeitos que as opções da encenação pressupõem;
- observar o processo e gerir o momento e a forma adequados para expressar as suas opiniões;
- trazer materiais (imagens, registros de áudio e vídeo, artigos de jornal, entrevista, filmes, livros, frases) e fazer propostas de idas a lugares, exposições ou espetáculos, visando estimular a criatividade do diretor (ou coreógrafo) e de todo o grupo;
- considerar a sua função de “olhar interior” ou de “primeiro espectador”, mediando a relação entre espetáculo e público.

Beti Rabetti, pesquisadora e dramaturgista (apud QUADROS, 2007, p. 27), expressa que sua função como dramaturgista é provocar a reflexão, “fragilizar aquilo que está sendo montado, colocá-lo em questão”. Ela afirma ainda, no mesmo texto, que as ações direcionadas ao público podem ter, também, outro objetivo, o de formação de plateia e indica outras funções do dramaturgista para complementar nossa lista:

- criar uma mala direta de contato permanente com o público, fazer questionários e acolher as demandas do público, fazer reuniões para discutir como é que o público recebe o trabalho, fazer exposições de figurinos, por exemplo, e de elementos cênicos usados em espetáculos anteriores.

Alexandre Veras (2010, p. 18) amplia as impressões sobre o tema:

Ordenar os pontos de vistas... Arte de estabelecer distâncias... Tomar lugar, não como uma expropriação do lugar do outro, nem como uma anulação do outro como diferença que me constitui. Tomar posição como assumir um lugar, constituí-lo, instaurá-lo como ponto de vista, pois para haver relação é preciso instaurar um intervalo, uma descontinuidade. Tomar posição é sempre estar pelo menos em dois lugares, dentro e fora, constituir um aqui e agora, um regime do visível e do enunciável, uma ponta de presente que já foi e ainda não é e ao mesmo tempo constituir uma opacidade, uma zona de invisibilidade, um extra campo, produzir um invisível, o que não pode ser visto desde ali.

Em geral, essa colaboração entre coreógrafo e dramaturgista lida com esse entender a cumplicidade como conjunto de ligações invisíveis que participa durante o discurso performativo, lida com a coerência de um desempenho em encontrar conexões e construção de pontes, com as implicações das decisões e com as possibilidades de comunicação.

Marcelo Evelin (2010, p. 34) fala desse percurso traçado na intenção da construção de pontes e sentidos e das dificuldades que podem surgir nesse processo:

O meu convívio com esses e alguns outros dramaturgos nem sempre foi afável, nem sempre gentil, às vezes era cruel e sangrento como os partos, mas sempre necessário e transparente, pontiagudo e afiado como o bisturi que corta a carne em rasgos definidos para desobstruir um fluxo estancado.

Ainda sobre a função e relação entre os profissionais durante o processo, Renato Ferracine (apud QUADROS, 2007, p. 27) afirma que não existe hierarquia entre os profissionais.

Eu só gostaria de enfatizar que o dramaturgista vem a somar e ele é um criador. Ele é mais um criador dentro dessa complexidade que é a criação do espetáculo teatral. Sendo um criador, ele traz mais caos, mas ao mesmo tempo busca uma organização desse caos, ele não vem hierarquicamente superior nem inferior a um diretor, ou ator, etc. São criadores que vão tentar buscar, nesse processo criativo caótico, uma linha coerente e orgânica para o espetáculo, por isso acho que ele soma nesse sentido.

Maaïke Bleeker (2003), dramaturgista e titular da cadeira de estudos teatrais na *Utrecht University* indica que ambos, coreógrafo e dramaturgo, lidam com o mesmo material e fazem parte do mesmo processo criativo, porém com abordagem diferente.

Ele ou ela não é apenas um olho, analítico intelectual de fora, a primeira audiência, mas também um corpo que pensa junto com o diretor ou coreógrafo, isto é, como um colaborador que se move junto com ele ou ela em um movimento que envolve tanto a proximidade e distância, tanto semelhança e diferença.

As possíveis diferenças de perspectivas entre o coreógrafo e o dramaturgista interagem na composição da performance de dança como um evento desenrolando-se em tempo e espaço, sem regras pré-existentes, dialogando com o conceito de Deleuze de uma justaposição de elementos que estão em um constante estado de vir a ser.

Nesse sentido, Marcelo Evelin (2010, p. 31) fala de uma forma poética sobre a colaboração entre Raimund Hoghe e Pina Bausch, a qual teve a oportunidade de presenciar:

Lembro-me de ter visto Raimund Hoghe pela primeira vez por volta de 1987 sentado em silêncio ao lado de Pina Bausch, no grande salão onde trabalha a Companhia de Wuppertal, na Alemanha. Nos anos seguintes eu passara a frequentar a Companhia, até ser aceito como estagiário no ano de 1988 e me tornar seu amigo. Raimund estava ali como dramaturgo, falava pouco, mas observava tudo, e às vezes trazia a todos algumas histórias relacionadas, de forma não literal, com algum material que aparecia nos ensaios. Muitas vezes cochichava no ouvido de Pina sem que pudéssemos ouvir. Ela lhe voltava uma atenção demorada e esboçava pequenos sorrisos com o que ouvia. Para mim aquela era uma dramaturgia do sussurro, através de palavras que entravam suavemente por um ouvido-alvo receptor, para oxigenar um corpo em gestação.

Finalizando, citamos as reflexões de Beti Rabetti (apud QUADROS, 2008) que expõe sua visão sobre a linha que une coreógrafo e dramaturgista: “Relação extremamente rica, de diálogo, de troca permanente de ideias, de questionamento contínuo” e de Marcelo Evelin (2010, p. 34), que ratifica a ideia e resume com muita propriedade a importância do dramaturgista e sua função na criação:

Anjos da guarda ou advogados do diabo, os dramaturgos funcionam às vezes como um terceiro olho que enxerga não necessariamente de fora, mas sempre deslocado da visão do criador. Costumam apaziguar sentidos contraditórios e revigorar as certezas, muitas vezes atuando no confronto com o que o criador ainda não pode admitir, segurando um espelho na frente dele. Operam em um espaço de confiança e dedicação plena para com a obra, em um acordo incondicional de fidelidade mútua.

## **Capítulo II**

## 2. Dramaturgia em dança: estratégias de colaboração

*Sim, quero a última palavra que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real. Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro [...]. Que mal, porém, tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento.*

*Clarice Lispector*

Olhar a obra pode ser também um caminho para a compreensão dos ensejos de quem a concebe, através da estruturação das ferramentas, suas disposições e ordenações para a cena. Porém, qual pensamento norteador desta obra? Quais as motivações e anseios artísticos para tal concepção? O que a parceria da criação e do fazer artístico podem me dizer do todo? Entender os trajetos percorridos pelas artistas Lia Rodrigues e Silvia Soter responde a certas questões e aponta uma possibilidade de conhecimento de “quem são?”, desde seus primeiros passos na dança até o que atualmente se delineia como pensamento criador das mesmas. Nesse sentido, este capítulo se debruçará sobre suas histórias de vida e sua relação com a dança, objetivando, através de entrevistas semiestruturadas, direcionar o entendimento da relação entre dramaturgista e coreógrafa, em espetáculos específicos nos quais esta parceria ocorre, tal como o ensejou Dani Lima, em *Corpo*, política e discurso na dança de Lia Rodrigues.

Meu interesse pela obra de Lia Rodrigues não se concentra apenas na necessidade, que considero fundamental, de investigar e escrever algumas páginas da história da dança brasileira. Como bailarina e coreógrafa, interesse-me especialmente por entender as transformações do corpo na dança e na cena contemporâneas. É do lugar de uma pesquisadora-criadora, interessada nos processos criativos que engendram as poéticas corporais do mundo contemporâneo, que empreendo esta pesquisa. Buscarei fazer perguntas a Aquilo de que somos feitos, compreender caminhos e influências e analisar conceitos e operações possíveis envolvidos em sua criação e estabelecer diálogos e interlocuções com as

ideias e representações do corpo presentes no mundo de hoje (LIMA, 2007, p. 19-20).

Buscar-se-á, assim, no entorno de toda a dissertação, a construção do saber descritivo, explanatório e crítico a respeito das artistas em questão, apontando elementos que possivelmente permitirão compreender a função da dramaturgista nos trabalhos que serão analisados posteriormente e se, de fato, há intenção ou conseqüente coexistência de um novo conceito para a criação em dança.

Na intenção de trilhar novos caminhos, considera-se nesse trabalho a revisão de conceitos, o repensar as formas de organização e a busca de compreensão da razão pela qual as colaborações se organizam, através de uma reflexão crítica desta aproximação a partir da discussão de conceitos já consolidados a respeito do fazer, que é, em princípio, concernente ao coreógrafo e ao dramaturgista. Interesse-me especialmente por investigar os processos criativos que engendram as poéticas corporais do mundo contemporâneo.

Adentrando a proposta, este momento se reserva à exploração dos fazeres artísticos das artistas envolvidas. Quando iniciou suas pesquisas? Quais caminhos percorridos? Quais pensamentos nortearam as principais criações? Quais os objetivos do convite e aceitação das parcerias? Esse conjunto de ideias remonta à questão apontada anteriormente, por exemplo, o “como?” e o “por quê?” de seus trabalhos, porém, buscando em suas falas e entrelinhas a confluência de ideias que corporificou a soma destas duas áreas para a pesquisa e a obra resultante deste encontro.

## **2.1. Trajetória, saberes e fazeres.**

A paulistana Lia Rodrigues nasceu em 1956, formou-se bailarina pela Escola de Bailados de Nice Leite, atuou e auxiliou na criação no Grupo Andança durante os anos 1970 e, nessa mesma época, frequentou a Faculdade de História da Universidade de São Paulo, sendo militante na política estudantil. No início dos anos de 1980, mudou-se para a Europa e foi bailarina da Companhia Maguy Marin, então sediada em Paris.



Quando voltou ao Brasil, radicou-se no Rio de Janeiro e começou a coreografar em espetáculos teatrais de diretores como Bia Lessa e Sérgio Mamberti. Em 1987, criou juntamente com o coreógrafo João Saldanha, o Atelier de Coreografia, realizando a coreografia *Catar*.

Em 1990, fundou sua própria companhia, a Lia Rodrigues Companhia de Danças, que iniciou seu trabalho trazendo ao palco o espetáculo *Gineceu*, obra que discutia o universo feminino e o seu cotidiano. Na época, a jornalista Ana Francisca Ponzio relatou sua percepção: “Gestos e fala são associados em doses equilibradas, revelando algumas influências, como o cinema (quando as intérpretes parecem estar contando histórias para uma câmera fixa) e a Dança-Teatro de Maguy Marin” (PONZIO, 1993 apud LIMA, 2007, p. 23).

Enquanto a companhia engatinhava, em seu segundo ano, Lia recebeu o convite de Lilian Zaremba<sup>4</sup> para organizar uma mostra de dança nos dias que sobraram da pauta reservada para a música no Espaço Cultural Sérgio Porto. Como diretora artística, assumiu esse grande desafio e organizou uma mostra de dança, juntamente com mais uma dúzia de coreógrafos, e criaram o que seria o “I Panorama de Dança Contemporânea”. O projeto vingou e hoje é tratado como um referencial, quando se trata de performance e dança profissional no país e na América Latina. O Panorama passa, a partir de 2006, a ser dirigido por Eduardo Bonito e Nayse López.

Desde sua criação, o Panorama movimenta os palcos cariocas e fomenta a pesquisa em dança contemporânea, estimula o intercâmbio entre criadores e intérpretes, incentiva a internacionalização da dança brasileira, e proporciona um diálogo entre linguagens, estilos e experiências diversas, além de promover a formação de novas plateias e acesso democrático à arte, ao manter a política de cobrar ingressos a preços populares. Lima (2007, p. 20), em seu livro, fala da eterna militância de Lia e de como essa questão interfere em sua dramaturgia:

---

<sup>4</sup> Lilian Zaremba, em 1991, ocupava o cargo de diretora da Divisão de Música do extinto Instituto Municipal de Arte e Cultura – RioArte da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.

Sua dramaturgia configura uma dança atravessada pelo ambiente sócio político que lhe deu origem. A busca de uma atitude ativista, engajada nas questões do Brasil e do mundo, sempre foi uma motivação para o trabalho artístico da coreógrafa. O ativismo de Lia não se resume apenas ao seu trabalho coreográfico à frente de sua companhia. Ela tem sido uma militante fervorosa em favor de uma política cultural séria no Brasil, e especialmente no Rio de Janeiro, cidade que escolheu pra viver desde que voltou da França.

Ainda nessa primeira edição do Panorama, Lia revisou a coreografia *Catar*, realizada em parceria com João Saldanha, tendo como mola propulsora a dinâmica das rimas infantis, parlendas, que serviu de referência para as improvisações sobre a ação de *Catar*.

Em 1993 o universo feminino voltou a fazer parte do processo de Lia, que estreia *Ma*, na intenção de falar do infinito e incansável trabalho das mães, sempre às voltas com bacias, mamadeiras e fraldas. Nesse trabalho a coreógrafa diz ter se inspirado nela mesma, em sua vivência como mulher e mãe de três filhos. Além disso, sua atuação na ONG Amigas do Peito, de incentivo ao aleitamento materno, com grupos de mães em hospitais e comunidades, proporcionou uma aproximação com mães de varias culturas, o que abriu um leque para a abordagem em *Ma*.

A maternidade traz a generosidade. No meu trabalho, percebo que ela interfere, a partir da preocupação em trocar informações, caso contrário meu trabalho perde o sentido (Estadão, 2001).



**Figura 1 - *Ma***

Com esse espetáculo, Lia recebeu o prêmio *Mambembe*. *Ma* também ficou entre as oito melhores coreografias no *The Suzanne Dellal Internacional Dance Competition*, em Israel. Sua companhia começava a se firmar e a ensaiar turnês nacionais e internacionais, até que, dois anos depois, foram contemplados com o Prêmio Estímulo Funarte e a Bolsa Vitae de Artes, fundamental para sustentar suas próximas pesquisas. Em nossa dissertação, Lia Rodrigues nos descreveu esse processo:

Olha, eu sei que foi uma construção nesses 21 anos, começou como uma companhia pequena, em uma época que não existia muitos apoios para dança, nem festivais, era um outro tempo, nem Internet etc... Então, é claro que vai mudando de acordo com as mudanças que acontecem no mundo, as conexões. A companhia foi então ganhando alguns apoios conforme eles foram sendo criados. A companhia pode ter um pouco mais condições para trabalhar, e tem sido assim, eu conheço alguns colegas de dança e nós vivemos todos parecidos, como não tem

uma política para dança que tenha uma duração, a gente sempre vive naquela gangorra, às vezes tem, às vezes não tem dinheiro para sustentar nosso trabalho e cada um vai se virando e inventando um jeito de funcionar e, eu acho que foi assim nesses 21 anos, várias formas diferentes de criar e também de sobreviver.<sup>5</sup>

Assim, a Bolsa Vitae de Artes proporcionou tempo e tranquilidade para um mergulho profundo no Universo de Mario de Andrade, e auxiliou a criadora a se inteirar com a literatura oral e suas relações com a dança.

[...] Fui tocada para sempre por esse grande pensador da cultura brasileira que criou raízes profundas tanto no meu fazer artístico quanto na minha visão de cultura e ação cultural. Foram praticamente cinco anos que estive interessada por essa questão de ser brasileiro. Eram perguntas que eu me fazia: “sou mesmo brasileira?, posso ser representante da cultura brasileira?, como mergulhar na tradição, como mergulhar na tradição (como propunha Mario) e poder mesclar como que faço e penso hoje?”<sup>6</sup>

Inspirado nos cantos e ditos presentes na obra do pesquisador da cultura popular, a Cia preparou, em 1996, um discurso coreográfico que demonstrava ser um manifesto de Brasilidade e o denominou de Folia. Com esse trabalho, a Companhia foi convidada por Guy Darnet para participar da 7.<sup>a</sup> Bienal de Dança em Lyon, na França.

O texto que acompanhou a obra deixa clara a grande influência de Mario de Andrade:

A obra e o pensamento de Mario de Andrade foram o suporte principal de Lia Rodrigues, influenciando definitivamente seu trabalho coreográfico e também a concepção desse espetáculo em todos os seus aspectos: cenário, figurino, luz, objetos cênicos e trilha sonoras.<sup>7</sup>

Um ano depois de Folia, a Secretaria Municipal de cultura do Rio de Janeiro começou a delinear uma política cultural para a dança carioca, incentivando a manutenção e a continuidade das companhias. A Lia Companhia de Danças foi uma das beneficiadas.

---

5 Entrevista concedida à pesquisadora.

6 Texto do programa do espetáculo.

7 Texto do programa do espetáculo.

Em 1997 a Cia. ensaiou apenas dois meses com o Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, uma homenagem a Brahms no centenário de sua morte, e trouxe ao palco um espetáculo curto, mas que causou grande comoção na época.

Foi um desafio e um rico aprendizado coreografar para o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A experiência de ter trabalhado como bailarina em companhias, no Brasil e no exterior, foi bastante importante para que eu pudesse compreender e aproximar-me de uma de estrutura diversa daquela que construí com minha própria companhia dança, em que as criações são fruto de um longo e minucioso processo de pesquisa tanto da linguagem corporal quanto da trilha sonora, sempre especialmente composta. Durante dois meses de trabalho intenso constatei a imensa possibilidade que se abre quando se confrontam e somam-se técnicas, estilos e diferentes processos criativos. Nesse período, foram essenciais a liberdade de criação que me foi concedida, a confiança de Jean-Yves Lormeau em meu trabalho, o convívio com os bailarinos, que muito me ensinaram com suas dúvidas e com sua disponibilidade para aprender a enfrentar o desconhecido, e a colaboração especial de minha companhia, com a qual estudei e desenvolvi essa coreografia (RODRIGUES, 2010).



**Figura 2 – *Folia II***

*Folia II*, que é a versão integral da versão compacta de 1996, veio dois anos depois, trazendo aos palcos bailarinos com movimentação retorcida e falas fragmentadas para representar imagens e sonoridades características da cultura popular brasileira, como resultado de um grande envolvimento com as obras que refletiam o universo de Mario de Andrade.

Sua próxima obra *Aquilo de que somos feitos*, não causa uma ruptura, como alguns acreditavam, pela transformação na linguagem que Lia Rodrigues vinha desenvolvendo, pelo contrário, mantém uma relação identitária com o todas as outras obras. Com o espetáculo, porém, Lia alcançou repercussão imediata e “sacudiu” os paradigmas que regiam a dança no Rio de Janeiro no ano de 2000. Sete bailarinos compartilhavam o mesmo espaço com os espectadores, apresentando-se em pequenos solos e em grupo, às vezes no silêncio total, outras vezes, com música.



**Figura 3 - *Aquilo de que somos feitos*.**

*Aquilo de que somos feitos* foi criado e pesquisado durante dois anos, com a coprodução da companhia *Maguy Marin* e do *Centre Choréographique National de Rillieux-la-Pape*, e marca a história da companhia, mas, sobretudo, pincela na dança

contemporânea indícios de mudança, que tem correspondências e ecos nas obras de outras companhias. A obra ganhou o prêmio carioca RioDança 2000, de Melhor Coreografia e Melhor Trilha Sonora, assim como o *Herald Angel*, do Fringe Festival de Edimburgo 2002. A crítica de Dança Helena Katz ratifica, no jornal O Estado de São Paulo sua impressão da obra:

A nova obra de Lia Rodrigues Companhia de Danças liga a dança brasileira a tudo o que de mais instigante está sendo feito pelo mundo e arremata essa conexão com aquele toque todo seu de falar das grandes questões a partir de situações muito específicas (KATZ, 2000).

Essa obra arremata os dez primeiros anos da Lia Rodrigues Companhia de Dança contemporânea, fazendo um debate crítico em torno do corpo e da sua condição política e social.

A reflexão crítica dessa geração deu origem a experiências de valorização do conceito em detrimento de pesquisas puramente formais; de desconstrução das imagens de corpo que sustentam os modelos de representação dominantes na dança, na mídia e na sociedade; de desespetacularização da produção de dança; de transdisciplinaridade entre as artes e de ativismo sociopolítico (LIMA, 2007, p. 23).

## **2.2. Considerações sobre o fazer artístico em colaboração**

Nesse subitem, considera-se o fazer artístico de quem já caminha com pés seguros, atravessando uma década num reconhecido emaranhado de criações, conhecidas por públicos brasileiros e estrangeiros. Na sede de conhecer e de fazer o objeto conhecido se tornar visto, compreendido e discutido, pretendo aqui esmiuçar as formas de pensar e agir na construção da cena destas artistas. Seus pensamentos, indagações, métodos, trajetórias do fluxo para a criação, tudo, enfim, que possa demonstrar o “por trás” da trama e dos papéis assumidos e como foram assumidos. Nesse sentido...

O processo artístico pode ser ao mesmo tempo criação e descoberta, liberdade e obediência, tentativa e organização, escolha e coadjuvação, construção e desenvolvimento, composição e crescimento, fabricação e maturação. O que caracteriza o processo artístico é precisamente esta misteriosa e complexa possibilidade (PAREYSON, 2001, p. 192).

Mas como essas vozes são postadas? Dialogadas? Em que grau? De que maneira? Sob hierarquias ou não? Para um fim único? Como informa Caetano, ao refletir sobre Dostoievski e o conceito da polifonia<sup>8</sup>, pressupõe-se que “no interior da obra, do texto, ressoem vozes equipolentes que – não sujeitas a nenhuma espécie de hierarquização, seja em relação a um organizador externo ou a uma outra voz – relacionam-se em pé de igualdade” (BAKHTIN, 1987). O ponto de vista aqui assumido é, assim, o de que olhar a forma como as técnicas foram aplicadas para cada criação poderia complementar o estudo e é preciso dizer que sua implementação virá da análise de jogos corporais atuantes no ambiente da arte contemporânea como os trabalhos da coreógrafa e dramaturga aqui mencionadas.

### **2.3. Segunda década da Lia Rodrigues Companhia de Danças: colaborações que aumentam a potência em agir**

O primeiro encontro entre Lia Rodrigues e Silvia Soter<sup>9</sup> aconteceu no final de 1997, depois de um convite vindo de Roberto Pereira<sup>10</sup> para que participassem de um

---

8 A polifonia, para Bakhtin, é um jogo dramático de vozes “que torna multidimensional a representação e que, sem buscar uma síntese de conjunto, cria uma tensão dialética que configura a arquitetura própria de todo o discurso”.

9 Silvia Soter é bailarina, crítica de dança do jornal O Globo, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro graduada em dança pela Paris 8 (França- 1996), em Artes pela PUC-RJ (1988), Mestre em Teatro pela UNIRIO (2005) e professora de Ginástica Holística – Método da Dr. Ehrenfried (França). Junto com Roberto Pereira, assina a organização da publicação “Lições de Dança”. Desde 1998, é professora do Curso de Dança da UniverCidade (Rio de Janeiro). Entre agosto de 2001 e agosto de 2002, desenvolveu a pesquisa “A Dança no Rio de Janeiro : uma alternativa contra a exclusão” como bolsista do Instituto RioArte – Secretaria Municipal de Cultura. Atua como dramaturgista da Lia Rodrigues Cia de Danças. De fevereiro de 2004 a julho de 2005 foi coordenadora pedagógica da Escola de Dança da Maré - CEASM. É conselheira artística do Festival de Dança de Joinville.



encontro entre bailarinos, coreógrafos e pesquisadores de Dança, encontro esse que acabou culminando, mais tarde, no Grupo de estudo em Dança do Rio de Janeiro. Até aquele momento Silvia Soter e Lia Rodrigues só se conheciam pelo nome. A partir daí, juntamente com o restante do grupo, firmou-se um compromisso de encontros do grupo, toda segunda-feira à noite, a fim de compartilhar interpretações, descobertas, leituras e, também, possíveis desdobramentos que pudessem causar.

Silvia Soter tinha acabado de voltar da França, depois da sua graduação em dança pela Universidade de Paris<sup>8</sup>, e antes disso tinha saído da cidade sem conhecer muito o que se fazia em dança do Rio de Janeiro.

Quando saí do Rio, a dança contemporânea ainda era incipiente. O curioso é que eu ainda não era crítica de dança naquela época. Só comecei a escrever para o Globo no final de 1999. Conheci a Lia antes de começar a escrever para o jornal e nem imaginava que iria trabalhar como crítica (apud SAADI, 2007, p. 72).

Esses encontros do Grupo de estudo em Dança do Rio de Janeiro permitiam discussões muito ricas e entusiasmadas e, nos momentos calorosos e intensos, ficavam claras algumas divergências, causadas, muitas vezes, por serem diversificadas as trajetórias de formação, umas mais artísticas, outras um tanto mais acadêmicas. Em geral, eram inseridas reflexões teórico-práticas em torno do corpo e seu fazer artístico.

No meu caso, essas reflexões alimentavam minha prática em educação somática, minhas aulas de consciência corporal e cinesiologia no curso de dança do Centro Universitário da Cidade (UniverCidade) e, sobretudo, me proporcionavam segurança e maior sensibilidade para o meu exercício de escrita sobre a dança (SOTER, 2010, p. 129).

No ano em que o grupo de estudo em Dança do Rio de Janeiro começou a se encontrar, a Lia Rodrigues Companhia de Dança estava em criação, ainda ocupava os

---

10 Diretor e professor da Faculdade de Dança da UniverCidade, idealizou a Cia. de Dança da Cidade, escreveu vários livros, como "Eros Volusia - A criadora do bailado nacional" e "A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização", e foi, de 1998 a 2003, ao lado de Lia Rodrigues, curador do Panorama RioArte de Dança, principal festival de dança contemporânea do país.

antigos porões do teatro Villa-Lobos e a peça que estava sendo ensaiada era Aquilo que somos feitos, que estreou em 2000. Naquela época, Silvia Soter foi assistir, sem nenhuma pretensão de trabalho, ao ensaio da referida peça e foi levada a um estado de incomodo e comoção, um choro físico, porém interno, muito particular, que até hoje não sabe muito bem explicar.

Lia Rodrigues, em 2002, convida Silvia Soter para trabalharem juntas em um projeto, uma peça com duração 20 minutos, em homenagem a Oskar Schlemmer. Nesse primeiro momento, a intenção de Lia Rodrigues era receber uma ajuda na pesquisa sobre esse alemão, aprofundar-se no conhecimento de sua obra, vasculhar suas escritas, suas imagens, seus caminhos, para então tentar fazê-lo convergir com o trabalho da Companhia de Lia Rodrigues de Dança. Na ocasião, Lia Rodrigues disse: “Eu me sentia muito só no meu trabalho. Sentia falta de alguém que pudesse conversar mais especificamente sobre o processo de criação” (apud SAADI, 2007, p. 72).

A aproximação aconteceu naturalmente, as duas moravam perto, no Jardim Botânico, ambas eram mães com crianças em fase de crescimento, tinham uma historia com a França, e descobriram ter visões muito parecidas sobre o corpo.

A troca acontecia, desde esse primeiríssimo momento com a Lia, em conversas telefônicas e ao vivo. Essa é a marca da nossa parceria até hoje. É ela a minha interlocutora, ainda que, em algumas épocas meu convívio com a companhia se intensifique (SOTER, 2010, p. 130).

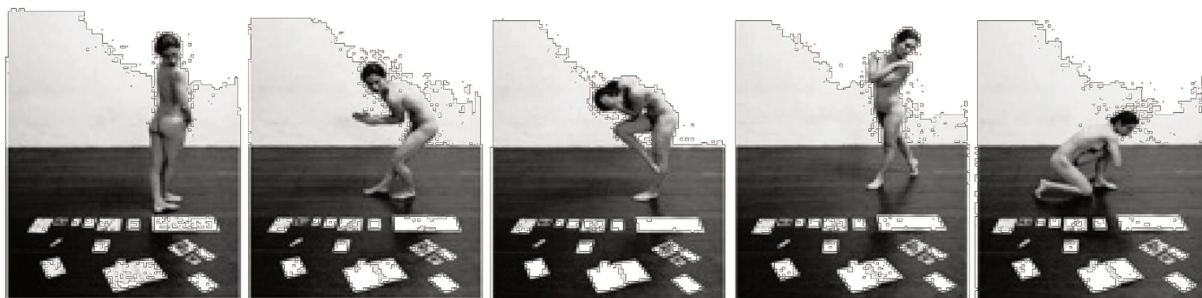
Em um primeiro momento a colaboração da Silvia Soter esteve mais relacionada à pesquisa teórica, que traria elementos para a pesquisa de movimento feita em cada ensaio. Lia Rodrigues convidava Silvia para ir até os ensaios explicar um pouco melhor Schlemmer para os interpretes e, assim, proporcionar maior diálogo entre o que estava sendo criado pelo grupo, em termos de movimento, com os matérias levantados na pesquisa teórica. De acordo com Silvia, foi entre a pesquisa teórica, as conversas com Lia e as visitas aos ensaios que a colaboração dela foi criando forma.

Dessa prática de ir e vir, de estar desde o início envolvida no projeto, no tema e na pesquisa (porém, ao mesmo tempo, guardando uma certa distância que me permitisse um olhar menos familiar sobre o que se desenvolvia no cotidiano dos ensaios), um modo de colaboração começou a ganhar contornos (SOTER, 2010, p. 131).

Desde o início, a ideia não era repetir os feitos do artista no palco, a intenção ao homenagear Schlemmer era encaixar de alguma forma as proposta dos artistas aos conceitos e aspectos já desenvolvidos pela Companhia Lia Rodrigues de Dança Contemporânea. Buscou-se falar, portanto, não sobre ele, mas a partir dele, justificou o título ainda no programa do espetáculo:

O Brasil de onde falamos, tempo-espaco incontornável de nossa homenagem. Nada disso importa, as ideias quando se espalham pelo mundo tecem redes que nos atravessam sem pedir autorização. Ao mergulhar em Schlemmer, nos deparamos com questões que já nos faziam mover, pontos em comum, afinidades.<sup>10</sup>

Silvia Soter, em seu texto, *Um pé dentro outro fora*, conta a historia de um artista popular brasileiro que ao ser perguntado como ele havia conseguido esculpir uma girafa, linda e cheia de detalhes em uma tora de madeira, respondeu: “ora, tirei da madeira tudo aquilo que não era girafa”. Com essa historia, expõe as características da criação da obra. Buscou-se falar não sobre ele, mas a partir dele e reafirmar que ao invés de somar eles tentaram tirar o que nada tinha do homenageado.



**Figura 4 - Espetáculo *Buscou-se, portanto, falar a partir dele e não sobre ele*. Foto tirada por Lucia Helena Zaremba.**

Em 2002, nasceu outra obra baseada nesses 30 minutos de peça sobre Schlemmer apresentados em Portugal.

Como explica Lia Rodrigues em nossos contatos para esta dissertação:

*Formas breves*, foi criado porque eu recebi um convite para criar um espetáculo em homenagem ao pintor alemão Oskar Schlemmer que foi um dos fundadores da ideologia da Bauhaus, lá de Lisboa, era um projeto que tinha em Lisboa, e então criamos uma meia hora de trabalho que era uma noite dividida com outros artistas, estreamos em 2002, em janeiro, em Lisboa. Quando voltamos para o Brasil fomos convidados, quando existia ainda o Projeto de dança do Centro Cultural do Banco do Brasil, nesse ano, era o tema de homenagem ao Ítalo Calvino com aquele livro “Seis propostas para o próximo milênio”. Então, a companhia misturou o que já tinha feito de homenagem ao Schlemmer e acrescentamos coisas que tinham nesse livro, que nós achávamos que tinha a ver com essa homenagem ao Calvino. E foi nesse encontro entre o Schlemmer, o Calvino e a Companhia que surgiu o *Formas breves*.<sup>11</sup>



Figura 5 - Espetáculo *Formas Breves*. Foto tirada por Lucia Helena Zaremba.

---

<sup>11</sup> Entrevista concedida à pesquisadora

Na criação desses espetáculos, para Silvia Soter, Oskar Schelemmer (apud SOTER, 2010, p. 132) dita o que parece ser uma fórmula para o seu trabalho:

[...] é bem simples: ter o mínimo de preconceito possível, abordar os objetos como se o mundo acabasse de ter sido criado, não se matar de tanto meditar sobre uma coisa, mas deixar que ela se desenvolva, claro que com prudência, porém livremente. Ser simples, não pobre.<sup>12</sup>

No mesmo sentido, Dani Lima, ao fazer a afirmação seguinte, parece confirmar a aproximação entre o entendimento do fazer artístico dos trabalhos de Lia e Schelemmer:

Com o trabalho sobre Schlemmer, Lia prossegue no caminho inaugurado por Aquilo de que somos feitos, apresentando um corpo despojado, sem cenografia, sem figurinos, poucas música, iluminação simples (LIMA, 2007, p. 46).

Em 2003, *Formas breves* recebeu o primeiro lugar do Júri Popular pelo Festival Internacional de Nouvelle Danse (Find), no Canadá, e viajou por vários estados do Brasil e pelo exterior, passando pela Argentina, Alemanha, Reino Unido, França, Bélgica, Estados Unidos e Peru.

Por outro lado, paralela ou conjuntamente ao trabalho de coreógrafa, a veia militante de Lia é um importante aspecto de sua atuação profissional, e está presente em todo o seu percurso. Tanto que na época de “Aquilo” Lia tornou-se membro da RED<sup>12</sup> (Rede Latino-americana e Caribenha de Promotores Independentes de Cultura), de 2000 a 2003, e do IETM (*Informal European Theatre Meeting*), organizações que buscam a integração de seus países por meio da arte.

---

<sup>12</sup> A RED é, segundo Lia, “uma organização sem fins lucrativos que tem anualmente 25 núcleos e 21 países da América Latina e do Caribe. É fundamentada no respeito à diversidade cultural, e entre seus objetivos e ações estão: facilitar e subvencionar a circulação do produto artístico, estimular e difundir a criação de linguagens artísticas e eventos multidisciplinares com a finalidade de dinamizar a interação geográfica e cultural, a coprodução de eventos e espetáculos, e proporcionar informações sobre eventos, apresentadores, artistas, festivais.” (LIMA, 2007, p. 44).

Em meio a esse ativismo, sua parceria artística se desenvolve, e o diálogo entre Silvia Soter e Lia Rodrigues não passa por uma metodologia pré-estabelecida, uma roteirização de cenas ou conversas com hora marcada, ela acontece a cada necessidade específica da obra, e surge também de vivência e contatos corriqueiros, indicação de filmes, compartilhamento de textos, obras ou mesmo conversas informais sobre anseios e desejos pessoais. Em uma dessas conversas, a Lia Rodrigues Companhia de Danças foi convidada por Silvia Soter para colaborar com o hoje extinto, Centro de Estudos e Ações Solidárias na Maré, na Casa de Cultura da Maré, ajudando a construir e garantir a manutenção de local adequado para a dança, além de oferecer aulas e montar acervos de vídeos e livros abordando a Dança como área de conhecimento.

Assim como na obra anterior, em 2004, outra encomenda chegou à companhia, fazia parte do Projeto *Le Fables à La Fontaine* com uma coprodução com entidades francesas como o *Centre Chorégraphique Rillieux-La-Pape*, *Compagnie Maguy Marin*, *Le Toboggan*, *Centre Culturel de Décines* e Consulado Geral da França no Rio de Janeiro. Seriam dois bailarinos dançando durante 20 minutos para um público infanto-juvenil. “Lia me pediu que a acompanhasse na leitura das histórias em busca de alguma que ‘combinasse’ com a companhia. Ela preferiu que a fábula escolhida não tratasse de animais, plantas etc.” (SOTER, 2010, p. 134).

No livro organizado por Sigrid Nora, *Temas para a Dança brasileira*, Silvia Soter fala das dificuldades do processo de criação dessa obra específica:

Dentro do universo tão vasto de *La Fontaine*, procuramos temas que também pertencessem ao universo de inquietação da Lia Rodrigues Companhia de Danças. Desde o início, não queríamos certezas, nelas não acreditamos. Saímos à cata de perguntas, de preferência, sem uma resposta possível (SOTER, 2010, p. 135).

A fábula brinca com a relação do autor com o crítico, que em geral é delimitada por campos dispostos em oposição. O trabalho de reflexão feito nessa obra questiona essas oposições e, diferentemente das concepções do senso comum, as artistas percebem, nessas oposições, elos que unem e se complementam, como mensageiro e receptor.



**Figura 6 - Espetáculo *Contra aqueles difíceis de agradar*. Foto tirada do site Lia Rodrigues Companhia de Dança .**

Com o *Contre ceux qui ont le goût difficile*<sup>13</sup>, ou em português, *Contra aqueles difíceis de agradar*, as artistas encontram um encaixe entre os ensinamentos e diálogos do mestre da literatura com a dança feita pela Companhia. Com a fábula e, através dela,

---

<sup>13</sup> “Esta proposta da *Petite Fabrique* me permite compartilhar com o público um pouco da minha visão de mundo. Desde o começo, eu não queria certezas. Fui à procura de perguntas. Perguntas que encontramos, perguntas que vêm a nós pelos críticos, pelo público, sobre o trabalho. Nessa procura, temos que colocar de lado as fábulas mais conhecidas, que mesmo hoje no Brasil são parte do inconsciente coletivo de nossas Fontaine, de suas preocupações, de seus pensamentos, de suas escolhas. Nós escolhemos contra aqueles difíceis de agradar.

Acreditamos que para todos nós, e não somente para a juventude de hoje, no Brasil ou na França é extremamente importante considerar nossos atos. A imensidão de perguntas levantadas por La Fontaine me permitiu encontrar um território comum entre a França e seu Luís, descrito e criticado pela pena afiada de La Fontaine, e a visão que nós temos e que outros têm de nós no Brasil de hoje. Quem são os fortes e quem são os fracos nesses dois mundos? Podem ganhar ou perder ser apenas a perspectiva de onde olhamos? Poderíamos imaginar em O carvalho e a roseira que as forças em movimento podem tomar direções inesperadas e que as possibilidades diferentes podem se apresentar? Deixar o mundo em aberto, sem ideias fixas, predeterminadas, inalteráveis... Ser uma cigarra ou uma formiga, um cavalo ou uma roseira, uma raposa ou uma cegonha, um rei ou um vassalo, um dono de terras ou uma terra para ser dominada, artista ou crítico de arte ou do próprio mundo? Imaginar, inventar, sonhar... E não está nos nossos sonhos que novos mundos podem começar a ser construídos?” Texto de Lia Rodrigues sobre o espetáculo (Disponível em: <<http://www.liarodrigues.com/index.html>>. Acesso em: 09 de setembro de 2010.)

discutiram a existência e influência do outro para a obra, podendo ser esse outro o público, o crítico, ou mesmo o próprio artista.

Quando Silvia Soter (2010, p. 131) em seu texto “Um pé dentro outro fora: passos de um *dramaturg*” fala desse outro, ratifica que a crítica pode ser um importante recurso nos processos de criação e explicita como na LRCD<sup>14</sup> esse olhar do outro molda e auxilia na permanência do sentido. “As ideias propostas por cada um dos artistas eram sempre colocadas em xeque, criticadas e combatidas e apenas as que aguentavam o ‘tranco’ passavam para a frase seguinte no processo de criação”.

Saadi (2007, p. 76) ratifica as palavras da Silvia Soter e afirma:

Cada criação é diferente, e as funções dos elementos do grupo estão em aberto, prontas para serem reinventadas. As variáveis existem em maior número do que as condições fixas, na certeza de que toda proposta dramaturgica que privilegie a presença da alteridade tem lugar num espaço de transformação. Esta transformação também existe, obviamente, quando há acúmulo de funções (encenador, dramaturgista, cenógrafo, ator). Porém, nesse caso, não sendo melhor ou pior, nem mais ou menos interessante, pode ser menos rica, porque não está aberta a confrontos, já que o ponto de interseção subjetivo não se desloca do centro daquele que se manifesta.

Uma discussão sobre composição pode ser vista como uma experiência de crítica. Por exemplo, quando Lia se afasta por alguns dias e os bailarinos seguem trabalhando, no momento em que ela volta e vê o que eles criaram e, a partir disso, vai questionar e apontar outras possibilidades para aquilo. Este é o trabalho do crítico, do dramaturgo ou do dramaturgista: pensar se existe outra saída

No mesmo sentido, segundo Ana Pais (2010, p. 86):

No nosso entender, o enfoque no processo modifica o estatuto do dramaturgista de especialista a colaborador. Ele se torna participante na criação, funcionando como uma figura de alteridade, um Outro que usa a intuição e seu repertório de materiais como ferramentas do seu fazer. Essa ontologia da alteridade considera o dramaturgo uma figura comprometida com um programa estético, ao lado do diretor ou coreógrafo, cuja contribuição deriva do confronto de pontos de vista e de um papel na estruturação do sentido do espetáculo. O dramaturgista é um outro

---

<sup>14</sup> Lia Rodrigues Companhia de Dança.



elemento participante da construção da obra; comparado a todos os outros, simplesmente cabe-lhes uma tarefa tão definida quanto invisível.

E finalmente, corroborando essas afirmações, Beatriz Cerbino (2010, p. 10) indica:

Tão importante quanto um espetáculo é a discussão que ele pode gerar, as diferentes maneiras de percebê-lo e de se apropriar das ideias que ele coloca em movimento. O crítico é fundamental nesse processo, pois pode conversar com a obra e com seu criador, assim como estabelecer um diálogo entre a coreografia e o espectador, aproximado ou, muitas vezes, afastando esses dois.

Assim, em muitas falas de Silvia, está imbricada uma associação entre o que ela faz junto à Companhia de Lia Rodrigues e o trabalho que realiza como crítica no jornal O Globo. “A grande diferença é que nesse último a análise acontece depois da obra pronta e não durante o desenvolvimento do trabalho. O *dramaturg* é, de algum modo, um crítico” (SOTER, 2010, p. 133).



O espetáculo seguinte, *Encarnado*, já nasceu diferente. Desde 2000 todas as obras eram feitas por encomendas, a partir dessa obra a Companhia se viu desvinculada de

um mote, e passou por um processo em que se perguntava: “Afinal o que a companhia que falar agora?”.

Diante da vastidão de possibilidades, revisitaram o processo histórico e se permitiram falar do que estavam vivendo no momento, que era o início da residência na favela carioca. Essa mudança afetou de forma muito particular a prática cotidiana do grupo. Lia fala desse encontro na entrevista concedida à pesquisa:

Encarnado surgiu, ele foi criado, quando a gente chegou à favela da Maré. Nós chegamos em 2004 e estreamos em 2005 e eu sinto que ele dialoga com essa chegada, no sentido que foi uma chegada, pra mim, diferente de tudo que eu tinha vivido pessoalmente, como artista também, de chegar num lugar que eu não conhecia que é um jeito muito diferente de funcionar e para este trabalho a gente começou lendo um livro de Susan Sontag *Diante da dor dos outros* que nos guiou para olharmos de outra forma o que vivíamos naquele momento, e esse livro então foi um pouco a motivação pra gente fazer este trabalho. E o Encarnado então surge desse novo encontro com esse novo lugar, ele estreou em novembro de 2005.

A leitura do livro de *Susan Sontag*, *Diante da dor dos outros*, funcionou como uma força motriz fundamental para o início do processo, todos os outros textos, vídeos e imagens foram associados a essa leitura. Encarnado não é uma leitura viva da experiência de residir na favela carioca, mas traz escolhas temáticas e estéticas que são experiência de partilhar sentidos, pensamentos impregnados das nuances do cotidiano vivido na e pela comunidade.



**Figura 8 - *Encarnado***

A palavra “encarnado” contém sentidos diversos: bíblico, político, folclórico, linguístico. Da Bíblia, no Antigo Testamento, é conhecida a sentença: “E o verbo se fez carne e habitou entre nós”. É conhecida também a simbologia política do “encarnado” ou do vermelho. Nas festas populares do interior do Brasil, há disputas tradicionais e acirradas entre os partidos azul e “encarnado”. “Encarnado” vem do ato de encarnar, de tornar alguma coisa semelhante, na cor ou no aspecto, à carne. E ainda se diz também que “encarnado” é o ato pelo qual os seres a quem se atribui divindade se materializam. “Encarnado” é a cor do fogo, das rosas, da papoula e da fruta amadurecida. “Encarnado” é a cor do sangue.<sup>15</sup>

Realizado a partir de uma coprodução com a França, o espetáculo com seus doze bailarinos extrapola o momento de sua apresentação, e imprime uma prática discursiva que conecta a dança com seu tempo e com as problemáticas do mundo contemporâneo. Repleto de corpos nus, o espetáculo metaforiza a violência, questiona a dor e discute como a mesma nos afeta.

---

<sup>15</sup> Texto sobre o espetáculo *Encarnado* retirado do *site* da Lia Rodrigues Cia de Dança

Rodrigo Garcez (Garcez, 2009), artista e pesquisador, reflete sobre o processos de Lia:

A ética em Lia Rodrigues não faz concessão alguma à domesticação das inquietações estéticas frente a qualquer política que se instaure fora da criação estética. Sua ética vem de um rigor absoluto na construção de si, na qual o artista se coloca no mundo não como antena de uma raça inexistente, mas como a ponta de uma lança que abre feridas em diversos tecidos que se descortinam sob seu olhar.

Ao discorrer sobre esse trabalho, Soter (2010, p. 139) desvela em sua fala questões sobre sua colaboração como dramaturgista junto à companhia:

Realmente acredito que o artista sempre é soberano. Não sou artista. Não sou intérprete nem coreógrafa. Essas atividades se baseiam em competências distintas das minhas. Talvez esse seja um ponto importante para que esse tipo de colaboração possa acontecer. Não tenho um projeto artístico: ainda que me sinta envolvida com cada uma das criações, não me sinto de todo responsável por elas. Como imagino que Lia, provavelmente, se sinta. Minha palavra não é a última, e isso é de uma grande liberdade. Lembro-me, por exemplo, de torcer para que Lia mantivesse, em Encarnado, a única música que resistiu em cena durante meses de ensaio. Depois de todos os meus argumentos e pedidos para que a deixasse permanecer, Lia insistiu em retirá-la. Apesar de minha decepção inicial, depois vi que ela tinha razão. Como sempre aconteceu até hoje.

#### **2.4. Compor afetos, traçar alianças: parceria entre França e Brasil colaboração importante para a Lia Rodrigues Companhia de Dança**

A Lia Rodrigues Companhia de Danças fez a primeira parceria com a França na criação de *Contra* aqueles difíceis de agradar, na ocasião Lia selecionou dois bailarinos franceses, que vieram ao Brasil para trabalhar no processo durante um mês, depois disso, ficaram em turnê por três anos na Europa. A segunda colaboração voltou a acontecer em *Hymnen*, e já aconteceu de forma completamente diferente, partiu de uma proposta do diretor do *Ballet de Lorraine*, Didier Deschamps, que indicava Lia para recriar *Hymnen*, criada em 1970 com música de Stockhausen. A peça era dançada por vinte bailarinos. Nos

ensaios, além dos bailarinos mais dez integrantes do grupo amador Corpo de Dança da Maré, projeto sócio educativo desenvolvido na Casa de Cultura, se juntaram a eles. Durante algumas semanas, quatro bailarinos e o ensaiador do *Ballet de Lorraine*, estiveram no Brasil, depois aconteceu o inverso, Lia viajou para a França com parte da companhia, para finalizar a peça, na ocasião excepcional, a dramaturgista Silvia Soter participou desse processo final mais de perto por estar na França na ocasião e, também pelo mesmo motivo participou ativamente no começo, quando geralmente não participa – Soter geralmente é solicitada pela coreógrafa quando o processo está em um grau maior de andamento.

Sobre essa questão, Lia explicita sua visão:

Em alguns momentos do processo, não preciso da Silvia. Em alguns momentos nem posso ter a presença dela [...]. Eu preciso desse olho exterior de que a gente está falando. Um olho que está fora e que não naquele mergulho do cotidiano que, às vezes, faz com que a gente não consiga enxergar bem lá dentro. Então, é bom que alguém venha dar uma limpada. Você para, coloca as coisas em seus devidos lugares... É este um dos papéis que Silva exerce e que complementa o meu trabalho. Ela coloca as coisas assim: olha, já tem isso e ainda está faltando aquilo - e aí, o que é que você vai querer? É mais ou menos assim que a gente funciona (SAADI, 2007, p. 73).

No site da companhia, e em seu programa, a peça é definida assim: “Este convite é um desafio e provoca o encontro de artistas provenientes de realidades e de universos bem diferentes: Gérard Fromanger, Didier Deschamps e os bailarinos do *Ballet de Lorraine*, eu mesma e os bailarinos de minha companhia no Brasil. Nós nos propomos à exploração de uma zona comum: a música de Stockhausen, *Hymnen*, obra musical emblemática dos anos 60, ainda tão poderosa.”

Essa música cria um mundo sonoro, um movimento no espaço. E até seu autor a chama de “música de cena”, comparando-a a uma “pintura musical figurativa”. Stockhausen fala de transmutação, integração, fusão, composição em um espaço de percepção. Essas palavras poderiam constituir a chave do espetáculo: criação de um território que pertence a todos, feito de uma multiplicidade de corpos, de olhares, de cores.

A coreógrafa Lia Rodrigues fala da relação com a dramaturgista nessa obra específica:

[...] A gente acabou criando milhares de coisas, foi um ateliê de improvisação durante um ano! E com pessoas muito diferentes...Apareceu muito material e foi tudo caindo, caindo, caindo....sendo retirado. Acho que é aí mesmo que entra a intervenção de Sílvia Soter. Se você me perguntar: em que medida a interferência de Sílvia pode ser sentida na construção da própria cena? Penso que vira uma obra coletiva cada um de nós ocupa um determinado pedaço desse coletivo (SAADI, 2007, p. 76).



**Figura 9 - Espetáculo *Hymnen*. Foto tirada por Laurent Philippe.**

Sua parceria com a França se consolida politicamente a cada processo de interação. Trabalhando diversas vezes entre as duas margens do atlântico, a Lia Rodrigues Companhia de Danças cruzou o oceano e desaguou em importantes casas de espetáculo da

França. Salas lotadas e abertura de novas sessões confirmavam o frutífero encontro da poética com a política.

Esse encontro entre poéticas e políticas aumenta nossa potência de agir. O filósofo francês Jacques Rancière, aponta que a política tem sempre uma dimensão estética, e ao entendermos as práticas estéticas como meios de dar visibilidade às artes, o filósofo situa a “partilha do sensível” como cerne da política, procedimento através do qual podemos construir a inteligibilidade dos acontecimentos.

Rodrigo Garcez (2009) sinaliza:

Uma nova ética que dê conta dos processos criativos da arte contemporânea passa necessariamente por uma estética da liberdade aonde não há separação entre arte e vida, sendo que talvez a maior obra seja a eterna construção de si. Este artista, como diz Onfray (1995, p. 90), “transfigura suas atitudes em forma e extrai da estética da existência a estetização da vida”. Lia Rodrigues e suas obras são um exemplo de arco entre estes dois continentes, o ético e o estético, numa eterna reinvenção da artista enquanto antropófaga nômade. Seu caos está organizado em fluxos ético-estéticos que formam redes com seus colaboradores e em certa medida com seu público, também convidado a nadar no lago por eles construído. Em seu caso a escultura de guerreira construída para si reverbera numa cena combativa e híbrida.

Em 2007, a companhia iniciou mais uma parceria com a França, só que nesse momento como resultado da experiência de *compagnonnage*<sup>16</sup>. De acordo com Silvia Soter, não foi por acaso a escolha do nome *Chantier poétique*, em uma alusão à criação em andamento e ao estado de verdadeiro canteiro de obras do galpão em reforma.

Essa experiência de *Compagnonnage* com o Teatro *Jean Villar de Vitry-sur-Seine* – uma cidade nos arredores de Paris, caracterizada pela forte militância na área da arte –, escolheu a Lia Rodrigues Companhia de Danças como a experiência de dança para seguir de perto por três anos.

---

<sup>16</sup> O termo *compagnonnage* aparece na língua francesa somente por volta de 1719, para designar o tempo do estágio profissional que um companheiro devia fazer com um mestre. “\* Do latim popular \*Companionem, propriamente “aquele que partilha o pão com o outro”. Disponível em: <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Compagnonnage>> Acesso em: 23 mar. 2011.

Além coproduzir e abrigar os espetáculos, o Jean Villar vem estreitando a relação com a Companhia por meio de uma série de ações, também estendidas ao público de Vitry e da Maré. Pelo menos duas dimensões podem ser identificadas nessa experiência iniciada em 2007: a troca de ideias e as reflexões partilhadas por Lia, por mim e pela equipe do Teatro em torno da escrita do trabalho da LRC; e, portanto, paralelamente a construção de uma relação entre a Companhia e diferentes associações e atores sociais e da cidade de Vitry-sur-Seine e da comunidade da Maré (SOTER, 2010, p. 146).



Figura 10 - *Chantier poétique* - canteiro de obras poético. Foto tirada por Sammi Landweer.

O texto do programa do espetáculo *Chantier poétique* criado pela companhia LRCD começa com a seguinte pergunta:



Como dar visibilidade ao conjunto de ações que fazem nascer uma obra? Em geral, os canteiros de obra são cercadas por muros e cercas, separando-os dos passantes. No longo tempo necessário para que algo seja construído, muitas pessoas trabalham de forma organizada, cada uma ocupando uma função dentro desse espaço protegido, onde muitas coisas acontecem, onde diferentes etapas se sucedem, das fundações que são criadas para colocar os alicerces dessa construção ao acabamento das paredes e do chão.

Neste *chantier poétique* nos propomos a tirar os muros que separam a construção e o público para partilhar o que já foi experimentado nesses meses de intenso trabalho. Mas, talvez diferentemente do que se possa imaginar, esse trabalho não se restringiu ao trabalho criativo em dança. A Lia Rodrigues Companhia de Danças acredita que, no Brasil, no Rio de Janeiro e, mais especificamente, em Nova Holanda – Maré, o ato de criar não pode se restringir a uma obra já que antes, junto, paralelamente, de forma convergente, é preciso criar condições básicas para que a arte possa existir. É nisso que acredita a LRCD. Arte sempre em estado de construção (*en chantier*). Usar a força criadora não apenas para a criação artística, mas também para buscar novos e diferentes modos de interferir, subsistir e preparar terrenos onde seja possível compartilhar (RODRIGUES, 2011).

As ações foram divididas em três eixos convergentes: a fundação de um espaço físico para abrigar as atividades da companhia e também servir como lugar de criação para outros artistas que, a formação continuada dos artistas da companhia por meio de aulas, ensaios e discussões diárias, além da experiência de fazê-los aprender o repertório de peças da companhia, e, finalmente, a pesquisa e o trabalho artístico da criação de 2009, que começa apenas a ganhar alguns contornos.

Derrubar os muros desse canteiro de obras é partilhar com o público o que já foi realizado, mas, sobretudo, as dúvidas, as questões, os caminhos que estamos percorrendo, ainda sem a certeza de onde chegaremos.

## **2.5. Compor afetos, traçar alianças: parceria entre Maré e a Lia Rodrigues Companhia de Dança**

Dona de um pensamento inquieto, Lia Rodrigues imprime nas criações muito de seu engajamento político. Nesse caminho, a Lia Rodrigues Companhia de Danças,

através da pesquisadora e crítica Silvia Soter, como já dito anteriormente, estabeleceu uma parceria com o Centro de Estudo e Ações Solidárias da Maré (CEASM), ONG fundada e dirigida por moradores e ex-moradores do Complexo da Maré. Maré é marcada por uma série de fronteiras, simbólicas e geográficas. Toda a região à margem da Baía de Guanabara, caracterizada por vegetação de manguezal, é conhecida como o conjunto de comunidades da Maré. A ocupação aconteceu desde a década de 1940 por barracos e por palafitas e hoje possui cerca 132 mil habitantes, distribuídos em 16 comunidades. Maior que muitas cidades brasileiras, Maré não possui cinema, teatro ou outros locais de formação e difusão de arte, com exceção da Lona Cultural Herbert Vianna<sup>17</sup>.

Lia trabalha desde 2003 na comunidade da Maré, ano no qual a Lia Rodrigues Companhia de Danças transferiu suas atividades para o Morro do Timbau, que é uma das comunidades do complexo da Maré. Em 2007, foi criado o Centro de Artes da Maré, instalada em Nova Holanda, outra comunidade do complexo, que abriga várias atividades da REDES<sup>18</sup>.

De acordo com a própria publicação do CEASM (2003), o objetivo da ONG é:

Contribuir para a materialização de ações integradas e abrangentes no bairro Maré, voltada para a ampliação dos campos de possibilidades sociais dos moradores locais. Para isso, seu eixo de atuação tem sido a criação e/ou o fortalecimento de redes comprometidas com a inserção cidadã dos moradores das comunidades locais do espaço urbano. A fim de materializar suas metas, o Centro vem estabelecendo parcerias de variadas ordens e com diversas instituições – Associações de Moradores e Escolas Públicas da Maré, Sindicatos de Trabalhadores, Órgãos Públicos, Empresas estatais e privadas.

---

<sup>17</sup> A Redes de Desenvolvimento da Maré (Redes) é uma organização da sociedade civil que se dedica a promover a construção de uma rede de desenvolvimento sustentável, voltada para a transformação estrutural do conjunto de favelas da Maré. A Redes busca produzir conhecimento referente aos espaços populares e realizar ações com o intuito de interferir na lógica de organização da cidade e contribuir para a superação das desigualdades. A Redes tem sua origem em um longo processo de lutas, ações e pesquisas desenvolvidas nas comunidades da Maré por um grupo de pessoas que, historicamente, atuam em organizações comunitárias e em outros espaços de mobilização. A trajetória desse coletivo é caracterizada por sua inserção nos diferentes campos das políticas sociais e isso foi determinante na constituição da instituição. A Redes foi fundada e é composta até os dias atuais por profissionais engajados nas lutas sociais e oriundos de espaços populares.

<sup>18</sup> O surgimento da Redes está ligado à constatação da necessidade de se criar uma alternativa que alie mobilização à elaboração de propostas para modificar a condição de vida nas comunidades da Maré. É em torno desta premissa que a Redes se organiza, fortalecendo o potencial profissional e intelectual existente na comunidade, a fim de elaborar um projeto integrado e duradouro de desenvolvimento. <http://www.redesdamare.org.br/quem-somos/apresentacao>.

Spinoza ratifica que um corpo se define pela capacidade de ser afetado. Essa capacidade é altamente variável, de acordo com a forma como agimos diante desse afeto, e como isso é capaz de alterar o grau de nossas potências de agir e de pensar.

Tal e qual na cena, a construção de novas condições de possibilidade no campo da vida depende fundamentalmente da nossa habilidade em compor afetos (uma dramaturgia de forças), mais que traçar alianças (uma dramaturgia de formas), favorecendo o surgimento de um plano de consistência potente, subversivo em si e por si, atravessado por diferenças e dissensos, heterotopias, entre lugares, estados de invenção que se constituem no avesso de um estado de exceção. (Bardawil, 2010, p. 7)

A coreógrafa da Lia Rodrigues Companhia de Dança fala como começou esse novo processo de compartilhamento artístico e a considerar a Maré o novo endereço:

Depois de 16 anos à frente da companhia, achei que precisava buscar outros desafios. Convidada por Silvia Soter comecei a me aproximar, em 2003, das Redes de Desenvolvimento da Maré, uma OSCIP criada e dirigida por moradores e ex-moradores da Maré, que tem como principal foco a realização de projetos dedicados a interferir na trajetória sócio educacional e cultural dos moradores de espaços populares. Assim nasceu a ideia de criarmos o Centro de Artes da Maré, um projeto pensado e desenvolvido pela REDES e pela Companhia, que propõe que criação e produção artística caminhem associados à ideia de investimento social, contribuindo para a ampliação do universo cultural para os residentes da Maré e de outras comunidades.<sup>21</sup>

A companhia cria um percurso capaz de gerar a articulação entre conteúdos, pensamentos e existência. Andréa Bardawil reforça esse pensamento quando coloca:

Inventar um lugar é inventar um novo espaço do corpo, operação que não é privilégio somente dos artistas, mas de qualquer relação onde haja investimento afetivo de corpos. Nossa capacidade de propor novas estratégias de colaboração está diretamente relacionada a nossa capacidade de invenção. Podemos pensar, então, que continuar inventando é continuar existindo, abrindo espaço para o que escapa, o que desloca, o que desestabiliza, como num embate criativo intenso e irrefreável. (BARDAWIL, 2009).

Sandra Meyer (2010, p. 36) ratifica:

Não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetado, até que nos coloquemos em estado de experimentação. Afetar e ser afetado com arte e astúcia; abrir os estratos do corpo para conexões que supõem agenciamentos. O corpo é ao mesmo tempo lugar de produção de representação e de sua desestabilização: constrói-se e destrói-se nas metamorfoses do corpo. Ao desestabilizar as leis da estática e afrontar os seus limites, o corpo consegue criar na instabilidade outra estabilidade de nível mais complexo, que por sua vez retornará novamente para o lugar do instável. [...] O que emerge como imagem potente pode provir de séries de sentido divergentes que se intensificam que operam num certo ponto de contato, num encontro que ressoa, dispara sensações. A consistência que reúne heterogeneidades. O jogo dramático: entre o sentido das ações e as ações dos sentidos.

Laurence Louppe (1997, p. 178) lembra que as escolhas de um determinado criador, relativo ao espaço revela um aspecto importante da filosofia de sua dança. Quando fala de Rudolf Laban, a autora afirma:

O espaço não é apenas um parâmetro de exercício do movimento em geral, e ainda menos um quadro de propagação. Ele é uma força constituinte do movimento. O dançarino vive do espaço e do que o espaço constrói nele.

E nesse entendimento, de afetar e ser afetado pelo espaço, que nasce Pororoca, uma obra que remete, metaforicamente, ao encontro com a comunidade da Maré. A Lia Rodrigues Companhia Contemporânea de Dança, em seu trabalho diário com a Maré, influencia a comunidade quando persiste em perceber a Dança como instrumento para a educação num sentido amplo, construindo valores e alargando horizontes, mas também é influenciado, pelas vivências únicas que contamina o que eles criam.



**Figura 11 - Pororoça.**

Lia acredita que o lugar onde estamos, está inscrito no nosso corpo e na maneira como nos movermos:

Você precisa negociar o tempo todo. A vida acontece muito fora das casas, na rua. Todas essas são experiências que, de alguma forma, estão bem presentes em Pororoça. O quanto de Pororoça há na Maré... bem, acho que a Maré é uma pororoça.<sup>19</sup>

Do tupi poro'rog, que significa “estrondar”, Pororoça é um fenômeno natural provocado pelo confronto das águas dos rios com as águas do mar. Na França, é conhecido com mascaret, no Reino Unido, recebe o nome de bore, na Índia, de macaréu. No Brasil, acontece na foz do Rio Amazonas. Esse encontro violento que pode derrubar árvores e alterar as margens dos rios é, ao mesmo tempo, um processo frágil, resultado de um delicado balanço de fatores da natureza. Forma ondas e altera as margens, provoca ruídos e calmaria, é o encontro de correntes contrárias. É arrastão, mistura, choque, invasão. Esse é o texto que estampou o folder do espetáculo Pororoça e que fecha a segunda década da companhia.

Na escuta e partilha do espaço cênico, Lia fala das duas obras criadas na imersão do complexo da Maré:

---

<sup>19</sup> Entrevista concedida em agosto de 2011 à Regina Rossi que é performer e pesquisadora nas áreas de Estudos da Performance, Artes Cênicas e Estudos Culturais. Encontrada no site <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/tut/pt8055778.htm>

Olha, eu acho que a Pororoca diferente do Encarnado ela é mais... depois de muito tempo lá dentro, como se a gente tivesse mais assentado lá dentro, o nosso projeto entende? Então, já um conhecimento maior, eu acho que a questão da Pororoca com a Maré eu acho que é,... o que eu vejo na Pororoca é que ela se mexe como a gente sente o movimento dentro da favela, que é muito diferente dos outros bairros do Rio, a vida é muito mais nas ruas, tem um jeito diferente de organizar, não tô falando que é melhor ou pior, é só diferente, que essa organização diferente a gente de alguma forma espelhou em Pororoca.<sup>20</sup>

Para essa obra em especial a Lia Rodrigues Companhia de Danças recebe financiamento da Petrobras, através da Lei Rouanet<sup>21</sup>. Essa criação também faz parte do projeto de *compagnonnage* (acompanhamento) com o *Théâtre Jean-Vilar de Vitry-sur-Seine*, com o apoio do *Conseil Regional de l'Ile-de-France*, com o título de permanência artística.

Por essa razão, Pororoca estreou em novembro de 2009, na França, com apresentações no *Théâtre de la Ville*, de Paris e retornou com espetáculo para inaugurar o Centro de Artes da Maré. O trabalho foi criado no mesmo período em que a Companhia estava reformando, em parceria com REDES o Centro de Artes da Maré, um galpão que foi transformado em um espaço cultural para a formação, criação e difusão das artes.

A individualidade dos corpos já havia sido explorada em Encarnado, mas é em Pororoca que ela alcança o seu fastígio, fruto desse compartilhamento espacial com a maré, as diferenças corporais e de movimento são postas em conflito, sendo resolvidas no embate e na acomodação que acontece depois dos mesmos.

Helena Katz divide com seus leitores impressões e desdobramentos causados por Pororoca:

---

<sup>20</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 2010.

<sup>21</sup> Lei Federal de Incentivo à Cultura, do Ministério da Cultura, dinheiro público, originário de renúncia fiscal, dentro do programa Petrobras Cultural 2007 de “Manutenção - por 2 anos - de Grupos e Companhias de Teatro e Dança

São bailarinos-respingos, corpos-turbulências, corpos-pororocas de microviolências de distintas intensidades. Evidentemente, não poderiam ficar represados, pois a pororoca é da natureza do descontrole. Trazem a Amazônia para o espaço do público e, depois, a despejam na rua, que, afinal, também já estava lá dentro. Do palco, que fica vazio, vai surgindo a impressão de que aquelas imagens tão poderosas que acabaram de ali ser construídas, servem para nos lembrar que é mesmo muito mais fácil soltar do que perseverar na busca de contato com o outro (KATZ, 2010).

“Permanência é acúmulo de relação, é constituição de uma superfície capaz de receber as finas camadas de poeira que se depositam sobre o corpo, é ter tempo de ver o sopro da obra levantar a cada lance, a névoa dos sentidos compartilhados” (VERAS, 2010, p. 16).

## **Capítulo III**



### 3. Dramaturgista entre o processo e a cena: limites e mutações

*[...] quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade. Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. Quero a experiência de uma falta de construção.*

*Clarice Lispector*

Segundo Valle (2008, p. 8), “A obra de dança, na sua essência, é resultado de um processo, durante o qual vão se estabelecendo sentidos, nem sempre colocados no plano verbal”. Partindo dessa premissa, denota-se como ponto importante para este estudo as relações estabelecidas no palco entre coreógrafas e dramaturgas, observando os sentidos gerados pelas artistas para a cena. Assim, para estruturação deste capítulo, como forma de viabilizar a construção de um pensamento sobre os entremeios da relação entre dramaturgista e coreógrafa, faz-se necessária a análise dos espetáculos *Formas Breves* e *Pororoca* criados por Lia Rodrigues, tendo como dramaturgista Silvia Soter.

Nesse sentido, primeiramente, falarei das relações estabelecidas na contemporaneidade para a criação, as quais nos apontam artistas de fronteiras ilimitadas, não se restringindo à sua base de formação e sim buscando a somatória do que a capacidade da pesquisa lhes permite. Esse rompimento de fronteiras que vimos se estabelecer fortemente no Brasil a partir da década de 1960, com as performances, interferem sobremaneira nesses criadores, bailarinos e intérpretes de hoje, que, no curso da história –

seja na dança ou no teatro –, perceberam a importância de se posicionarem diferentemente ante suas obras.

A partir de então, após observação da trajetória de Lia Rodrigues e Silvia Soter, tendo como ponto comum a pesquisa coreográfica junto ao dramaturgista, investigarei os meios e o que resulta desse diálogo.

Como ocorre a organização dos conteúdos, dos pontos de inserção e conversão entre dramaturgista e coreógrafo? Como o processo do dramaturgista está vinculado à composição coreográfica? Pontuando a intenção e raciocínio dos objetivos aqui traçados, sigo o pensamento de Pillar (2002, p. 71-73), de que a investigação resulta no modo operante dos significados estabelecidos nos espetáculos, ou seja, de que “compreender o contexto dos materiais utilizados, das propostas, das pesquisas dos artistas é poder conceber a Arte não só como um fazer, mas também como uma forma de pensar em e sobre Arte”.

Tomando como exemplo as composições coreográficas pós-modernas, percebemos nos espetáculos uma dramaturgia que surge do encontro de experimentos improvisacionais dos atores-dançarinos, com temas ligados às suas próprias vivências pessoais, através de constantes jogos de perguntas e respostas, resultando na criação de inúmeras obras dramáticas de notável importância para as artes cênicas na atualidade. Assim, o objetivo dessa dissertação não é o de comprovar hipóteses, mas investigar a complexidade dos acontecimentos reais para a criação e questionar sobre seus elementos com a liberdade e flexibilidade que a arte contemporânea permite, elaborando descrições, mesmo em sua provisoriade consciente, já que o artista se apresenta de forma única e, muitas vezes, distinta, para cada trabalho que se propõe a desenvolver. A partir dessa reflexão, podemos observar a passagem de uma metafísica da arte para uma análise da experiência estética. Nesta passagem se constituem os objetivos filosóficos do pensador italiano Luigi Pareyson, que busca redefinir o campo de estudos da estética em função da incorporação de novos objetos e problemas, enfatizados pela produção artística.

A estética pensada aqui vai ao encontro de Pareyson (1993, p. 11), quando este diz que torna-se inviável “traduzir artificialmente uma estética de um sistema filosófico pressuposto, independentemente da experiência estética, como se o filósofo pudesse

enquadrar os fenômenos da arte a uma filosofia pronta de antemão”. Assim, ao invés de aplicar à arte um arsenal de definições previamente estipuladas, inverte-se e subverte-se este esquema de pensamento para a ênfase na atualidade e imediaticidade de um contexto particular. Para isto, o confronto entre duas obras e artistas diferentes pode acarretar a explicitação dos limites e da configuração da atividade interpretativa. A tentativa é de quanto mais focar esta instância reflexiva para a investigação, mais a atividade de interpretação se transformará em um mútuo esclarecimento de quem pensa algo que foi feito e que se completa a partir de sua recepção. Pareyson faz uma provocação incitando o pensamento a uma racionalidade da experiência estética que seja capaz de identificar ordens e lógicas somente excludentes quando não relacionadas com a ação.

Buscar conhecimento em dança significa ir além das práticas pré-concebidas, articulando os processos de criação coreográfica e seus pensamentos em torno da construção de seus sentidos particulares.

Sendo assim, justamente para a análise desses espetáculos, buscaremos que as entrevistadas permitam visualizar o conhecimento construído nessa relação durante o processo de criação. Processo, como a própria etimologia da palavra diz, trata de algo acontecendo em tempo presente, que cada minuto reorganiza informações em uma rapidez temporal que muitas vezes escapa aos sentidos daqueles que estão envolvidos. Não há a pretensão de remontá-lo porque isto seria ilógico, mas sim de realizar um exercício de retomar e observar sensações, pensamentos, memória e lembranças, no momento em que se fala do “como” na obra. Essas memórias, uma vez acessadas, podem trazer à tona um roteiro de como foi processada a cena e identificar se esta relação entre coreógrafo e dramaturgista de fato configura-se em uma nova área a ser explorada.

A análise vai partir dos estudos de Patrice Pavis (2003) que afirma que o interesse pela análise do espetáculo vai desde o simples comentário de alguém que acabou de assistir uma apresentação até os esquemas de análise actancial criados a partir do modelo narrativo por A. J. Greimas (1966), e estruturado na obra de Anne Ubersfeld (2005).

A análise actancial foi descartada por entendermos que ela pode se tornar desinteressante para o nosso propósito, uma vez que, nos espetáculos de dança da Lia

Rodrigues Companhia de Danças é quase inexistente um conflito central. Há, inclusive, ausência de personagem, substituído por actantes que mudam de função durante todo o espetáculo.

Consciente de que esta observação crítica poderá provocar mais questões, para além das relações colocadas como foco dessa pesquisa, compreendo, também, que pode não haver resposta para todas elas. O exercício da crítica, que para Silva (2008) compreende a apreciação minuciosa e o julgamento daquele que observa, pode, porém, trazer ao leitor possibilidades de formatações particulares sobre a criação dessas obras, deixando pistas para outras possíveis interpretações.

Pretende-se a formatação de um texto que transmita de forma dinâmica os pontos essenciais que surgirão da crítica reflexiva, sem aprisioná-las em discussões estanques.

### ***3.1. Formas Breves***

*Formas breves* (Rio de Janeiro, 2002). Direção e criação: Lia Rodrigues.  
Dramaturgia: Silvia Soter.

Bailarinos/colaboração coreográfica: Micheline Torres, Marcelle Sampaio, Amália Lima, Jamil Cardoso, Sandro Amaral, Thiago Granato, Celina Portella, Francini. Barros Bailarino estagiário: Allyson Mendes. Co-direção/colaboração coreográfica: Marcela Levi.

Luz: Milton Giglio.

Música: “Fahrenheit 303”, Orbital

Co-produção da Culturgest/ Caixa Geral de Depósitos, Lisboa, 2002

A coreografia tem início quando uma bailarina entra lentamente e faz do centro do palco seu destino, ao chegar espalha alguns papeis à sua frente, logo após despe-se rapidamente de uma roupa simples. Nua e estática olha atentamente para os papeis que

estavam espalhados no chão, em um fluído devagar, linhas surgem no seu corpo que parecem repetir formatos e desenhos dos papéis no chão. As formas vão aparecendo em menor tempo e aumentam as transformações no corpo. O silêncio permeia toda a atividade, o corpo nu parece confortável, o solo se expande ganhando força e o palco, até então vazio, parece se encher com a exatidão dos movimentos.

A Lia Rodrigues Companhia de Danças concentra sua investigação no corpo e na cena, em movimentos cada vez mais politizados sobre sua realidade. Seus bailarinos, por várias vezes durante esse espetáculo, apresentam seus solos nus, com muita naturalidade, como se fossem segunda pele, e aos poucos conseguem passar ao público o vocabulário que irá se seguir durante toda a peça: ausência de som, ausência de cenário e formas breves.

A cada segundo, novas formas emergem em um caminho oblíquo, não impositivo, que brinca com o tempo e com o ritmo. Nada permeia padrões lógicos de interpretação. Formas se interconectam em um jogo geométrico muito limpo e claro. Momentos de quebra dessas formas invadem a cena de tempos em tempos, como a bailarina que cantarola uma música pessimista indicando verbalmente que nada vai dar certo, com uma fisionomia crua e calma, e o bailarino que se destaca no meio da plateia e ganha o palco com uma lata de refrigerante na mão, dançando descontraído ao som de uma música muito dançante. No restante da peça, silêncio. Desde os primeiros trabalhos da Lia Rodrigues Companhia de Danças já é possível constatar seu interesse em provocar e discutir o corpo no contexto social e político, *Formas breves* ratifica isso e debate sobre a ação do corpo, que acaba refletindo na movimentação e no tipo de relação com o público.

Quando se conhece de forma mais aprofundada as matrizes e referências que motivaram a criação da obra, entende-se as escolhas e a tal simplicidade que permeia toda a obra. Esta referência à simplicidade pode ser compreendida, uma vez que se sabe que as pesquisas para a formação da peça começaram com um mergulho na estética do encontro de dois criadores: o alemão Oskar Schlemmer (1888-1943), designer, artista plástico, coreógrafo e um dos fundadores do movimento de designer e arquitetura Bauhaus, e Ítalo Calvino (1923-1985), um dos maiores nomes da literatura italiana.

No livro intitulado *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), Calvino enumera pontos que considerava fundamentais para o desenvolvimento da literatura no século XXI: “leveza”, “rapidez”, “exatidão”, “visibilidade” e “multiplicidade”. Esses pontos estão presente durante todo o jogo de cena, através de movimentos simples e jogos espaciais bem definidos que oferecem um resultado visual espetacular.

Oskar Schlemmer, por sua vez, contribui com a coreografia quando traz o estudo da estética do corpo humano reduzida à plástica mais linear e simples possível.

Essas questões são materializadas no espetáculo através das evoluções aparentemente simples e de um gerenciamento preciso do espaço, além da iluminação geral branca, das roupas pálidas fáceis de vestir e despir e do cenário quase sempre sem cores.

*Formas breves* tem a textura artística de um espetáculo criado a partir do fluxo de eventos breves, diluídos em diversos níveis de significação. Alimentado pelas contaminações teóricas, o espetáculo transita em outras linguagens, traduzindo os pensamentos literários em escritas corporais. Essas contaminações são claras não só na cena como no discurso:

“A gente tem varias formas de funcionar, primeiro a gente conversa bastante sobre o que a gente está pensando naquele momento para criar uma obra, eu ela conversamos quase que diariamente sobre questões teóricas, como por exemplo: Ah! Eu “tô” nesse momento do trabalho, não sei mais o que fazer e, se eu testar isso? E se eu testar aquilo? Isso é uma conversa. Depois, tem uma ação mais prática, que é a ida aos ensaios, e a chamo quando eu acho que preciso, não sempre, ela vai e assiste ao trabalho, e a partir dessa observação ela coloca alguns pontos. Estamos em permanente diálogo de várias maneiras diferentes, não tem única forma só de trabalhar.”<sup>22</sup>

Os solos desencadeados por esses processos gozam de características próprias e particulares, porém, isso não impede que as formas se repitam e se resvalam em outros momentos. O que nos diz a cena é o trânsito do que está no palco e o que isso diz do que está fora dele.

---

<sup>22</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 2010.

A cada segundo do espetáculo fica clara a intenção da coreógrafa de enfatizar que o mundo fala pelo movimento, polemiza, afeta e silencia. A possibilidade de provocar e de debater a ideia de massa, de generalizações, chega ao público no momento único em que estão todos juntos no palco, a companhia enfileirada no proscênio cantando “Meu pintinho amarelinho cabe aqui na minha mão” todos em série, quase de forma automática, irônico. O movimento do corpo como expressão de pensamento, antes de ser habilidade, é uma forma de produzir sentidos e de se comunicar.

Nesse sentido, a última imagem de *Formas breves* reafirma que as obras contêm dispositivos retóricos, que potencializam leituras e a referência ao novo, como quando a dançarina nua enrola por todo o seu corpo rolos de fita adesiva e depois, do ponto onde estava, observa, enquanto outros bailarinos correm terminando de desenrolar as fitas até todas as extremidades do teatro, do palco à porta de saída, deixando a ideia de novas buscas, novos encontros, novas formas breves que virão.

### **3.2. Pororoca**

*Pororoca* (Rio de Janeiro, 2010). Direção e criação: Lia Rodrigues.  
Dramaturgia: Silvia Soter.

Bailarinos/colaboração coreográfica: Amália Lima, Allyson Amaral, Ana Paula Kamosaki, Leonardo Nunes, Clarissa Rego, Carolina Campos, Thais Galliac, Volmir Cordeiro, Priscilla Maia, Calixto Neto, Lidia Laranjeira.

Com a participação na criação de: Gabriele Nascimento, Jeane de Lima, Luana Bezerra.

Luz: Nicolas Boudier.

Figurino: João Saldanha e Marcelo Braga.

Assistente de coreografia para a criação: Jamil Cardoso. Assistente geral e professora: Amália Lima.

Co-produção: Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine, França; Théâtre de la Ville, Paris, França; Festival d'Automne Paris, França, Centre National de danse contemporaine d'Angers, França e Kunstenfestivaldesarts, Bruxelas-Bélgica.

Do tupi *poro'rog* que significa “estrondar” nasceu *Pororoca*, alusão a um fenômeno natural provocado pelo confronto violento das águas dos rios com as águas do mar que é, ao mesmo tempo, um processo frágil, resultado de um delicado balanço de fatores da natureza que exprime um encontro, uma necessidade de troca, do choque, da mistura contemporânea que é cada dia mais intensa, em um mundo que se torna a cada segundo mais globalizado.

A coreografia começa com o palco vazio até que um grupo de bailarinos invade o palco, como um arrastão, misturando cores, objetos e uma diversidade de tonalidades de peles, a ausência da trilha sonora torna audíveis a respiração, os gemidos, o encontro dos corpos e todo som que possa ser causado pelo movimento dos corpos em cena. Isso favorece ao público perceber o silêncio de uma forma instigante, reforça o encontro entre observador e obra.

*Pororoca* apresenta-se com o palco cheio. Dos quinze profissionais que trabalham na companhia, onze estão no palco, o que reforça que a atitude política da Lia Rodrigues continua a mesma de vinte anos atrás, uma vez que manter um quadro numeroso, dentro de uma companhia de Dança Brasileira, representa muitas dificuldades.

Tal como as suas peças anteriores, *Pororoca* é marcada por uma grande generosidade, mas também por uma violência, um estado de latência. No primeiro olhar, a sensação é de caos, de violência e de pobreza, embora a peça passe o tempo todo a ideia que a vida é mais forte que a morte; uma ideia de resistência persiste, de luta diária pelo mínimo e pelo todo. Os corpos se espalham no palco como peças de um jogo que se encaixa e desencaixa, continuamente os bailarinos formam amontoados, que se desmontam de tempos em tempos e parecem ter a necessidade de fazer-nos compreender



que a ordem nasce precisamente do caos e, que é preciso encontrar uma forma de lidar com ele, para permanecer existindo.

A experiência física de pertencer à Maré está presente em todos os movimentos da coreografia, a comunicação acontece de forma muito rápida e descuidada, os ruídos produzidos pelos bailarinos aludem diretamente à vida na comunidade, experiência muito barulhenta e visceral, retrato de uma vida que em geral acontece na rua porque as casas são muito apertadas. Assim como no fenômeno natural da pororoça, as diferenças corporais e de movimento são postas em conflitos que acabam sendo resolvidos sem que haja a necessidade de fugir do embate, criando uma sensação de cumplicidade e acomodação.

Os corpos buscam acordos durante a maior parte da peça, parecem fazer do contato com o outro um ponto motriz, seja esse contatos sexuais, violentos ou apaixonados, algumas vezes, no palco, a coreógrafa retrata que, assim como na vida, não é possível distinguir o abraço do desejo do abraço do embate. Lia Rodrigues, com seu sentido antropofágico e corajoso, desafia os costumes e modismos da arte contemporânea, mostra um trabalho organizado de forma ímpar, iluminado sempre com a mesma luz básica do início ao fim.

*Pororoça* representa, para muitos, arte e resistência porque é resultado de duas décadas de trabalho da Lia Rodrigues Companhia de Danças, resultado de invenções e reinvenções estratégicas, embates que, assim como o fenômeno que deu origem ao espetáculo, firmam condição de existência. O espetáculo é resultado do estado de estar dentro e fora ao mesmo tempo, de ser e não ser, das multifaces desse entrosamento que é caótico, alegre e muito movimentado.

## 4. Considerações finais

Nosso intuito com esse trabalho foi compreender a construção da dramaturgia na dança contemporânea, através de discussões que emergem da relação entre coreógrafo e dramaturgo, com a intenção de identificar, em cena e no discurso, a concepção expressa por eles sobre o que vem a ser a dramaturgia e a inserção do dramaturgo nas especificidades da concepção coreográfica. Para tanto, repensamos as metáforas de demarcação da dramaturgia e a função do dramaturgista, através das estratégias de colaboração entre Lia Rodrigues e Silvia Soter.

Ao buscar o percurso da dramaturgia, o lugar de memória e a história tomada como penhores do passado, estalos e questões desafiam a escrita, uma escrita inquieta por ser parte de uma tessitura que ainda está a tecer-se. A evolução da arte é um movimento de recriação do real: o desenvolvimento só ocorre por meio de alterações sucessivas que subvertem, causam fissuras na comunicação e nos códigos estéticos, colocando a delicada engrenagem a movimentar-se, gerando o novo.

A Dramaturgia nada mais é que uma cognição de relacionamentos, entre histórias, pessoas, coisas e ações, sendo assim, quando estou assistindo a um espetáculo, a forma como é compartilhada essa peça, a concretude de como ela se dispõe, no tempo e no espaço, as escolhas que nortearam a construção, a forma como imbricou projeto e sua atualização, tudo é dramaturgia, as propriedades constitutivas se encontram inseparavelmente conectadas, e não somente agrupadas.

Identificar a dramaturgia de uma peça coreográfica implica na discriminação do tipo de pensamento que está sendo exposto, tanto no movimento quanto no ambiente cênico, a dramaturgia contemporânea diz respeito a um universo gigantesco de modo de estruturação e composição de espetáculo.

As diversas nomenclaturas dramaturgicas fazem parte de um grande compilação, que é a dramaturgia enquanto área de conhecimento que, como tal, discute, propõe e soluciona as questões específicas do seu fazer artístico.

Estudos dramaturgicos com enfoque no processo criativo fomentam a investigação artística sobre o viés da experiência prática. A escolha da Lia Rodrigues Companhia de Dança se deu porque as artistas já realizavam essa colaboração durante dez anos. Nesse sentido, nos debruçamos sobre suas histórias de vida e sua relação com a dança, para elencar elementos que possivelmente permitiriam compreender a função da dramaturgista nos trabalhos.

À Lia Rodrigues interessa agir na relação sujeito/mundo, na produção de uma arte que traz à tona seus conflitos, que desafia o lugar comum com propostas de instabilidades; interessa quebrar polarizações e achar outras distâncias para os mesmos termos, interessa fazer do corpo discurso de resistência, traçar uma linha de sentido, mesmo que precária e provisória, uma maneira de produzir sentido, de propor um enlace de corpo e mundo.

Para garantir o comprometimento estético e a estruturação do sentido dos interesses da coreógrafa, a dramaturgista entra, usando o seu repertório de materiais como ferramentas para fazer emergir questões, colaborando na injeção de pequenas crises num processo ainda em curso. Mas como essa forma é bastante particular, específica da dupla, podemos concluir que as relações de colaboração variam de caso a caso, de artista para artista.

A colaboração do dramaturgista necessita de longo prazo e alcança seus melhores resultados quando participa da trajetória de um grupo permanente, ainda que, para conseguir manter esse olhar de fora sua participação, precise manter um caráter de pertencimento sem estar dentro, com “um pé dentro outro fora”, como exprime Silvia Soter. Só um trabalho contínuo pode estruturar e pôr à prova grandes linhas de interesse estético.

Quantitativamente, o número de dramaturgistas no Brasil é insignificante, mas, certamente, não se deve ao fato de que ele não tenha utilidade junto à obra, mas sim à grande falta de informação sobre sua colaboração e função. Devido a isso, além da falta de

estrutura econômica das companhias, pouquíssimas são as escritas no nosso país que se debruçam sobre o tema. A ausência de um curso de formação também pode ser apontada como culpada, uma vez que, sem a formação, essa função não pode ser considerada profissão, mas de qualquer forma, é inegável seu crescimento nas diferentes estratégias da escrita coreográfica no panorama da dança contemporânea brasileira.

Entendemos que debater o tema é importante para o desenvolvimento e para o real entendimento desse processo de colaboração, processo de convívio, entre nossos artistas e de modo a construir zonas de fato capazes não só de abrigar processos, mas também de conferir sobrevivência.

As questões sobre essa função na contemporaneidade são vastas, os estudos a respeito estão apenas começando e de acordo com Saadi (2010) “a função talvez seja mais passível de descrição do que de definição”. Algumas questões sobre dramaturgia e a função do dramaturgista foram esclarecidas ao longo da dissertação, mas nenhuma perspectiva teve pretensão de produzir um conceito fechado.

O estudo dos conceitos e das ideias que emergem do processo de implementação de alguma questão temática se dá através de protocolos investigativos particulares, onde são pesquisadas as possibilidades de existência material e formal destas questões no corpo que dança.

Um arremesso começa sempre antes e só finda depois, como se cada arremesso comportasse dois sentidos. Um que segue e não sabemos nunca se volta e outro que já segue voltando, uma dobra do sensível. O futuro desse gesto é seu eterno retorno, sua variação por acúmulo. A acumulação é aqui uma função poética (ela engendra mundo), ela entrega o gesto que se gasta em sua repetição como elemento fundador de um novo sentido. Um sentido que surge da permanência, do prazer do jogo, do gasto de energia que não se produz como encadeamento de ações na cadeia produtiva do sentido teleológico do consumo. É preciso pensar uma dramaturgia do arremesso, de como jogar as coisas, de como se jogar nas coisas, de como jogar junto... (VERAS, 2010, p. 19).

## Referências

- BAKHTIN, M. (1987). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BARDAWIL, A. (11 de 2009). *A invenção do lugar*. Disponível em: <<http://doquesepodedizer.blogspot.com>>. Acesso em: 18 dez. 2011.
- BARDAWIL, A. (2010). Por uma dramaturgia do encontro. In: A. Bardawil, *Tecido Afetivo* (pp. 7-8). Fortaleza.
- BAUSCH, P. (2000). Dance, senão estamos perdidos. In F. d. Paulo, *Folha de S.Paulo*. São Paulo.
- BLEEKER, M. (2003). Dramaturgy as a mode of looking. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 163-172.
- BRECHT, B. (2005). *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CAETANO, N. (2006). A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos. *Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa em Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte: Editora Fapi.
- CARLSON, M. (1997). *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- CEASM. (2000). *Quem somos? Quantos somos? O que fazemos? A Maré em dados: Censo*. Rio de Janeiro: Ceasm.
- CERBINO, B. (2010). O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: S. Nora, *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: SESC-SP.
- DORT, B. (1986). L'état désprit dramaturgique. *Théâtre/public*, 8-11.
- ESTADÃO. (2001, Abril 30). *Prêmio Multicultural Estadão destaca Lia Rodrigues*. Retrieved Maio 6, 2011, from Estadão: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20010430p3015.htm>
- EVELIN, M. (2010). Acasos são rastros ao contrário. In A. Bardawil, *Tecidos afetivos* (pp. 30-34). Fortaleza.

- GARCEZ, R. (2009). Ética e processo criativo em Lia Rodrigues. *V Reunião Científica da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. São Paulo.
- GREIMAS, A. J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris: Presse Universitaires de France.
- GREINER, C. (2000). Por uma dramaturgia da carne: O corpo como mídia da arte. In: A. Bião, A. Pereira, C. Cajaíbas, & R. Pitombo, *Temas Em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. Salvador: AnaBlume.
- GREINER, C. (2004). *Leituras do Corpo*. Annablume.
- GREINER, C. (2005). *Formas de Comunicação do Corpo – novas cartas sobre a dança*. Tese defendida no programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC/SP.
- GREINER, C., & Amorim, C. (2003). *Leituras do Corpo*. Annablume.
- HÉRCOLES, R. (2004). Corpo e dramaturgia. In: S. Nora, *Húmus*. Caxias do Sul: S.Nora.
- KATZ, H. (2000, julho). *Lia Rodrigues coreografa a resistência*. Retrieved dezembro 18, 2011, from Estado de São Paulo: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31258389893.jpg>
- KATZ, H. (2010, julho). *Pororoca que arrasta para o universo de rosa*. Retrieved abril 5, 2010, from Estado de São Paulo: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41270564257.jpg>
- KHERKOVE, M. (1997). L e processus dramaturgique. *Nouvelles de Danse*.
- KHERKOVE, M. (1997). Danse et dramaturgie. In: *Nouvelle de danse*, n. 31, Bruxelles: Contredanse, printemps.
- KOUDELA, I. (2001). *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva.
- LEHMANN, H.-T. (2007). *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.
- LIMA, D. (2007). *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues*. Rio de Janeiro: UniverCidade.
- LOUPPE, L. (1997). Poétique de la danse contemporaine. *Contredanse*.
- LOUPPE, L. (2000). Corpos Híbridos. In R. Pereira, *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade.

- MAGALDI, S. (2004). *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global Editora.
- MEDEIROS, S. (2010, março 10). *Recanto das Letras*. Retrieved fevereiro 2, 2011, from Reler Ítalo Calvino: <http://recantodasletras.uol.com.br/artigos/104517>
- MEYER, S. (2010). Tessituras em ação. In A. Bardawil, *Tecido Afetivo. Por uma dramaturgia do encontro* (pp. 34-37). Fortaleza.
- MIRANDA, R. (2008). *Corpo-Espaço: Aspecto de uma Geofilosofia do Corpo em Movimento*. Rio de Janeiro: Sete Letras.
- MISI, M. (2010). *Dance and technology*. Retrieved 7 5, 2010, from Blog da Microsoft – Windows Live: <http://mirellamisi.spaces.live.com/default.aspx>
- MISI, M. (2010, dezembro 31). *DRAMATURGIA E DANÇA*. Retrieved maio 31, 2012, from BARAKA Dança - Teatro pesquisa: <http://mirabai-baraka.blogspot.com.br/2010/12/dramaturgia-e-danca.html>
- MORENO, G. (2010). Conflito cênico sensorial. In A. Bardawil, *Tecido Afetivo* (p. 40). Fortaleza.
- ONFRAY, M. (1995). *A escultura de si*. Rio de Janeiro: Rocco.
- PAIS, A. (2004). *O discurso da cumplicidade*. Lisboa: Colibri.
- PAIS, A. (2010). O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In S. Nora, *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: SESC-SP.
- PALLOTTINI, R. (1998). *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática.
- PALLOTTINI, R. (2005). *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense.
- PAREYSON, L. (1989). *Os Problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- PAREYSON, L. (1993). *Estética. Teoria da formatividade*. Doravante: Vozes.
- PAREYSON, L. (1997). *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- PAREYSON, L. (2001). *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- PAVIS, P. (2001). *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- PAVIS, P. (2003). *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva.

- PILLAR, A. D. (2002). A Educação do Olhar no Ensino da Arte. In A. M. Barbosa, *Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte*. São Paulo: Cortez.
- QUADROS, M. H. (2008). Buscando compreender a função de dramaturgista. *Dissertação de mestrado*. Florianópolis.
- RODRIGUES, L. (2010, janeiro 15). *Lia Companhia de Dança*. Retrieved julho 2010, 2010, from Lia Companhia de Dança:  
<http://www.liarodrigues.com/page2/page3/page29/page29.html>
- RODRIGUES, L. (2011). *Lia Rodrigues Companhia de Danças*. Retrieved dezembro 18, 2011, from Lia Rodrigues Companhia de Danças: <http://www.liarodrigues.com/>
- SAADI, F. (2007). *Entrevista com Lia Rodrigues (LR) e Silvia Soter (SS) conduzida por Fátima Saadi (FS)*. Rio de Janeiro.
- SAADI, F. (2010). Dramaturgia/dramaturgista. In S. Nora, *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: SESC-SP.
- SANTORO, F. J. (2006). *Arte no Pensamento de Aristóteles*. Vitória: MVRD.
- SILVA, E. R. (2005). *Dança e Pós Modernidade*. Salvador: Edufba.
- SILVA, E. R. (2008). O que essa obra de arte me diz? *5º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: Criação e Reflexão Crítica*. Belo Horizonte.
- SOTER, S. (2010). Um pé dentro e um pé fora: passos de uma dramaturg. In S. Nora, *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: SESC-SP.
- TOURINHO, L. L. (2009). *Dramaturgias do Corpo: Protocolos de criação das Artes da Cena*. Campinas.
- UBERSFELD, A. (2005). *Para ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- VALLE, F. P. (2008). Movimento Humano e Abordagens Contemporâneas de Criação Artística: uma leitura em dança. *Congresso Ibero-americano de Educação Artística* (pp. 29-35). lab.acm.
- VASCONCELOS, J. P. (2009). *Dicionário de Teatro*. Retrieved abril 18, 2011, from Dicionário de Teatro: [http://www.lpm.com.br/c226\\_005.htm](http://www.lpm.com.br/c226_005.htm)
- VERAS, A. (2010). Pensando onde em mim essas tessituras principiam dramaturgias. In: A. Bardawil, *Tecido Afetivo* (p. 16-19). Fortaleza.



## Anexo 1

### Inventário das obras de Lia Rodrigues

- *Gineceu* (Rio de Janeiro, 1990)

O universo feminino através de depoimento de mulheres sobre situações do seu dia-a-dia, seu corpo, suas descobertas, seu sexo, anseios, fantasias, angústias e contradições.

Concepção/Direção: Lia Rodrigues

Intérpretes: Jaqueline Mota, Paula Nestorov, Lia Rodrigues

Músicas: ‘The mam I love’ e ‘Summertime’, dos irmãos Gershwin, interpretadas por Lulu Pereira (trombone baixo) e Maria Teresa Madeira (piano); e ‘Lazy’ de Irving Berlin, interpretada por Marilyn Monroe (Lima, 2007:151)

- *Catar* (Rio de Janeiro, 1992)

Trabalho desenvolvido a partir de improvisações sobre a ação de catar, tendo como referencia uma palerda – rima infantil para divertir, ajudar a memorizar ou escolher quem fará tal ou qual brincadeira. Versão original de autoria de Lia Rodrigues e João Saldanha.

Concepção/Direção: Lia Rodrigues

Intérpretes: Denise Stutz, Duda Maia, Lia Rodrigues, Helena Vieira, Cláudia Damásio, Jacy e Marcelo

Música: Zeca Assumpção

Cenário: Keller Veiga

Iluminação: Renato Machado (Lima, 2007: 152)

- *Ma* (Rio de Janeiro, 1993)

Diferentes momentos vivenciados pelas mães e seus trabalhos infinitos: bebês, baldes, bacias, fraldas.

Concepção/Direção: Lia Rodrigues

Intérpretes: Denise Stutz, Duda Maia, Lia Rodrigues  
Figurinos: Cica Modesto  
Música: Zeca Assumpção  
Cenário: Keller Veiga (Lima, 2007:152)

- ***Folia*** (Rio de Janeiro, 1996)

Espectáculo inspirado em Mario de Andrade, utilizando parlendas, ditos, cantos e acalantos presentes na obra do escritor e pesquisador da cultura para elaborar um discurso coreográfico próprio.

Concepção/Direção: Lia Rodrigues  
Intérpretes: Denise Stutz, Marcela Levi, Mariana Roquette-Pinto, Micheline Torres  
Música: Zeca Assumpção  
Luz: Milton Giglio  
Cenografia: Keller Veiga  
Figurinos e adereços: Magda e Cica Modesto

- ***Resta um*** (Rio de Janeiro, 1997)

Criação de Lia Rodrigues para o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Coreografia: Lia Rodrigues  
Intérpretes: Celeste Lima, Flavia Burlini, Ana Paula Siciliano, Daniel Araújo  
Música: 'Quarteto de cordas Pous 521, n. 1, Allegro', Johannes Brahms  
Figurinos: Cica Modesto  
Cenário: Keller Veiga  
Iluminação: Maneco Quinderé  
Assessoria musical: Zeca Assumpção  
Assistente de coreografia: Denise Stutz e Marcela Levi  
Ensaíadora: Vilma Rocha

- **Folia II** (Rio de Janeiro, 1998)

Exploração coreográfica de manifestações pertencentes a outro universo da literatura oral e dos ritmos da cultura brasileira, através da obra de Mário de Andrade.

Concepção, direção e coreografia: Lia Rodrigues

Intérpretes: Denise Stutz, Marcela Levi, Micheline Torres, Cláudia Müller

Cenário: Keller Veiga

Figurino, projeto gráfico e instalação: Cica Modesto

Iluminação: Milton Giglio

Trilha sonora: Zeca Assumpção

Objetos de cena: Magda Modesto e Cica Modesto

Consultoria cênica: Magda Modesto

Assistente de coreografia: Denise Stutz

Vídeo: Tetê Amarante

Produção: Oscar José

Produção executiva: Lia Rodrigues Companhia de Danças Atômica Artes/  
Carla Lobo e Adriana Matos.

- ***Retrospectiva Lygia Clark*** (Rio de Janeiro, 1998)

Performance para a abertura da exposição Caminhando – Retrospectiva Lygia Clark, sobre a obra da artista, no Paço Imperial.

Direção: Lia Rodrigues

Intérpretes: Cláudia Müller, Frederico Paredes, Micheline Torres, Marcela Levi, Joana Levi, Denise Stutz.

Curador da exposição: Manuel Borja-Villel (Lima, 2007:155-156)

- ***Aquilo de que somos feitos*** (Rio de Janeiro, 2000)

Direção/criação: Lia Rodrigues

Bailarinos/colaboração coreográfica: Micheline Torres, Marcele Sampaio, Amália Lima, Cláudia Muller, Marcela Levi, Gustavo Barros, Rodrigo Maia.

Colaboração coreográfica: Denise Stutz

Música: Zeca Assumpção

Luz: Milton Giglio

Coprodução: Compagniu Maguy Marin e Centre Choréographique National de Rillieux-La-Pape

- **Dois e um dois** (Rio de Janeiro, 2001)

Coreografia criada para o evento Duos de Dança, no Sesc.

Direção/criação coreográfica: Lia Rodrigues

Intérpretes/co-criação coreográfica: Micheline Torres, Marcela Levi

Assistente: Denise Stutz

Co-assistentes: Marcele Sampaio e Amália Lima

Música: 'Quarteto de Cordas n. 1 – Cantilena', Villa-Lobos

Colaboração: Roberto Pereira

- **Resgate** (São Paulo, 2001)

Performance para a obra Resgate, do artista plástico Tunga, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo.

Concepção: Tunga

Direção: Lia Rodrigues

Intérpretes: Micheline Torres, Marcela Levi, Jamil Cardoso, Amália Lima, Marcele Sampaio, Frederico Paredes, Gustavo Ciríaco e José Antonio Karnevalle.

Música: Arnaldo Antunes

- **Anos 70: trajetórias** (São Paulo, 2001)

Participação do espetáculo Aquilo de que somos feitos no evento multidisciplinar Anos 70: Trajetórias, no Instituto Itaú Cultural de São Paulo.

Direção/criação: Lia Rodrigues

Curadoria do evento: Dulce Aquino

- **Buscou-se, portanto, falar a partir dele e não sobre ele** (Portugal, 2002)

Espectáculo montado para evento realizado em Portugal em homenagem a Oskar Schlemme, artista integrantes do movimento Bauhaus.

Direção/criação: Lia Rodrigues  
Criação/interpretação: Marcela Levi, Micheline Torres, Jamil Cardoso  
Dramaturgia: Silvia Soter  
Luz: Milton Giglio

- ***Formas breves*** (Rio de Janeiro, 2002)

Direção e criação: Lia Rodrigues  
Dramaturgia: Silvia Soter  
Bailarinos/colaboração coreográfica: Micheline Torres, Marcelle Sampaio, Amália Lima, Jamil Cardoso, Sandro Amaral, Thiago Granato, Celina Portella, Francini Barros Bailarino estagiário: Allyson Mendes  
Co-direção/colaboração coreográfica: Marcela Levi  
Luz: Milton Giglio  
Música: “Fahrenheit 303”, Orbital  
Coprodução da Culturgest/ Caixa Geral de Depósitos, Lisboa, 2002

- ***Contra aqueles difíceis de agradar*** (França, 2005).

Direção e criação: Lia Rodrigues  
Dramaturgia: Silvia Soter  
Intérpretes: Marianne Simon e Sylvie Pabiot  
Colaboração na criação: Lia Rodrigues Companhia de Danças (Micheline Torres, Marcelle Sampaio, Amália Lima, Jamil Cardoso, Sandro Amaral, Celina Portella, Francine Barros e Allyson Amaral)  
Fugurinos: Francine Barros  
Realização do figurino: Clotilde Barros Pontes  
Música: “Les Motivés” (Chants de Lutte)  
Iluminação: Franck Niedda  
Coprodução: Compagnie Maguy Marin/Centre Choré-graphique de Rillieux-la-Pape, Le Toboggan/Centre Culturel de Decines, Pôle Sud/Strasbourg, Centre National de La Danse/Pantin Centre culturel Aragon/Tremblay em France  
Centre des Bords de Marne/Le Perreux-sur-Marne Groupe des Vingt Théâtres em Ile de France.  
Parcerias: DRAC Ile de France, ADAMI Fondation de France, AFAA pour les tournées à l'étranger

- ***Encarnado*** (França, 2005)

Concepções/Criação: Lia Rodrigues  
Intérpretes/Colaboradores na criação:

Micheline Torres, Amália Lima, Jamil Cardoso, Celina Portella, Allyson Amaral, Gustavo Barros, Ana Paula Kamozaki, Leo Nabuco, Giovana Targino  
Dramaturgia: Silvia Soter  
Luz: Milton Giglio  
Produção: Colette de Turville  
Les artscéniques/Paris/França  
Parceria: Ceasm – Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – e Casa de Cultura da Maré, Rio de Janeiro/Brasil  
Coprodução:  
Centre national de la Danse / Pantin/Paris/França  
Festival d'Automne/Paris/França  
La Ferme Du Buisson/Noisiel Scène Nationale de Marnela-Vallée/França  
Maison de la Danse/Lyon/França  
Tanzquartier/Vienne et de IDEE – programa Culture 2000 da União Europeia /Viena/Áustria Participação da Région Rhône-Alpes no programa do Réseau des Villes/França

- ***Pororoca*** (Rio de Janeiro, 2010).

Direção e criação: Lia Rodrigues.

Dramaturgia: Silvia Soter.

Bailarinos/colaboração coreográfica: Amália Lima, Allyson Amaral, Ana Paula Kamozaki, Leonardo Nunes, Clarissa Rego, Carolina Campos, Thais Galliac, Volmir Cordeiro, Priscilla Maia, Calixto Neto, Lidia Laranjeira.  
Com a participação na criação de: Gabriele Nascimento, Jeane de Lima, Luana Bezerra.

Luz: Nicolas Boudier.

Figurino: João Saldanha e Marcelo Braga.

Assistente de coreografia para a criação: Jamil Cardoso.

Assistente geral e professora: Amália Lima.

Coprodução: Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine, França; Théâtre de la Ville, Paris, França; Festival d'Automne Paris, França, Centre National de danse contemporaine d'Angers, França e Kunstenfestivaldesarts, Bruxelas-Bélgica.

## Anexo 2

### Entrevista Lia Rodrigues (Coreógrafa da Lia Rodrigues Companhia de Dança)

**Valeska Alvim:** A Companhia Lia Rodrigues de Dança completa 21 anos esse ano. Fale um pouquinho dessa história e de como você relaciona essas duas décadas de companhia com o desenvolvimento da dança contemporânea brasileira?

**Lia Rodrigues:** Olha, eu sei que foi uma construção nesses 21 anos, começou como uma companhia pequena, em uma época que não existia muitos apoios para dança, nem festivais, era um outro tempo, nem Internet etc... Então, é claro que vai mudando de acordo com as mudanças que acontecem no mundo, as conexões. A companhia foi então ganhando alguns apoios conforme eles foram sendo criados, a companhia pode ter um pouco mais condições para trabalhar, e tem sido assim, eu conheço alguns colegas de dança e nos vivemos todos parecidos, como não tem uma política para dança que tenha uma duração, a gente sempre vive naquela gangorra, as vezes tem, as vezes não tem dinheiro para sustentar nosso trabalho e cada um vai se virando e inventando um jeito de funcionar e, eu acho que foi assim nesses 21 anos, várias formas diferentes de criar e também de sobreviver.

**Valeska Alvim:** De resistir né?!

**Lia Rodrigues:** É, acho que são os artistas que normalmente que fazem parte deste tipo de arte, que não é uma arte da celebridade, e tudo mais, onde o mercado é menor, todo mundo tem que resistir e achar formas de sobrevivência.

**Valeska Alvim:** Eu queria nesse processo todo, nesses 21 anos, que você desse um foco, falasse em especial sobre a obra de *Formas breves* .

**Lia Rodrigues:** *Formas breves* foi criada porque eu recebi um convite para criar um espetáculo em homenagem pintor alemão Oskar Schlemmer, que foi um dos fundadores da ideologia da Bauhaus, lá de Lisboa, era um projeto que tinha em Lisboa, e então nos criamos uma meia hora de trabalho que era uma noite dividida com outros artistas, estreamos em 2002, em janeiro em Lisboa. Quando nos voltamos para o Brasil fomos convidados quando existia ainda o Projeto de dança do centro cultural do Banco do Brasil, nesse ano, era o tema de homenagem ao Ítalo Calvino com aquele livro *Seis propostas para o próximo milênio*. Então, a companhia misturou o que já tinha feito de homenagem ao Schlemmer e acrescentamos coisas que tinham nesse livro, que nos achávamos que tinha a ver com essa homenagem ao Calvino. E foi nesse encontro entre o Schlemmer, o Calvino e a Companhia que surgiu o *Formas breves*.

**Valeska Alvim:** As escolhas das contaminações teóricas alimentam outra característica importante da arte contemporânea: o encontro das linguagens.

**Lia Rodrigues:** Nesse caso, veio como uma encomenda foram duas encomendas, então claro que é uma proposta que a gente abraça e a partir dessa leitura desse livro vão surgindo ideias, que a gente transforma em dança, isso para o *Formas breve*. Então o Encarnado ele surgiu, ele foi criado quando a gente chegou na favela da Maré, nos chegamos em 2004 e nos estreamos em 2005 e eu sinto que ele dialoga com essa chegada, no sentido que foi uma chegada pra mim diferente de tudo que eu tinha vivido pessoalmente, como artista também, de chegar num lugar que eu não conhecia que é um jeito muito diferente de funcionar e para este trabalho a gente começou lendo um livro de Susan Sontag Diante da dor dos outros que nos guiou para olharmos de outra forma o que vivíamos naquele momento, e esse livro então foi um pouco a motivação pra gente fazer este trabalho. E o encarnado então surge desse novo encontro com esse novo lugar, ele estreou em novembro de 2005.



**Valeska Alvim:** Você trabalha desde 2003 na comunidade da Maré e em 2007 foi criada o centro de artes da Maré. Quando de Maré tem no seu trabalho?

**Lia Rodrigues:** É. Depois de 16 anos à frente da companhia, achei que precisava buscar outros desafios. Convidada por Silvia Soter comecei a me aproximar, em 2003, das Redes de Desenvolvimento da Maré, uma OSCIP criada e dirigida por moradores e ex-moradores da Maré, que tem como principal foco a realização de projetos dedicados a interferir na trajetória sócio educacional e cultural dos moradores de espaços populares. Assim nasceu a ideia de criarmos o Centro de Artes da Maré, um projeto pensado e desenvolvido pela REDES e pela Companhia, que propõe que criação e produção artística caminhem associados à ideia de investimento social, contribuindo para a ampliação do universo cultural para os residentes da Maré e de outras comunidades.

**Valeska Alvim:** Como se dá essa convivência entre a Companhia Lia Rodrigues e a comunidade da Maré ?

**Lia Rodrigues:** Olha, de formas bem diferentes, na verdade eu os conheci em 2003 e começou mesmo o trabalho no final de 2004, então, cada vez é diferente, como a gente não tem uma frente, não chegou com uma formula pra entrar em contato. A OSCIP que nos recebe que é nossa parceira que a Redes de desenvolvimento da Maré é nossa parceira lá, e ela já tem uma história, uma longa historia de atuação na educação e na cultura dentro dessa comunidade, então essa parceria ela facilita muito, sem essa parceria seria impossível estar trabalhando na Maré, e a Silva Soter que também é minha dramaturga, ela é também coordenadora de cultura da Redes, então esse encontro com a comunidade é mediado sem dúvidas pela Redes, o que facilita muito nosso trabalho e esse encontro se deu já de varias formas, a gente já deu aula para um corpo de dança com uns meninos no início da nossa chegada, então, nos dávamos aulas pra eles, aí arrumamos um espaço num dos bairros da favela pra dança. Depois, fomos pra outro bairro que estamos agora, que decidimos juntos com a Redes criar um centro de artes porque a gente achou que era importante, aí nesse centro de artes a gente da aula de graça para a comunidade, aula de

dança, dança contemporânea, consciência corporal e outros. Agora vai começar projeto da escola dentro do centro de artes, então são varias formas de apresentação lá, são varias foras de chegar e entrar em contato com esse espaço que a gente está.

**Valeska Alvim:** Pensando nesta questão, a descrição da *Pororoca* no site da companhia fala um pouco do encontro da comunidade da Maré, o quanto de Maré tem na *Pororoca* e o quanto de *Pororoca* tem na Maré?

**Lia Rodrigues:** Olha, eu acho que a *Pororoca* diferente do Encarnado ela é mais... (pausa grande) depois de muito tempo lá dentro, com se a gente tivesse mais assentados lá dentro, o nosso projeto entende? Então, já um conhecimento maior, eu acho que a questão da *pororoca* com a Maré eu acho que é o que eu vejo na *Pororoca* é que ela se mexe como a gente sente o movimento dentro da favela, que é muito diferente dos outros bairros do Rio, a vida é muito mais nas ruas, tem um jeito diferente de organizar, não “tô” falando que é melhor ou pior, é só diferente, que essa organização diferente a gente de alguma forma espelhou em *Pororoca*.

**Valeska Alvim:** Como você viu a recepção de *Pororoca*, você sentiu que foi a mesmo a recepção em relação às outras obras, você sentiu alguma diferença?

**Lia Rodrigues:** Não, eu senti que foi tranquila também, acho que foi tranquila a recepção. A gente fez na maré, o pessoal recebe muito carinhosamente, não senti que teve muita diferença não Valeska.

**Valeska Alvim:** Sabendo que a noção de dramaturgia em/da dança ainda causa grande confusão, principalmente em relação ao papel que exerce esse novo profissional o dramaturgista. Você poderia contar um pouco mais sobre como vocês duas desenvolvem esse trabalho, você como coreografa e ela como dramaturgista.

**Lia Rodrigues:** A gente tem varias formas de funcionar, primeiro a gente conversa bastante sobre o que a gente está pensando naquele momento para criar uma obra, eu e ela conversamos quase que diariamente sobre questões teóricas, como por exemplo: Ah! Eu “tô” nesse momento do trabalho, não sei mais o que fazer e, se eu testar isso? E se eu testar aquilo? Isso é uma conversa. Depois, tem uma ação mais prática, que é a ida aos ensaios, e a chamo quando eu acho que preciso, não sempre, ela vai e assiste ao trabalho, e a partir dessa observação ela coloca alguns pontos. Estamos em permanente diálogo de várias maneiras diferentes, não tem única forma só de trabalhar.

**Valeska Alvim:** Então, deixa eu ver se entendi, ela auxilia de maneira diferente de acordo com as obras, mas a função continua sendo a mesma em todas as obras? Função de estar nesse diálogo constante sobre o que vai ser colocado na obra?

**Lia Rodrigues:** É isso. Mas não sei se tem esse negócio de querer colocar algo na obra. Eu geralmente não tenho uma coisa que eu queira colocar na obra, tipo: Eu quero colocar isso ou aquilo, geralmente o fazer vai colocando os problemas e a gente vai conversando sobre esses problemas, e aí o trabalho vai se apresentando.

**Valeska Alvim:** Para você qual é a real função do dramaturgista?

**Lia Rodrigues:** Olha, eu não sei, mas acho que cada um tem uma forma, cada um tem um jeito de trabalhar, eu não sei se tem um função única, e eu acho que o legal é que não tenha. Acho que cada relação deve estabelecer procurar um jeito que seja bom para a criação. Eu não vejo que tenha que achar um jeito de trabalhar, eu trabalho assim com a Silvia, se fosse outro, talvez eu trabalhasse de outra forma, eu acho que essa coisa de ter um modelo que tenha que seguir não serve para mim.

**Valeska Alvim:** O Roberto Pereira quando chamado para dar uma olhada em um trabalho, ainda em processo, disse que não queria porque gostava de ver as obras

somente quando estivessem finalizadas. Você acredita que para ser dramaturgista precisa estar presente durante o processo?

**Lia Rodrigues:** Eu acho que é uma função que se dá no processo. Se ele não estiver no processo como posso dialogar? Acho que sem dúvida! Pra mim tem que estar no processo. Tem gente que chama só no final é dá o nome de dramaturgista. Pode ser. Eu acredito que só se estiver no processo, mas vezes ele acredita assim.

**Valeska Alvim:** Lia, você acha, hoje, que é extremamente necessário esse profissional denominado dramaturgista?

**Lia Rodrigues:** Eu acho que não, eu acho que isso depende do desejo do artista, não acho que seja uma coisa necessária, eu acho que depende, cada um tem um processo de criação e, cada um tem um desejo, conheço vários artistas que não tem e conheço outro que tem. Eu acho que é mesmo uma coisa muito pessoal, depende muito do desejo de cada um, como cada um enxerga seu trabalho de uma forma. Ter alguém para dialogar durante o processo é muito importante para mim.

**Valeska Alvim:** Você passou um tempo fora do Brasil, já viajou muito, principalmente para a Europa. Há vinte anos, quando não se falava na função do dramaturgista aqui no Brasil, na Europa já existia pessoas falando sobre isso e exercendo essa função. Durante essas viagens você pensou é isso! Eu quero um profissional desse, eu quero alguém do meu lado para fazer essa função?

**Lia Rodrigues:** Não, não foi a partir das minhas viagens não. Porque quando eu morei na Europa, onde eu trabalhei não existia essa função, então, não é uma coisa que eu tivesse experiência mesmo nas minhas viagens para fora eu nunca tive essa experiência. Realmente foi uma coisa que surgiu de um desejo de ter outra pessoa para conversar, não foi a partir das minhas viagens, foi mesmo a partir do desejo de ter outra pessoa perto de mim.

**Valeska Alvim:** Entendo. Então nessas viagens você não chegou a ver nem essa função, nem conheceu profissional exercesse essa função.

**Lia Rodrigues:** Não, nunca. Assim, praticamente não, eu só lia que existia isso. Tem artigos que falam sobre isso. A dramaturgista foi surgindo depois da prática.

**Valeska Alvim:** Uma questão só para fechar, se você pudesse falar da ligação, entre *Formas breves*, *Encarnados* e *Pororoca*, os impactos de cada uma delas, para seu trabalho, para a companhia e para o movimento da dança contemporânea.

**Lia Rodrigues:** Olha, eu acho que pra mim não vejo que cada uma tem um impacto não, eu acho que a continuidade que é importante. Eu acho que trabalhos são só trabalhos que você vai fazendo durante a sua vida, mas eu acho que nenhum deles causa tal coisa ou é isso ou aquilo. O mais importante é a continuidade, eles são só pedaços de uma história, então não acho que eles tenham um impacto maior ou menor que os outros eles são parte da historia que a gente vai criando conforme a gente vai continuando o trabalho como criador, então eu não sinto isso, eu sinto que um fala de uma coisa, depois vem outra, depois vem outro, uns você acerta mais outros você acerta menos, uns você pensa coisas em outros você pensa outras coisas. Eu vejo assim, como uma continuidade, eu não vejo que eles são eventos que acontecem, eu vejo mais mesmo como parte de uma história, cada um deles é parte de uma história de continuidades.

## Anexo 3

### Entrevista Silvia Soter (Dramaturgista de Lia Rodrigues Companhia de Dança)

**Valeska Alvim:** Como foi o convite de Lia para que vocês iniciassem um trabalho conjunto?

**Silvia Soter:** Não foi a Lia que um tomou uma decisão: “eu preciso de um Dramaturgista”, a Lia precisou em uma situação muito específica em 2002, de ajuda pra uma peça, e ela me chamou para colaborar, a gente já se conhecia. Tínhamos grupo de estudo juntas, morávamos no mesmo bairro, então tínhamos uma estória, já, de conhecimento. E a gente falava francês. Nesse grupo a gente se identificava porque tínhamos filhos, tinha uma coisa maternidade, mulheres que trabalhavam, enfim, algumas afinidades, mas a gente ainda não se conhecia muito bem, a gente tinha se encontrado pela primeira vez em 97, no grupo de estudo.

Nosso encontro profissional se deu por uma necessidade muito específica, naquele momento, que era o *Formas breves*. Era uma peça que, a Lia tinha sido convidada para fazer uma homenagem a Oskar Schlemmer. Eu cheguei para estudar o Oskar Schlemmer para Lia, mas também **por** Lia, porque ela estava envolvida com uma turnê, e o espetáculo era novo, a ideia era que eu pudesse ajudá-la a avançar, e assim se deu, de 2002 a 2011. Foram ao todo 10 anos de trabalho, durante os quais esta função foi mudando de nome.

Lia chamava minha função de “dramaturgui”, diferente do uso do termo no teatro. Dramaturgo, no teatro, é alguém ligado ao texto, alguém que escreve o texto, o “dramaturgui”, ele trabalha de uma outra forma, no teatro e na dança. Não é dramaturgo, porque eu não escrevo este texto, e sim estabeleço um tipo de colaboração, eu até gosto

muito da palavra que refere a interlocução, porque são poucos os momentos com que de fato vou lidar com os bailarinos, com a companhia.

Eu chamei este texto que escrevi de “um pé dentro um pé fora”. Só posso falar da minha relação com a Lia como dramaturgista, eu não gostaria, enfim, não sei se existe uma definição precisa no que vem acontecendo na dramaturgia em dança, eu acho que são casos e casos e, no meu caso, era importante que eu ficasse com um pé fora. Eu não acompanho, eu não sou codiretora da peça, primeiro porque não sou artista, é uma pessoa que vem de outra área, eu tenho uma relação muito próxima com a arte, sou formada em artes, meu primeiro diploma foi em artes, depois dança, eu tenho uma afinidade com as artes, mas não tenho um projeto específico das artes, tenho a afinidade, mas não tenho uma produção artística minha. Isso é importante porque estar com a força de uma artista como a Lia... é porque eu estou trabalhando com a mente em outra instância em outro nível, eu entro nas questões artísticas, mas sem ter um projeto meu artístico. Minha tentativa é reconhecer o projeto dela e ajudá-la, com meus meios, a chegar mais perto do que ela quer, do que ela pretende. Então, pra ela é muito importante que eu guarde um pé fora, que eu não esteja lá o tempo todo, ela precisa.

A gente faz muitas idas e vindas, e este ano é um ano de criação. Em 2011 temos uma peça nova que estreia em novembro na França, e a gente acabou de chegar da França, de uma residência de criação agora em fevereiro, onde eu estive com ela, outro colaborador artístico, o Guimo Bernardim, e duas bailarinas, imergidos na criação antes de compartilhar com os bailarinos. O processo de criação nunca antes havia sido assim, então, esta criação tem sua particularidade. Essa peça nova ainda não tem nome, só linhas gerais. Então, cada trabalho se deu de um jeito, e eu vejo assim, que eu sou muito interlocutora eu dialogo muito com a Lia, e eu sirvo um pouco como o espelho que fala, uma conversa que é quase dela, mas que eu “vô” lá colocando algumas questões.

**Valeska Alvim:** Você acredita que serem mulheres, terem filhos, estar no mesmo bairro e ter outras afinidades também, que não só as artísticas, você acredita que isso acrescenta no trabalho?

**Silvia Soter:** Não diria que isso acrescentaria no trabalho, mas acho que isso acrescentou na aproximação, é uma coisa que vai se costurando entre idas e vindas, então, primeiro eu fui trabalhar na companhia, depois eu levei a Lia pro meu trabalho, na Maré, depois a Lia ficou na Maré e eu saí, agora voltei, assim a nossa parceria foi mudando, nós temos a questão da obra, das coisas artísticas, e outras relações.

Lia é uma artista para quem a existência da obra não esta flutuando num balão e o mundo lá em baixo, ela está o tempo todo em diálogo com o mundo, então eu tento ajudá-la a pensar, nas relações dela com bailarinos, quantos, como, como está na Maré, o que é relevante, então assim, a gente sente como se fosse um novelo que cada vez fosse aumentando mais, se enrolando mais, e ao mesmo tempo se desenrolando, a gente vai ganhando uma densidade de troca que vai tudo mudando.

Eu não participo assim de todos os projetos da Lia, ela tem projetos da companhia em que eu não estou junto. Quando ela precisa, eu procuro estar, tem outras criações que tiveram a participação de outro, essa chegada de uma outra pessoa foi bem interessante porque a gente não conhecia, Lia tinha estado com ele, já eu não o conhecia, e ele nunca tinha visto a gente trabalhar. então, o fato dele não conhecer nosso trabalho foi importante.

O fato de ele ser um observador externo daquela relação, e das coisas que ele pôde questionar da relação, não apenas das questões que a gente colocava, foi uma experiência muito interessante.

**Valeska Alvim:** Silvia, vocês que estiveram fora do país varias vezes, principalmente na Europa, como perceberam a existência do dramaturgista?

**Silvia Soter:** Alguns artistas têm esse hábito, eu acabei de fazer um trabalho com Marcelo Evelin, um artista de Teresina, que esteve muitos anos no Rio e depois em Amsterdã, mas sempre trabalhou como interlocutor.

Eu acho que o que acontece é que o criador é muito solitário. Acredito que o coreógrafo é aquela pessoa que chegava em casa ficava no quarto dele criando os passos e



sequências de passos e, no dia seguinte, ensinava aos bailarinos. Hoje em dia, sabemos que não é mais assim, hoje, a questão toda da obra passa por um diálogo, a gente trabalha muito nesta matéria de propor alguma coisa ao bailarino, perguntar, levantar, e dali vem o material. Quer dizer, o coreógrafo “tá” assinando, sim, eu não acho que tudo seja uma coautoria, é com a colaboração deles, eu vejo isso na prática da Lia, ela propõe, ela instiga, e é a partir dessas perguntas que as coisas crescem, se levantam, se aproximam, e ela “tá” ali o tempo todo, arrumando as aparas, investigando, puxando um fio que o interprete julga menos importante, isso tudo vai se construindo.

Nesse sentido, também, eu tenho a impressão que o dramaturgista quer dar uma parceria para este criador, para o criador poder levantar suas questões, mostrar seu talento. o Alex Guerra, que trabalhou como dramaturgista com o Marcelo e eu cito no artigo desse livro, ele dizia o seguinte, e eu acho uma metáfora bastante precisa: “eu colocava um espelho na frente do Marcelo e perguntava para ele é isso mesmo que você ‘tá’ querendo mostrar?” quer dizer, o trabalho do dramaturgo não está muito distinto do trabalho de crítica da obra, só que é uma leitura de processo, é uma leitura enquanto se faz, o que é diferente de uma leitura de quando está pronto, quando eu faço uma análise, em cima do produto que está fechado. o que a gente vai fazendo é esse trabalho com a Lia, acompanhando o fazer e dando os retornos a ela, de alguém que é mais externo, um cúmplice, mas um cúmplice que não está tão misturado. isso é uma tentativa, nem sempre possível, devida à cumplicidade estabelecida pela distância. Porque os interpretes e a Lia estão ali, completamente envolvidos, e tem uma hora em que não há mais distância, é como se eu fosse uma cúmplice que ainda guarda um olhar que é suficientemente externo para poder ver.

**Valeska Alvim:** Como você vê o dramaturgista e essa associação com a crítica? Dentro desse olhar, você já fazia essa associação?? Você nunca imaginou realizar este trabalho antes da Lia o intitular?

**Silvia Soter:** Não! Até porque eu não procuraria este trabalho, da mesma forma que eu não procurei ser crítica, foi um acaso total na minha vida, nunca foi um projeto meu.

Na verdade meu projeto de vida é com educação somática é isso que eu faço desde 1984, sou professora, não tenho nenhuma confusão sobre isso. Em 1998, fui convidada por uma jornalista, que fazia parte do nosso grupo de trabalho e que já era repórter do “Globo”, a fazer uma experiência no “Globo”, como crítica.

Eu, como já tinha me formado em dança na universidade Paris 8, fiz uma segunda graduação. Na realidade, o curso de dança de Paris 8, naquele momento, fazia idas e voltas entre teoria e prática, então, esse era o ponto do curso: nós tínhamos uma parte pratica de ateliê, coreógrafos, aulas de dança, mas existia esse tempo todo de discussão, da análise da obra, dividindo para compreender, mantendo sempre esse olhar analítico para compreender a dança.

Eu tinha voltado para o Brasil depois de um ano dessa formação voltada para a dança e a Adriana, perguntou se eu não queria testar, até porque eu não tenho formação jornalística, de texto jornalístico, eu nunca fui treinada para isto. Eu comecei e criei essa relação. Já tem 12 anos que eu escrevo. Não é um compromisso. Cada vez que eles me solicitam eu faço mais um texto, e enquanto for interessante para ambas as partes estaremos lá.

Assim também funciona o trabalho com a Lia, eu sou uma dramaturgista, mas isso pode mudar, pode existir uma próxima peça, onde a Lia não precise de mim. Nunca foi um projeto meu, eu nunca procurei um artista para dizer: “tenho vontade de trabalhar com você”, jamais.

Eu já trabalhei com quatro artistas diferentes, com a Lia a maior parte do tempo, com a Dani Lima, e agora com Marcelo Evelin, assim eu fui procurada por alguns artistas, para ajudar nesse diálogo, mas eu acho que eu não faria, não é minha “onda”.

**Valeska Alvim:** O Roberto, por exemplo, quando é procurado para exercer esse papel, afirma que gosta de olhar só quando tudo esta pronto. Para se perceber dramaturgista, ele precisa estar no processo?

**Silvia Soter:** Eu acho que sim. Na verdade ele estava mais próximo da Lia, e ele não gostava. Eu acho que o dramaturgista faz parte do processo, mas estar no processo

não é estar colado ao processo. Acho que existem criadores mais carentes, que precisam de uma pessoa lá, o tempo todo, mas não acho que isso seja produtivo. É importante a obra ser daquele artista, o dramaturgista não está ali para dar soluções para o artista, ele está lá para fazer perguntas e o mais importante é que não entra em uma concorrência artística, já que ele sabe que está ali colaborando para uma obra que não é a dele, é isso! É muito delicado, porque não é muito fácil ajudar na necessidade do outro. O trabalho deve ser diretamente com o artista criador. E meu trabalho com a Lia é diretamente com ela.

**Valeska Alvim:** *Aquilo de que somos feitos* também foi resultado de uma leitura?

**Silvia Soter:** Foi o único projeto deles que não tive parte, e nem fui colaboradora da Lia.

**Valeska Alvim:** Nem no período do estudo?

**Silvia Soter:** Foi uma experiência muito curiosa, quando fui ao ensaio do “aquilo”, foi uma experiência das mais impactantes. Eu fiquei tão perturbada, que até hoje ela fala em um lugar muito especial dentro de mim. A gente discutiu muito questões como a cultura do corpo, do biológico, dos limites do biológico com o natural, a identidade, e os resultados para os outros artistas não foi o que significou para a Lia.

O meu trabalho como “dramaturgui” começa com uma peça chamada “Discurso falado a partir dele e não sobre ele”, que é o embrião do que virou o *Formas breves*. É a primeira peça da Lia que eu assino como dramaturgista.

**Valeska Alvim:** Na questão da dramaturgia da dança, as nomenclaturas, essa moldura conceitual paralisa ou gera elasticidade?

**Silvia Soter:** Eu não conheço essas definições, e eu acho que a dramaturgia está muito ligada à obra, e eu acho muito difícil dividir, o que não significa que eu, lendo as

obras de alguns artistas, não identifique nuns uma materialidade do corpo e em outros mais a questão da cena. Eu não distinguiria, porque eu acho impossível recortar na dança o espaço do corpo. Para a análise isso é importante, mas para a dança, não. Para a dança em si, não sei se essas definições são tão úteis.

**Valeska Alvim:** Colocar no cartaz “dramaturgo da dança” é um equívoco?

**Silvia Soter:** Não, acho que a confusão é que a palavra dramaturgo existe em português e quer dizer outra coisa. Em português o dramaturgo é o autor do texto, então o dramaturgo da dança é o autor do texto da dança.

Quando for, ok! Mas será que é isso?

Eu não me sinto autora de nenhum texto da Lia, e nem dos artistas com quem eu trabalhei. Na verdade é um coletivo entre todos, é uma interlocução. Tenho uma sensação de que é complicado quando os nomes vêm antes, porque tem coisas que são diferentes. Então a questão do dramaturgo, é algo que a gente não constrói. É dramaturgo? É sim, porque eu estou tratando de uma ideia de composição, mas não que eu seja autora da composição, ela coloca a ideia de trabalho na ideia de colaboração dos seguintes artistas, mas quem assina é ela, porque ela é que responde pelo trabalho. E nós todos, juntos, ajudamos aquele artista a achar a melhor forma, o melhor caminho para o trabalho poder seguir. A minha ideia de dramaturgista não é uma ideia de que eu sou autora daquele texto, eu não sou e nunca fui.

**Valeska Alvim:** Então, você acha que não está bem definida a função do dramaturgista como também a do coreógrafo?

**Silvia Soter:** Eu também acho que está errado, porque existe a função de uma pessoa que cria em casa um grupo de passos e chega e mostra para um grupo; de amadores e compõe uma festa de final de ano. Ele também é coreógrafo! E há também coreógrafos que tem um posicionamento muito distinto, por exemplo, a coreógrafa Pina Bausch. Pina foi coreógrafa a vida inteira só que jamais fez isso.

“Dramaturg” é um termo menos conhecido e provoca uma confusão; por isso eu acho interessante esse texto da Fátima Saadi, onde ela explica a distinção, do dramaturgo pro dramaturgui, para teatro e ela faz uma citação para a dança. São funções distintas, é outra coisa, e ajuda agente a pensar a questão pra dança, de como é que na dança isso se coloca, mas talvez possa existir uma peça de dança mais teatral, que tenha texto. Então, o dramaturgo seria o termo correto. Não dá pra afirmar que essa pessoa vai dar conta de todas as nuances dessa prática, porque são praticas muito distintas. Vai que tem uma peça que tenha um texto onde o dramaturgo daquele espetáculo de dança, sendo o autor do texto, apareça ali junto? Isso vai depender, porque são historias e historias e encontros e encontros.

**Valeska Alvim:** Eu, por exemplo, quando vou assinar uma obra sempre fico em dúvida, se é criação, direção, e isso é uma dúvida geral, e você o que coloca? Dramaturgista?

**Silvia Soter:** Eu nunca coloco, porque foi a Lia que me chamou, o Marcelo que me chamou nessa peça última, é a terceira peça dele na trilogia. Então, ele fez o seguinte, ele colocou o nome de todas as pessoas que colaboraram, sem colocar o que cada um fez, e isso faz sentido, porque ali ele trabalha num núcleo de artistas onde ele é o orientador. É diferente da companhia de Lia, existe uma corresponsabilidade. eu acho que, com a linguagem, a gente tem que ter precisão, ser honesto e preciso, preciso no sentido de certo, e isso não acontece no caso da Lia. Por exemplo, quando falta dinheiro, não falta pra todo mundo, porque é ela quem responde, e são relações diferentes do núcleo, então eu acho que cada caso é de um jeito, o que podemos fazer é que esses termos e palavras sejam o mais verdadeiros possível para aquela situação.

**Valeska Alvim:** Pelo que eu percebi uma das funções do dramaturgista é optar entre o que é que fica e o que é que sai?

**Silvia Soter:** Não sou eu que opto. Eu sugiro coisas, que eu acho que fazem mais parte e outras menos, no caso da Lia, é sempre a Lia que tem a última palavra. No caso da minha relação com a Lia, lógico que o trabalho é o da Lia, essa é uma relação de poder consentida, ela é a artista não sou eu, ela tem a última palavra, a obra é dela, e em momentos eu acho que ela sabe muito mais do trabalho dela do que eu. Estamos ali pra provocar, não para convencer o outro da nossa opinião, o questionamento é muito mais para o artista despertar novos caminhos, emergir e passar para outras questões, então, esse é um processo de se perguntar.

Do ponto de vista hierárquico, no Brasil nós temos uma visão que é muito perigosa de que o intérprete é sempre menos que o coreógrafo e o diretor. Isso é bobagem, são funções distintas, e isso está ligado de uma forma particular, no Brasil, pela forma de financiamento da cultura, que é organizada a partir de editais. Na maior parte, são os criadores que apresentam os projetos e são “donos” do projeto, então, o interprete finda que sendo acoplado a este projeto, que ele não reconhece como de autoria dele e isso é um grande equívoco. Da mesma forma que o dramaturgo não é mais que o coreógrafo, ou mais que o intérprete, são só funções distintas, o crítico não é mais que o artista. São equívocos, se nós as pensarmos como sistema, essas funções são todas necessárias para que a arte avance, o que interessa a gente.

**Valeska Alvim:** Essa coisa do crítico e da criação são formas de interlocução criativa, e você, como foi criando isso?

**Silvia Soter:** Não é no sentido de evolução, mas sim na necessidade da obra! Não há uma decisão, a gente só vê isso quando termina, depois, mas a gente não começa daí, a gente se joga.

**Valeska Alvim:** E nada é fixo? Em nenhuma das obras?

**Silvia Soter:** A coisa ia acontecendo e não foi estabelecida à priori.

**Valeska Alvim:** É necessário um dramaturgista?

**Silvia Soter:** Depende do artista, se ele precisa ou não. À priori é caso a caso, uns gostam de ir trabalhando com o interlocutor. O artista quer? Ele gosta de dialogar? Para que seja produtivo, o dramaturgista trabalha na composição, o problema não é ter ou não ter, e sim quem é e como é feito.