

DANIELA GATTI

**SADE NA DANÇA:
UM PROCESSO ARTÍSTICO EM REDES DE SABERES**

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação do **Instituto de Artes da UNICAMP**, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora.

Orientação: Profa. Dra. Elizabeth Bauch Zimmermann

CAMPINAS

2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Gatti, Daniela.
G229s Sade na Dança: Um processo artístico em Redes de Saberes.
/Daniela Gatti. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Elisabeth Bauch Zimmermann.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Dança. 2. Literatura. 3. Processo-criativo. 4. Interdisciplinaridade.
I. Zimmermann, Elisabeth Bauch. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Sade in Dance: an artistic process on knowledge nets.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Dance ; Literature ; Creative-process ; Interdisciplinarity.

Área de Concentração: Artes Cênicas.Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Elisabeth Bauch Zimmermann.

Prof^a. Dr^a. Sayonara Sousa Pereira.

Prof^a. Dr^a. Lígia Losada Tourinho.

Prof^a. Dr^a. Grácia Maria Navarro.

Prof^a. Dr^a. Maria Helena Franco de Araújo Bastos.

Prof^a. Dr^a. Cassia Navas Alves de Castro.

Prof^a. Dr^a. Marília Vieira Soares.

Prof^a. Dr^a. Ana Carolina da Rocha Mundim Aleixo.

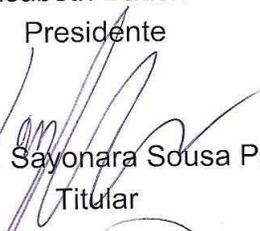
Data da Defesa: 22-10-2010

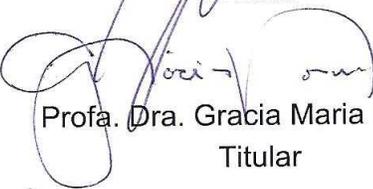
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

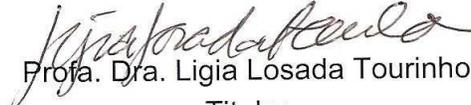
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Daniela Gatti - RA 6075 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann
Presidente


Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira
Titular


Profa. Dra. Gracia Maria Navarro
Titular


Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos
Titular


Profa. Dra. Ligia Losada Tourinho
Titular

Dedicatória

Dedico este trabalho:

ao meu filho **Giordano**, parte de minha vida, cúmplice de todos os momentos e emoções, e, com quem aprendo diariamente a maravilhosa tarefa de ser mãe .

Agradecimentos

Agradeço a dedicação e entusiasmo de todas as pessoas que se envolveram e se empenharam durante todo o processo da pesquisa e de criação, tramando uma rede de ações e de inspirações, o que permitiu a realização e conclusão deste trabalho.

Não poderia esquecer de agradecer em especial:

A minha orientadora Profa Dra. Elizabeth Bauch Zimmerman pelo incentivo e contribuição nesses anos e por acreditar e confiar em meu trabalho como pesquisadora, professora e artista.

Ao curso de Pós Graduação do Instituto de Artes que acreditou neste trabalho aceitando - me como aluna e a diretora do Instituto de Artes, profa. Dra. Sara Lopes pela sua dedicação e empenho para a preservação e qualidade da arte na universidade.

A Banca examinadora deste trabalho, profa. Dra. Sayonara Pereira, profa. Dra. Lígia Tourinho, profa. Dra. Grácia Navarro e profa. Dra. Helena Bastos e as suplentes profa. Dra. Cassia Navas, profa. Dra. Marília Vieira Soares e profa. Dra. Ana Carolina Mundim.

Aos professores que ministraram as disciplinas no curso de pós graduação: Profa Dra. Verônica Fabrini, Prof. Dr. Renato Ferracini, Prof Dr. Fernando Villar, Prof. Dr. Jorge Shoereder e Prof. Dr. Eduardo Paiva pela generosidade de transmitir seus valiosos conhecimentos.

À coordenadora do Curso de Dança da Unicamp, colega e amiga, Angela Nolf, pelo apoio, compreensão e confiança que tem dado para comigo nesses anos de convivência de trabalho.

Aos colegas professores doutores do curso de graduação em dança Holly Cavrell, Cássia Navas, Carolina Melchert, Graziela Rodrigues, Marília Vieira, Marisa Lambert, Euzébio Lobo, Júlia Zivianni e Inaycira Falcão que sempre estiveram me apoiando, contribuindo para a conclusão desta importante etapa de minha carreira como artista e como docente. “O doutoramento”.

Aos funcionários da pós graduação em artes e do Departamento de Artes Corporais, sempre prestativos e solidários com os alunos.

Ao Proac - Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo pela premiação do espetáculo *Vícios e Virtudes drama em dança*, permitindo seu financiamento e a realização efetiva deste trabalho artístico.

A diretora do espetáculo *Vícios e Virtudes*, Verônica Fabrini pela sua sensibilidade e generosidade, enriquecendo o processo com todas suas intervenções criativas.

Ao Dramaturgista e amigo Jeferson de Oliveira pela disponibilidade e contribuição em auxiliar na confecção deste trabalho com suas sugestões sempre lúcidas e acertivas.

A minha irmã Patricia, com quem tive a honra de dividir o palco, e, por me mostrar que tudo é

possível.

Ao Gustavo Lemos por aceitar participar do espetáculo, permitindo enriquecê-lo com sua música sempre criativa estimulando o processo de criação de *Vícios e Virtudes*.

Aos amigos, alunos e ex alunos Gustavo Valezi, Cristina Vaz Duarte, João Maria, Marcos Laporte, Camila Bronizeski, Raquel Pereira, Paula Ramos, Cláudia Millás, Camilo Janeri e André Liberato pelo empenho e dedicação durante o processo do espetáculo.

A professora do curso de artes Cênicas Helô Cardoso e seu assistente Caio Sanfelice pelo feliz encontro e pela confecção e criação do figurino do espetáculo.

Ao Juliano Finelli diretor da Casa do Lago (Unicamp) por ceder o espaço para o desenvolvimento do processo do espetáculo, ao funcionário Miro que esteve sempre disponível para nos atender e a toda equipe deste acolhedor espaço cultural.

Ao meu cunhado Galdino, pela disponibilidade de auxiliar na formatação do trabalho e também pelas divagações sempre inspiradoras e ao meu querido sobrinho Amadeo.

Ao meu querido Pai me impulsionando sempre com suas palavras de otimismo e confiança.

Aos mais novos amigos Noel Arantes e sua esposa Sônia pela paciência e disposição na correção e formatação deste trabalho.

As minhas amigas e mestres de vida, Laura (Yoga) e Lídia Yukiko por compartilhar minhas felicidades e angústias incentivando-me a não desistir de nada.

A minha tia e prima Ester e Eloise pelo acalanto, sempre preocupadas com meu bem estar.

Ao meu filho Giordano que com apenas 10 anos, transmitiu palavras de conforto nas horas mais difíceis, incentivando-me a não desistir.

*Todos somos ruins, todos perversos,
Só nos distingue o vício e a virtude
De que uns são comensais, outros adversos.*

(Gregório de Matos)

Resumo

A presente pesquisa traz o processo de criação de *Vícios e Virtudes - Drama em Dança* como objeto de reflexão e análise. O espetáculo é uma apropriação dos romances do autor iluminista francês Marquês de Sade (1740 – 1814): *Justine, os Infortúnios da Virtude* e *Juliette, a Prosperidade do Vício* com o intuito de transpor para a linguagem do corpo-cênico, o universo antagônico sadiano entre o vício e a virtude, representados pelas personagens Justine e Juliette. A primeira parte da tese fundamenta a transposição do universo literário para o corpo que dança, ou seja, um *corpo-texto* a partir de eventos como a imaginação, a polaridade, a apropriação e o dialogismo. A segunda parte descreve o processo do espetáculo, apresentando os elementos materiais, procedimentos e as ideias como subsídios na representação ficcional e simbólica através do drama em dança. A tese propõe o diálogo entre as diferentes áreas das artes: dança, música, teatro e literatura como um caminho metodológico para o desenvolvimento de um processo artístico em redes de saberes.

Palavras – Chave:

dança; literatura; processo - criativo; dança - drama; interdisciplinaridade

Abstract

The present research brings the creative process of *Vícios e Virtudes - Drama em Dança* as an object of reflection and analysis. The performance is a gathering of the French Illuminist author Marqués de Sade (1740 – 1814)'s novels *Justine, the misfortunes of virtue* and *Juliette, the prosperity of vice* aiming to transpose to the scenic-body language the Sadian antagonistic universe between vice and virtue, represented by characters Justine and Juliette. The first part of the thesis gives base to the transposition of the literary universe to the dancing body, or a text-body based on events like imagination, polarity, appropriation and dialogue. The second part describes the performance process, presenting the material elements, procedures and ideas as subsides in the fictional and symbolical representation through drama in dance. The thesis proposes the dialogue between the different areas of art: dance, music, theater and literature as a methodological way to the development of an artistic process in a knowledge net.

Key- Words:

dance; literature; creative-process; dance-drama; interdisciplinarity

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
UMA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA INTERDISCIPLINAR (MEMORIAL).....	8
PARTE I - REFLEXÕES TEÓRICAS.....	35
1 . DRAMA EM DANÇA: Gênero da dança como expressão.....	36
2 . O CORPO CRIATIVO ATRAVÉS DA IMAGINAÇÃO.....	48
3 . POLARIDADES.....	56
3.1 Conceito de polaridade.....	56
3.2 A polaridade na construção de Vícios e Virtudes	59
4 APROPRIAÇÃO POÉTICA	63
5 REDES DE SABERES.....	66
5.1 O Intérprete-criador: Cobaia de si mesmo.....	66
5.2 Um processo artístico cênico dialógico.....	70
PARTE II – O ESPETÁCULO VÍCIOS E VIRTUDES DRAMA EM DANÇA	76
1.O MARQUÊS DE SADE.....	77
1.1 - Os Romances.....	81
Justine: os Infortúnios da Virtude	81
Juliette: A Prosperidade do Vício	82
As Protagonistas Irmãs.....	82
2.DRAMATURGIA.....	85
2.1 O Dramaturgista - Primeiro Elo Dramatúrgico.....	86
2.2 Direção Cênica - Segundo Elo Dramatúrgico	92
2.3 Direção Musical - Terceiro Elo Dramatúrgico.....	95
2.4 Os Estímulos	98
Visuais.....	98
Táteis.....	104
Sonoros.....	105
2.5 Elementos Cênicos.....	106
2.6 Roteiro do Espetáculo Vícios e Virtudes.....	111
3.DESENVOLVIMENTO DAS CENAS.....	116
3.1. – Abertura: o desencontro das irmãs Justine e Juliette	116
Pesquisa temática - “O Duplo”	116
Descrição da cena.....	118
Pesquisa musical.....	121

Fotos.....	122
3.2 Ária de Justine – A medida de tua obediência.....	123
Fonte temática: personagem Justine.....	123
Descrição da cena.....	125
Pesquisa musical.....	126
Fotos.....	128
3.3 Recitativo – Conselhos de Madame Delbéne: A soberania da natureza.....	129
Pesquisa temática: relação mestre e aprendiz	129
Descrição da cena.....	130
Pesquisa Sonora.....	132
Fotos.....	133
3.4 Ária das Facas — Iniciação de Juliette: Sociedade dos amigos do crime.....	134
Descrição da Cena e Fonte temática (personagem Juliette)	134
Pesquisa Musical.....	136
Fotos.....	138
3.5 Recitativo — Vermes/ Corpo: Homem-Máquina.....	139
Fonte temática: poema “O Prisioneiro”.....	139
Descrição da Cena.....	140
Pesquisa Sonora: “Voz”.....	142
Fotos.....	143
3.6 Divertimento — Deboche: Luises e Marats.....	144
Pesquisa temática: “o interlúdio”, “o grotesco”	144
Descrição da cena.....	147
Pesquisa Musical.....	147
Fotos.....	149
3.7 Ária Dramática de Justine — Sodomia.....	150
Fonte temática: personagem Justine e sodomia.....	150
Descrição da Cena.....	152
Pesquisa musical e sonora.....	153
Fotos.....	154
3.8 Improviso Cravo e Computador.....	155
Pesquisa temática e musical.....	155
Fotos	156
3.9 Ária da Chuva — Ordem da natureza.....	157
Fonte e descrição da cena.....	157
Fotos.....	159
3.10 Final.....	160
Fonte: personagens.....	160
Fotos.....	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	162
BIBLIOGRAFIA.....	168
ANEXOS.....	173

Índice de tabelas

Tabela 1: Quadro comparativo entre as pesquisas: mestrado e doutorado.....	34
Tabela 2: Esquema dramaturgico elaborado por Souza.....	90
Tabela 3: Roteiro do Espetáculo.....	113

Índice de ilustrações

Ilustração 1: Espaço Cenográfico.....	108
Ilustração 2: Mapa de luz - Varas.....	110
Ilustração 3: Mapa de luz – Chão	110

Índice de figuras

Figura 1	98
Figura 2	98
Figura 3	98
Figura 4	99
Figura 5	99
Figura 6	99
Figura 7	100
Figura 8	100
Figura 9	100
Figura 10	101
Figura 11	101
Figura 12	101
Figura 13	102
Figura 14	102
Figura 15	102
Figura 16	102

Índice de fotos

Foto 1: Abertura.....	122
Foto 2: Abertura.....	122
Foto 3: Ária de Justine.....	128
Foto 4: Ária de Justine.....	128
Foto 5: Conselhos.....	133
Foto 6: Conselhos.....	133
Foto 7: Ária das facas.....	138
Foto 8: Ária das facas.....	138
Foto 9: Recitativo.....	143
Foto 10: Recitativo.....	143
Foto 11: Deboche.....	149
Foto 12: Deboche.....	149
Foto 13: Sodomia.....	154
Foto 14: Sodomia.....	154
Foto 15: Improvisação.....	156
Foto 16: Ária da chuva.....	159
Foto 17: Ária da chuva.....	159
Foto 18: Cena final.....	161

INTRODUÇÃO

Proponho na presente pesquisa levantar reflexões sobre o processo criativo em dança a partir da proposta dialógica¹ que interliga diferentes linguagens artísticas. O objeto de análise dessas reflexões traz o espetáculo de dança *Vícios e Virtudes - drama em dança* como um espetáculo interdisciplinar, envolvendo a música, a dança, a literatura e o teatro.

O espetáculo se inscreve como acontecimento a partir da representação simbólica e apropriação da literatura através dos dois romances do autor iluminista francês Marquês de Sade: *Justine, os Infortúnios da Virtude* e *Juliette, a Prosperidade do Vício*.

A concepção do espetáculo foi orientada por mim (autora deste trabalho) em diálogo com o elenco composto pelos artistas Daniela Gatti (dança solo), Patricia Gatti (cravo), Gustavo Lemos (compositor eletroacústico) e dirigido artisticamente pela diretora teatral Verônica Fabrini.

Vícios e Virtudes - drama em dança propôs construir cenicamente momentos poéticos antagônicos como elementos característicos do drama, tendo como origem os distintos universos das personagens criadas por Sade: Justine, que representa a virtude; e Juliette, que representa os vícios.

A pesquisa tem como objetivo a descrição e reflexão desse processo da construção do espetáculo partindo das percepções e pontos de vista sobre a experiência prática e teórica em torno do universo sadiano presente nos romances.

Nesse caso, o ato de descrever e refletir sobre o próprio processo artístico promove um diálogo com novos modos de organização para a experiência criativa em dança; ou seja, os caminhos percorridos se apresentam pela multiplicidade de elementos na composição da obra, tais como o elenco

1 O termo dialogismo atualmente é amplamente utilizado abarcando as áreas da literatura, psicologia, educação, antropologia, comunicação entre outras. A fundamentação deste termo aplica-se em autores como: Paulo Freire; Bakhtin; Habermas; Martin Buber; Vygotsky; Hermans; Mead e na teoria relacional do construcionismo entre outros. O foco para o trabalho é trazer a discussão sobre o tratamento de um processo dialógico, não havendo intenção de apresentar o conjunto de proposições específicas de um único autor.

em suas diferentes especificidades e experiências artísticas, os elementos e materiais, os métodos, propostas e idéias.

A apresentação da tese está dividida em duas partes, sendo iniciada pelo *Memorial*, onde exponho minha trajetória artística como interdisciplinar. Este percurso mostra ao leitor minhas incursões nas diferentes áreas das artes, possibilitando hoje estabelecer uma dinâmica de inter(ação) a partir do conhecimento adquirido entre o que é (re)conhecido através do meu corpo que dança, em diálogo com outros saberes, sugerindo neste caso um intercâmbio de conhecimento mútuo e dialógico.

Nesse sentido, o memorial faz com que o leitor relacione, identifique e reconheça as influências em *Vícios e Virtudes*, pela memória que expõe passado e presente nos elementos técnicos e dramáticos no andamento da exposição do espetáculo.

Na primeira parte da tese, contemplo os fundamentos teóricos que alicerçam o exercício reflexivo sobre o *fazer*, permitindo um maior aprofundamento acerca do processo, delimitando os elementos que se apresentam como norteadores do caminho metodológico desenvolvido. Já na segunda parte, refiro-me à descrição do espetáculo enquanto processo; na apresentação das cenas, dos elementos, das ideias, dos materiais, das estruturas e das formas.

A primeira seção abre com o título *Drama em Dança: Gênero da dança como expressão*. Proponho apresentar de forma condensada, e numa progressão histórica, os principais artistas da dança no ocidente como influências que marcaram a arte de dançar na manifestação dos sentimentos humanos e nos aspectos relacionados às suas buscas estéticas. A relevância desse levantamento de dados históricos permite esclarecer *Vícios e Virtudes* como parte de um gênero estético presente no percurso evolutivo histórico, e que se mostra ainda vivo no cenário da dança contemporânea. Por essa perspectiva, anuncio a reflexão categórica da classificação de *Vícios e Virtudes* como *drama em dança*.

Através do título *o corpo criativo através da imaginação* (segunda seção), proponho a reflexão em torno da experiência do corpo que dança no processo da construção dos movimentos, partindo dos

textos de Sade e da *imaginação* como estímulos provocadores capazes de mobilizar o *corpo* na transformação do tempo, do espaço e das sensações na busca de um *corpo criativo*.

Por meio das personagens criadas por Sade, a oposição e o antagonismo foram os elementos referenciais na construção do eixo dramático do espetáculo. Como reflexão para essa terceira seção, com o título *Polaridades*, trago este conceito presente nos textos do filósofo pré-socrático Heráclito, e posteriormente lembrado por Carl Jung (enantiodromia), para designar a ideia de coincidência dos opostos, que consiste no movimento universal dos elementos e no regresso contínuo ao seu estado inicial: embora opostos (amor/ódio, guerra/paz, voz/silêncio), os elementos movimentam-se num mesmo plano ideológico e dialógico, o que lhes confere unidade dentro da própria oposição.

Em resumo: *Drama em dança; Imaginação e Polaridades* constituem os elementos do processo criativo na construção dos movimentos da dança e da cena. O quarto tema, a *Apropriação*,² torna-se o elemento mediador do desenvolvimento coreográfico, orientando o estímulo aos intérpretes na construção do conteúdo da narrativa sadiana, sob o texto e acontecimento.³

Vícios e Virtudes é fruto da apropriação da literatura, através dos romances de Sade e da apropriação estrutural da música, mais precisamente da ópera francesa dos séculos XVII e XVIII, contemplando as cenas como árias, recitativos, divertimento, dueto e final. Essa pesquisa mostra o caminho da (re)criação na linguagem cênica através do corpo e da música e lança como hipótese a tese da apropriação de uma obra poética, passível de novas re(criações).

2 Harold Blomm traz em seu livro *A Angústia da Influência* o evento da apropriação de forma metafórica considerando que: “[...]influência – angústia não se refere tanto aos precursores quanto é uma angústia realizada no e pelo conto, romance, peça, poema ou ensaio. A angústia pode ou não ser internalizada pelo escritor que vem depois, dependendo do temperamento e circunstâncias, mas isso dificilmente importa: o poema forte é a angústia realizada. 'Influência' é uma metáfora, que implica uma matriz de relacionamentos — imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos —, todos em última análise de natureza defensiva. O que mais importa (e é a questão central deste livro) é que a angústia da influência resulta de um complexo ato de forte má leitura, uma interpretação criativa que eu chamo de 'apropriação poética'.” (BLOOM, 2002, p.23-24)

3 “[...]Ora, o objeto da leitura crítica é, ao mesmo tempo, texto e acontecimento. Como texto, materialmente identificável, como acontecimento, ele não é dado, mas escolhido. Esta escolha não pode ser inocente. Supõe a interpretação prévia e o interesse presente: mas nada é mais facilmente camuflado do que esses dois fatores”. (ZUMTHOR, 2009, p. 34-35)

Começa aqui a fonte de uma pesquisa que mostra um processo artístico dialógico, e, identifico a proposta de conceber uma obra coreográfica e cênica apropriando dos elementos específicos das outras áreas das artes.

Na quinta seção, intitulada *Redes*, afirmo a importância de analisar o próprio processo construtivo numa abordagem dialógica, aprimorando o ato do fazer artístico, numa perspectiva interdisciplinar em torno da experiência do corpo. Permito nesta seção abrir discussões sobre conceitos e teorias que dialoguem com a experiência do ato de criar pelas relações de saberes de outras áreas.

Na segunda grande parte, dedico-me à descrição do espetáculo. O desenvolvimento se dá de forma descritiva e reflexiva, onde exponho em cada cena os elementos escolhidos e geradores do processo de criação e o percurso para a elaboração de cada cena. Para traçar uma linha coerente de exposição de todas as cenas, desenvolvo um roteiro programático, apresentando os elementos que foram pertinentes ao processo:

- fonte: elementos que deram origem ao desenvolvimento das cenas e as reflexões temáticas;
- descrição da cena: descreve-se o percurso dos intérpretes nas cenas enquanto movimentação no tempo e espaço criado;
- música: a relação da música no desenvolvimento das cenas;
- fotos: imagens que retratam momentos das cenas.

O espetáculo mostra uma narrativa não linear e metafórica, por contrastes e oposições dos movimentos, das cenas, das imagens, das falas e das músicas. É a partir desta ideia dramática como eixo antagônico que *Vícios e Virtudes* apresenta o universo temático do poder e da submissão, do excesso e do essencial, da salvação e da perdição, do explícito e do contido, das virtudes e dos vícios prenunciados nos dois romances de Sade.

A música foi o contraponto cênico que trouxe as ressonâncias do passado no ambiente da música francesa dos séculos XVII e XVIII, com a presença do cravo, e, do contemporâneo, através das intervenções sonoras computadorizadas sobre fragmentos musicais.

Numa alegoria às óperas francesas dos séculos XVII e XVIII, as cenas de *Vícios e Virtudes* foram construídas em fragmentos denominadas em grande parte entre árias e recitativos. Tal como nas Óperas Francesas Barrocas,⁴ as árias apresentam as partes da obra de maior virtuosismo e complexidade, podendo ser cantada por um solista ou por um duo, um trio, ou qualquer conjunto. Já o recitativo se liga estritamente à palavra da qual deriva, podendo mesmo ser considerado uma amplificação direta e indissolúvel da forma verbal do texto. O caráter, o ritmo, o valor das frases e dos períodos, sua separação ou sua concatenação, sua função lógica e o conjunto, tudo depende da palavra. Os recitativos referem-se ao tempo da narrativa e da fala, são a ação e o diálogo dos atores; a Ária é a paragem da ação e a confidência dos sentimentos que o ator exprime.⁵

O espetáculo apropria-se dessas divisões, e, estabelece para as árias uma relação mais direta aos sentimentos das personagens Justine e Juliette (aspectos emocionais),⁶ e, para os recitativos, relaciona o discurso elaborado por Sade em seus romances, sendo compartilhado através de diálogos entre os personagens (aspectos racionais)⁷ na costura simbólica das cenas, no preenchimento da

4 Segundo dicionário de música GROVE, 1994, p. 672, ópera refere-se a “obra musical dramática em que alguns ou todos os papéis são cantados pelos atores; uma união de música, drama e espetáculo, com a música normalmente desempenhando a principal função.[...] A ópera francesa, como pode ser visto nas *tragedies lyriques* de Lully, era essencialmente um espetáculo cortesão, com predominância de temas lendários ou mitológicos, e em cinco atos, com grandes cenas corais e cerimoniais refletindo a magnificência e a ordem social da era de Luís XIV”.

5 Informações retiradas do capítulo o gênero musical “Cantata”.IN: GATTI, Daniela. *Medéia: Um Experimento Coreográfico*, Campinas, 2005. Dissertação (mestrado em artes) Instituto de Artes- UNICAMP, 2005

6 Com relação aos aspectos emocionais das personagens, foram levantadas informações retiradas dos romances sobre a personalidade e o caráter das personagens. Através deste banco de dados sobre as personagens, traçou-se um mapa emotivo na ordem do sensível para cada cena. Em Sade, a emoção se destaca do corpo na constituição de representações da fisionomia das personagens ou mesmo do corpo material na dialógica entre a frieza do espírito do perverso e o exagero do desejo na busca da vítima.

7 Com relação aos aspectos racionais, foram pesquisados temas levantados nos diálogos entre personagens apresentados no romance *Juliette a prosperidade do vicio* (p.42-43): discussões e pensamentos apontados pelo autor, Sade, sobre a sociedade, filosofia e religião do contexto histórico vivido por ele.

ausência da palavra e no andamento da narrativa. Nesse sentido a configuração do corpo do espetáculo definiu-se entre árias e recitativos, evidenciando o primeiro elemento de oposição centrado nos aspectos da personificação de Justine e Juliette.

O roteiro de *Vícios e Virtudes*, construído ao longo do processo, definiu-se num formato próximo a um libreto⁸ apresentado nas óperas de época. Porém os fragmentos não foram constituídos de texto escrito, onde se expõe as falas dos personagens que são cantadas pelos cantores de ópera. Definiu-se pela costura simbólica do corpo e o ambiente sadiano. Nesse sentido, por ser um espetáculo cênico, as cenas se configuram a partir da elaboração entre músicas e sons, elementos cênicos (cenário, objetos, figurino, iluminação), coreografia, gestos corporais e texto, criando através de imagens e movimento uma forma simbólica e representativa do ambiente dos romances de Sade.

Portanto, a ausência da palavra não prejudica o andamento da narrativa na promoção da representação necessária ao ambiente sadiano e das personagens. O cortejo do simbólico — representado pela religião (a cruz, a sinestesia da sensibilidade da música, do monge perverso etc), o ambiente da música de época na construção da narrativa pelas intervenções eletroacústicas e o jogo simbólico das facas e outros elementos de propriedade do perverso — preenche a narrativa no ambiente de oposições e na tomada de sentido do jogo entre os vícios e a virtude.

Trata-se de movimento; portanto as imagens vão se materializando através das ações e da justaposição de todos os elementos dispostos para cada cena, representando de forma metafórica e condensada⁹ os fragmentos extraídos dos romances e do autor na construção da sua própria

8 O libreto é um pequeno livro impresso, contendo os textos de uma ópera, oratório etc. Os libretos destinados a serem lidos durante uma récita da obra relacionam os elencos e incluem as direções cênicas, e nos casos em que a ópera era cantada em outra língua que não a do público, normalmente dava-se a tradução. A impressão de libretos para uso das salas entrou em declínio no século XIX, quando a iluminação a gás tornou possível reduzir a luz da platéia, e a publicação de partituras vocais tornou-se mais difundida. (GROVE, 1994, p. 535)

9 O termo *condensado* se refere às categorias do vocabulário técnico da psicanálise: ou seja, seu conceito segue a análise de Freud apud TADEU, “[...] *condensação* é o processo pelo qual o inconsciente, no trabalho do sonho, reúne, combina e sintetiza, em uma única figura, elementos aparentemente desconectados, que são retirados de episódios do cotidiano da vida de vigília e de memórias inconscientes de episódios passados. Parte do processo de análise de um sonho determinado, consiste em decifrar ou decodificar os elementos que aparecem de forma cifrada no resultado produzido

dramaturgia.

Tendo como referência a estrutura da ópera e do drama, o espetáculo foi dividido em 10 cenas intercaladas entre abertura, árias, recitativos, divertimento, dueto e final. Cada uma dessas cenas foi nominada e o conjunto apresenta aspectos voltados tanto às personagens quanto ao autor e o contexto histórico.

Cada fragmento foi desenvolvido a partir de uma passagem específica das personagens, emoções, características específicas, algum trecho retirado dos romances ou ainda algum aspecto representativo do próprio Sade, na dimensão da mistura da sua vida e da sua obra¹⁰.

pela condensação. O processo de condensação combina-se com o de 'deslocamento' para formar o 'trabalho do sonho'. No deslocamento, a carga afetiva que no estado de vigília da vida cotidiana, está colocada em uma determinada figura ou acontecimento, não podendo, entretanto, ser admitida pelo consciente, é transferida, no sonho, para outra figura ou outro acontecimento, tornando-se, assim irreconhecível. O processo de condensação está em geral associada à metáfora: o elemento condensado mantém com os elementos 'originais' uma relação de similaridade; enquanto o processo de deslocamento está associada a metonímia: o elemento que ,no sonho, representa o elemento da vida de vigília que foi por ele deslocado guarda com esse último alguma relação de contiguidade". (SILVA, 2000, p.28)

- 10 “[...] Da dolorosa experiência que foi a sua vida, o traço mais relevante é que entre os demais homens e ele esta lhe não revelou nenhuma solidariedade. Nenhum empreendimento comum ligava entre si os últimos rebentos de uma nobreza decadente; Sade povoou a solidão a que o condenava o nascimento com jogos eróticos tão exagerados que seus pares se voltaram contra ele; quando um novo mundo despontou, arrastava atrás de si um passado pesado demais: um desacordo consigo mesmo, suspeito aos outros, esse aristocrata obcecado por sonhos de despotismo não podia sinceramente aliar-se à burguesia ascendente; embora a acuse da opressão em que o povo é mantido, este é lhe todavia estranho; não pertence a qualquer das classes cujo antagonismo denuncia, é de si próprio semelhante. Se a sua formação afetiva fosse diferente, talvez ele pudesse contrariar esse destino; mas, durante toda a vida, surge como um egocêntrico inveterado; sua indiferença pelos acontecimentos exteriores, suas obsedantes preocupações de dinheiro, as cautelas maníacas de que cerca suas devassidões, o delírio interpretativo esboçado em Vincennes e o aspecto esquizofrênico dos seus sonhos revelam um temperamento radicalmente introvertido. Esta coincidência apaixonada consigo mesmo, se porventura lhe marcou limites, deu, por outro lado, à sua vida o caráter exemplar que nos leva a interrogá-lo”. (BEAUVOIR, S. **Deve-se Queimar Sade?** IN: *Novelas de Marquês de Sade e um Estudo de Simone de Beauvoir*, p. 21)

UMA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA INTERDISCIPLINAR (MEMORIAL)

O corpo é memória e também o presente. Portanto, mergulhar no presente do corpo é mergulhar também em seu passado enquanto névoa de virtualidades mais ou menos distantes que pressionam nosso atual de forma mais ou menos intensa.

Descrever de forma breve minha trajetória artística possibilitará ao leitor identificar, como se ele estivesse se valendo de um mapa, os elementos existentes em meu processo de formação artística através das experiências nas diferentes áreas das artes, reconhecendo-os no próprio processo de construção de *Vícios e Virtudes*, que é o objeto de análise dessa pesquisa.

Portanto, *Vícios e Virtudes* é fruto de uma trajetória pessoal interdisciplinar considerando-o um reflexo das conexões geradas durante um percurso pautado no corpo que gera memória. Ferracini fala deste corpo memória sendo um corpo [...] “como espacialização do aqui-agora, ou seja, do presente, mantém uma relação intrínseca com o tempo. Ele, em si, sendo “presente” não pode nunca ser um passado, mas por outro lado assume, acumula esse passado nele mesmo, ou seja, no presente. Sendo assim, o corpo é uma presentificação do passado acumulado. Poderíamos dizer, paradoxalmente, que, no corpo, o passado é co-extensivo ao presente”. (FERRACINI, 2006, p. 120).

Compartilho do pensamento de Ferracini, no qual o corpo é a inscrição do tempo, acreditando na potencialidade da experiência como acontecimento e alicerce para a criatividade. Vivenciar as diferentes atividades das artes em suas especificidades possibilitou-me trabalhar em processos criativos com a dança de modo integrador. Nesse caso, em *Vícios e Virtudes*, o corpo reconhece sensivelmente as experiências com a música, com o teatro e com a própria dança nos seus diferentes pensamentos, nas investigações e na busca de movimentos para a dança. Essa dinâmica de reconhecer as influências e as relações entre as diferentes experiências permitiu para essa pesquisa um maior aprofundamento sobre o meu corpo e sua capacidade singular de atuação em processos criativos em dança. Nessa perspectiva, a

relação entre o fazer e refletir entra na criação promovendo um maior reconhecimento de como meu corpo se expressa através da dança.

1.1- OVERTURE (infância)

Cresci ouvindo Bach, Mozart, Handel, Couperin, Rameau e tantos outros compositores, tocados pelas mãos de minha irmã mais velha Patricia, que se formou em piano e em cravo. Hoje Patricia é considerada uma das principais cravistas do Brasil, responsável pela atualização deste instrumento histórico através de uma atividade musical voltada ao hibridismo de linguagens. Os ensaios de música de câmara eram sempre na minha casa, colocando-me como espectadora, formando um gosto musical desde muito cedo. Cresci também vendo minha mãe pintar suas “naturezas mortas” com tinta a óleo, quase que diariamente e reproduzindo inúmeros desenhos figurativos através do carvão e do nanquim. A dança também chegou cedo, observando minha irmã no palco durante as apresentações de final de ano da academia em que estudava balé.

Minha incursão nas artes começou bem cedo. Com cinco anos, iniciei minhas experiências no campo das artes participando das bandinhas de música e dança do Conservatório Carlos Gomes, em Campinas. Lá pude estudar flauta doce, iniciação musical, desenho e balé. Aos sete anos escolhi a dança como principal veículo de expressão. Ela foi o carro chefe, e, através da dança, que pude caminhar no terreno do subjetivo dentro do universo imaginário. No entanto as outras áreas das artes fizeram parte da minha trajetória até os dias atuais. Apontarei a seguir os principais momentos desse percurso, dando pistas para que o leitor possa relacionar e compreender a razão de buscar espetáculos artísticos em Redes de Saberes.

1.2 - ÁRIA CLÁSSICA: (início dança clássica)

O início dessa jornada se deu na Academia de Balé Lina Penteado em Campinas, no ano de 1974, que, à época, era uma escola de referência do interior de São Paulo. A sólida formação técnica em Dança Clássica nessa escola foi adquirida através de conceituados professores e mestres do Estado de São Paulo, entre eles Maria Helena Mazzetti, Anton Garcez, Yellê Bittencourt, Addy Addor, Cleusa Fernandes e posteriormente Sacha Svetloff, entre outros.

Paralelamente a formação com os profissionais citados, durante oito anos consecutivos recebi, através do método da Royal Academy of London, uma base metodológica do ensino da técnica em questão, o que permitiu compreender a importância do cumprimento de etapas na formação de um bailarino, a descoberta das suas potencialidades e limites, como também compreender a técnica clássica em dança quanto à sua estrutura, desde segmentos mais básicos até chegar aos complexos.

Os exames eram feitos de dois em dois anos com examinadoras inglesas, sob muita formalidade e disciplina. Em 1982, aos quinze anos de idade, entrei para a companhia de Balé Lina Penteado. Participei da primeira montagem de repertório na íntegra feita do *Lago dos Cisnes*, de Petipa, com música de Tchaikowsky. Essa montagem foi executada ao vivo pela Orquestra Sinfônica de Campinas, regida pelo maestro Benito Juarez e teve direção artística de Addy Addor. Para aquele período, foi uma experiência compatível com os modelos de uma grande montagem, com *tournee* nacional passando por cidades e capitais brasileiras: São Paulo - Teatro Municipal, Salvador - Teatro Castro Alves e cidades do interior de São Paulo.

Trabalhar com esse grupo em questão proporcionou a oportunidade de me aperfeiçoar com a diretora e profa. Addy Addor, e que me fez vislumbrar o universo do bailarino profissional. Detalhista e didática a profa Addy permitia o desenvolvimento e progressão para os bailarinos que se dedicavam.

Foi a partir das condições técnicas ofertadas e da dedicação que me encontrei com a experiência do Balé de Repertório na base da minha formação. Como solista, participei das seguintes montagens:

Les Silphydes (direção Ady Addor -1984), *Confesso que Vivi* (coreografia de Edson Antunes - 1984), *Star and Stripes* e *Don Quixote* (direção Ady Addor -1985 e 1986). Através da experiência com Balés de Repertório, pude valorizar o aspecto de conjunto, sendo uma experiência essencial na formação de um bailarino clássico. Conhecer a organização dessa estética, marcada por códigos específicos, estruturas, regras e convenções possibilitou-me compreender o contexto e toda organização que envolve esta expressão artística.

Paralelamente a esse trabalho artístico, cumpri o curso técnico profissionalizante para bailarinos, formação que compreendia as disciplinas de folclore, anatomia (cinesiologia), teatro, música, dança clássica e dança moderna. As aulas de dança clássica eram vinculadas à companhia de dança Lina Penteadó e as aulas de dança moderna eram oferecidas pela professora Penha de Souza¹¹ (SP) que direcionava suas aulas aos princípios metodológicos da técnica de Martha Graham. As outras disciplinas eram conduzidas por profissionais das áreas da música com o prof. Zaldo Rocha e de teatro com o prof. Thiers Camargo. O curso era oferecido em 3 anos, sendo reconhecido pelo MEC, com a visão integrada das artes, no sentido de promover complementariedade a partir das especialidades e diferentes experiências.

Em 1984 participei do *I Festival Internacional de Verão da Pró Arte de Teresópolis* (RJ), inscrevendo-me no curso de Dança Clássica com a bailarina e professora Arlete Saraiva. O curso Pró Arte de Teresópolis tinha um perfil interdisciplinar, propondo aulas de música, dança, e teatro, mas com maior destaque na área da música, onde renomados instrumentistas e professores davam aulas em diferentes instrumentos. Foi através deste contato que, mais tarde, optei por estudar flauta transversal e posteriormente canto.

Em 1989 foi aberta uma nova audição para compor o novo grupo de dança Lina Penteadó, para a montagem do espetáculo *Página Avulsa*, com direção artística de Sacha Svetloff. Nesse período a

11 De 1984 a 1986, Penha de Souza lecionava na Escola Lina Penteadó.

companhia de dança se profissionaliza reconhecendo seus bailarinos como atividade de trabalho com registro e remuneração.

Sacha Svetloff foi um diretor/professor que, embora muito exigente, sabia extrair de cada bailarino o melhor de seu potencial. A sistemática de oito horas diárias de trabalho com extremo rigor metodológico (metodologia Russa – Vaganova) exigia fisicamente o limite de resistência dos bailarinos, conduzindo à exaustão. Isso fez com que minhas potencialidades técnicas crescessem acentuadamente.

Com esse espetáculo tive oportunidade de viajar em *tournee* para a região sul e sudeste do Brasil. Nessa montagem dancei as coreografias: *Página Avulsa*, do coreógrafo Valério César; *I Tempi Giusti*, do coreógrafo Luis Augusto Ribeiro. Em particular, esse espetáculo chamava a atenção pelo requinte técnico exigido dos bailarinos onde várias críticas da época apontaram para este detalhe.

Paralelamente fazia aulas de dança moderna, a qual me dedicava cada vez mais intensamente. Essa etapa foi acompanhada com a experiência pedagógica que me levou a atuar de modo ininterrupto como professora de dança clássica nos diferentes estilos: método inglês (Royal Academy); método Russo (Vaganova); método Cubano(mais adiante) e dança contemporânea. Tive a oportunidade de vivenciar a didática da dança antes da universidade em várias academias de dança nas cidades de Sumaré-SP, Americana - SP, Piracicaba, Amparo - SP, Campinas-SP e Florianópolis- SC.

1.3 – RECITATIVO - (descobrimo dança moderna)

Um descontentamento com relação à dança clássica, tanto no que diz respeito às questões estéticas quanto às conseqüências que o trabalho físico vinha me causando, despertou em mim a necessidade de experimentar outras possibilidades de movimentar meu corpo e romper com uma estrutura de trabalho que meu corpo já conhecia. Ansiava uma dança que viesse essencialmente de uma

fonte mais criativa, sem tantos códigos e maneirismos estilizados.

Em 1989, a convite de alguns professores do Departamento de Artes Corporais da Unicamp, tive a oportunidade de entrar em contato com outras técnicas e sistemas da dança. Através das aulas das professoras Eva Tessler, Edith Toro (mestre em dança pelo Laban Center of Movement and Dance em Londres), Prof. Dr. Eusébio Lobo e Profa. Angela Nolf, pude entrar numa nova fase. Com o grupo da UNICAMP, participei do espetáculo *Quadrança*, contando com um elenco das mais diversas formações artísticas, como atores e músicos.¹²

Para ampliar meus horizontes no conhecimento da dança moderna e contemporânea, tive a oportunidade de entrar em contato com o trabalho da professora americana Cláudia Gitelman, assistente do coreógrafo americano Alwin Nikolais, convidada pelo Departamento de Artes Corporais da Unicamp, para ministrar aulas de composição para os alunos do departamento.

Nesse mesmo ano integrei o espetáculo *Dança Moderna*, promovido pelo Departamento de Artes Corporais da Unicamp, com a coreografia *Step Right Up* de Edith Toro focando a apresentação de forma lúdica contemplando muito jogo cênico entre os bailarinos. Outros trabalhos nesse espetáculo foram dirigidos por Cláudia Gitelman, que também dançou um solo. Logo em seguida, com a saída de Cláudia Gitelman, a universidade contratou, através do Intercâmbio da Fullbrith, a professora americana, Holly Cavrell, até hoje docente do departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp.

Em 1990, foi iniciada uma nova fase ao meu trabalho corporal, amadurecendo as informações, reflexões e experiências com a dança moderna, através das aulas da professora americana Holly Cavrell na Unicamp. Ela havia integrado a companhia de dança Martha Graham e outras companhias americanas de renome, demonstrando uma vasta experiência profissional artística e pedagógica.

Fazia suas aulas semanalmente com a segunda turma de alunos da Unicamp e participei de

12 Com este espetáculo, apresentamos nas cidades de Curitiba, São Paulo e do interior paulista

quatro trabalhos coreográficos assinados por Holly Cavrell, cada qual exibindo uma particularidade no modo de concepção como intérprete-criadora. O primeiro trabalho intitulado *Sala de Espera* (1990), feito para o Grupo Ópera Paulista, em São Paulo, foi para mim o mais enriquecedor especialmente em relação ao processo.

A temática era explorar uma situação cotidiana de uma sala de espera simulando os gestos e comportamentos observados neste ambiente. Éramos cinco bailarinos e cada um buscava um personagem naquela condição de espera. Holly determinou que cada bailarino realizasse um laboratório de pesquisa corporal sobre os personagens. No trajeto de São Paulo para Campinas, entre minhas viagens constantes, observei na rodoviária de São Paulo durante minha espera uma figura muito peculiar. Era uma mulher provavelmente de origem nordestina, cercada de trouxas de roupas, fumando um cigarro de palha enorme, e que ria a todo momento.

Apresentava movimentos repetitivos que me chamaram a atenção e que despertaram meu interesse para compor o personagem. Levei esses movimentos observados para Holly, já que ela inicialmente realizou o trabalho da coreografia de modo individualizado. A partir daí, começou a sugestão de uma partitura coreográfica, transformando aqueles movimentos cotidianos, por mim indicados, em uma coreografia carregada de repetições que variavam entre diferentes ritmos e dinâmicas.

Holly me mostrou uma nova maneira de trabalhar com movimentos cotidianos, saindo do realismo para o simbólico. Os músicos Divanir Gattamorta e Jorge Schoereder entraram no processo, improvisando a partir dos movimentos executados para criar a idéia temática musical (Leitmotiv), havendo espaço também para improvisações sonoras durante o espetáculo. O trabalho da realização de uma pesquisa anterior para a composição do papel a ser dançado era inédito para mim.

Minha total identificação com esse trabalho se confirmou, especialmente no sentido de ter podido observar o modo integrador que Holly propôs ao longo do processo de montagem, visando à

participação ativa das outras artes; ou seja, dialogando o trabalho da dança com a música e o teatro, pela observação de pessoas com o objetivo de elaboração de personagens, gestos corporais do cotidiano e pela absorção de características transformadas em gestos poéticos. Este espetáculo foi indicado ao prêmio APCA -SP em 1990.

A segunda coreografia de Holly, *Vozes da Madeira* (1990), também com o Grupo Ópera Paulista – SP dirigido por Ângela Nolf, foi uma montagem coreográfica que não apresentava interferências composicionais dos bailarinos no processo de criação. As exigências desse trabalho foram mais técnicas, com saltos, giros e outros aspectos da linguagem da dança. Com efeito, o que mais me despertava a atenção era o aspecto musical. Éramos seis bailarinos e todos dançavam seguindo uns aos outros através da respiração e do tempo do próprio movimento, já que a música, marcada por um canto gregoriano, não estabelecia um pulso pré-determinado. Não há dúvida de que fosse um trabalho extremamente difícil e exigente, particularmente porque requeria de cada bailarino a igualdade de postura, tanto pessoal quanto profissional, construindo um ambiente no qual não poderia haver sobreposição de um participante em relação ou mesmo o destaque de um indivíduo isoladamente. *Vozes da Madeira* foi o espetáculo vencedor do prêmio FIAT - SP em 1990.

No terceiro trabalho, *Lama ao Redor dos Joelhos* (1992-1993), espetáculo que venceu o Prêmio Estímulo de 1992 da cidade de Campinas, Holly utilizou à coreografia, para compor algumas partes da temática proposta, a improvisação dos bailarinos; estabelecendo o movimento dos elementos naturais, como o vento, a lama, a areia. Nesse espetáculo percebi maior afinidade e identidade com a estética da professora e coreógrafa Holly Cavrell e a confirmação dessa percepção se deu no momento em que ela me convidou para ser sua assistente de coreografia para a companhia de Dança Lina Penteadó.

A última coreografia da qual participei como intérprete dos trabalhos de Holly foi um duo com a bailarina e profa. Silvia Geraldi — de uma das versões de *Pigs and Fishes* (1993) —, que envolvia um poema de Viviane Kahtalian. Nesse trabalho havia a participação da cantora e professora de dança

da Unicamp Inacyra Falcão dos Santos, que executava o poema, interpretando-o enquanto dançávamos.

A coreografia envolvia muito contato físico e a utilização de trocas de peso, fazendo com que tivéssemos um maior domínio e controle nas trocas de força, até mesmo para que não cometêssemos exageros nos movimentos. Nesse trabalho já me apresentava com uma afinidade maior com a técnica e intenções da coreógrafa, o que otimizava o meu próprio trabalho.

Os trabalhos com Holly Cavrell foram de suma importância para minha formação enquanto intérprete criadora, sobretudo no sentido de estabelecer uma definição quanto ao meu envolvimento com a dança moderna e contemporânea. Todas essas experiências levaram-me a refletir e pontuar, de modo claro, o fim de uma passagem ou transição, ou mudanças, ou transformações que vinham se apresentando ao longo do tempo com relação à dança.

Nitidamente pude traçar um percurso: uma fase inicial e longa na dança clássica, com todas as personalidades com quem trabalhei e que aqui já citei; uma fase de transição, através dos primeiros contatos com a dança moderna por intermédio das professoras Eva Tessler, Edith With Toro, Eusébio Lobo e Cláudia Gitelman, despertando novas possibilidades de movimentos corporais e ocupações espaciais a partir do meu corpo; e, por fim, através dos trabalhos com a professora e coreógrafa Holly Cavrell, com a aquisição de maior consciência, de capacidade de reorganização corporal e clareza dos elementos do trabalho técnico, particularmente por meio dos princípios da dança moderna¹³ e contemporânea, dando suporte para um trabalho didático e artístico até os dias de hoje.

13 Dentre os principais elementos técnicos desenvolvidos neste percurso posso citar como os mais recorrentes os trabalhos de contração e relaxamento, queda e suspensão, movimentos espiralados, diferente organização de eixo, trabalho com o chão, trabalho com respiração, improvisação e diferentes ritmos como acompanhamento.

1.4 - DIVERTIMENTO: (passagens pela música)

Depois de participar, em 1984, do *I Festival Internacional Pró Arte em Teresópolis*, onde vivenciei a oportunidade de dividir experiências artísticas com outros alunos, dei início, em Campinas, ao estudo de flauta transversal com a professora Irna Coelho, dedicando-me ao longo de dois anos à atividade. Essa experiência me levou a compreender a disciplina do músico em relação ao seu instrumento, até o momento em que Irna me preparou para integrar a orquestra jovem de São Paulo. Porém a dança, mais uma vez, esteve à frente, fazendo com que eu desistisse daquele empreendimento.

Todavia a música continuou presente em minha formação, tanto que, em 1988, em São Paulo, semanalmente trabalhava minha voz nas aulas de canto com o professor Dr. Fernando Carvalhaes.¹⁴ A propósito, naquele mesmo ano, pude participar do *Festival de Música de Londrina*, fazendo parte da classe de Fernando e apresentando, como solista e cantora, uma Fábula Medieval Cênica como encerramento do curso.

Em 1989, com o surgimento do *I Festival Internacional de Teatro de Campinas (FIT)*, tomei conhecimento do *workshop* que seria ministrado pelo bailarino, coreógrafo e diretor do Festival de Dança de Viena (Alemanha), Ismael Ivo e cujo objetivo era integrar a dança com o teatro (dança-teatro). Com auxílio de dois assistentes, Ismael Ivo preparava os bailarinos com leitura de textos direcionados ao espetáculo intitulado *Labirinto*, que seria apresentado no encerramento do *workshop*.

Além de dançar, fui escolhida para desempenhar a função de cantar. Nesse aspecto, não me preocupei com as exigências do coreógrafo, visto que eu tinha domínio deste tipo de situação devido à

14 Ele foi especialista em música medieval e barroca, trabalhando também na preparação vocal voltada para atores e cantores populares. Foi professor no curso de música da Unesp SP e desenvolvia exercícios baseados na Técnica Alexander (somática), que adotava como relaxamento, aquecimento e postura corporal para o trabalho de preparação do cantor / ator.

minha formação em canto e experiência musical. Esse trabalho com Ismael Ivo conduziu-me ao improviso em dança a partir da leitura de textos referentes à temática proposta, o Mito do Minotauro.

O espetáculo mostrou-me uma nova perspectiva no domínio de movimentos, já que o espaço utilizado era externo e amplo, mais precisamente uma área do Parque Municipal de Campinas. Estava fora do ambiente no qual acostumara a me apresentar, a exemplo de um palco italiano, onde as dimensões são delimitadas. Trabalhávamos com distâncias extremas e diferentes tipos de solo, como caixas de areias próprias do parque Taquaral em Campinas, gramados e pátios de concreto e isto exigiu rápida adaptação e adequação dos movimentos. No espetáculo tive um discreto papel, apresentando alguns minutos de movimentação juntamente com Ismael Ivo. Isso foi um grande mérito para mim, porque todo o espetáculo estava voltado para sua imagem.

Após a montagem desse espetáculo, e no mesmo ano, fui convidada pelo músico e professor do Departamento de Artes Corporais João Dalgarrondo a atuar como cantora no seu mais recente espetáculo chamado *Queixa*. Nesse trabalho, atuei como cantora, improvisando a voz como se construísse palavras, mas, a rigor, sem estabelecer relação com significados. Tratava-se de uma "abstração de palavras", se assim cabe dizer, da articulação bruta da voz na sua imagem acústica. Em alguns instantes do espetáculo, participava também da coreografia, por intermédio de interferências cênicas. O trabalho foi selecionado para apresentação na *Mostra de Dança Movimentos de Dança* do Sesc da Vila Nova, em São Paulo.

1.5 - ÁRIA DRAMÁTICA: (terras distantes)

Em 1990, devido ao intenso contato com a coreógrafa Holly Cavrell, veio-me a oportunidade de ir à Europa, a convite da própria professora, para participar de cursos em dança moderna na Escola

Danses Hus em Copenhague - Dinamarca. Tive aulas com Anne Papoulis (técnica Cunningham), Sheila de Vall (dança contemporânea), Annmarie Vingaard (técnica clássica) e também fiz o curso com a professora Holly Cavrell (modern dance).

Enquanto desenvolvia minhas atividades nos cursos, participei também de outro curso ministrado por Paul Boss para uma companhia dinamarquesa, a Nyt Dansk Danseteater's. Nesse período, a companhia abriu audições para novos integrantes e o próprio grupo me fez um convite para continuar frequentando as aulas, acenando com a possibilidade de, num futuro próximo, tornar-me integrante da companhia. Pelos custos financeiros que a permanência na Dinamarca exigia, não me foi possível permanecer no país. Porém, em princípio, essa saída do Brasil foi para mim muito produtiva. Todo o encanto com o modo de vida e as pessoas fez com que decidisse me instalar por um tempo na Europa. Quando tomei essa decisão, já estava na Holanda em visita a um grande amigo, o cantor Richard Prada.

Nesse mesmo ano, fui morar em Den Haag, onde imediatamente ingressei na escola de Dança de Rotterdam, a Rotterdamse Dansacademie, posto fosse o período de admissão para as escolas européias.

Nesta escola deparei-me com intenso rigor acadêmico, pelo fato de ter me inscrito no curso de licenciatura, no qual a prioridade eram os estudos voltados para a formação. O idioma foi uma dificuldade a mais para minha adaptação ao ambiente formal da escola. As aulas práticas de dança eram divididas por métodos e técnicas (José Limon, Martha Graham, Merce Cunningham, dança clássica, dança expressiva, jazz, drama, entre outras) e as aulas teóricas (pedagogia da dança, sociologia, psicologia, história da dança entre outras) eram todas lecionadas em holandês, o que me fez desistir de completar o curso. Coordenar as exigências do trabalho acadêmico com os desgastantes trabalhos informais em restaurantes, ou cantando em bares noturnos, as aulas de dança e tarefas a serem cumpridas na escola tornou-se praticamente inviável e, por isso, decidi retornar ao Brasil. Tendo

permanecido por volta de dois anos na Europa, sentia então necessidade de participar de modo mais direto em trabalhos artísticos, além da vivência acadêmica e de formação.

1.6 - INTERLÚDIO: (retorno ao Brasil)

De volta ao Brasil, em 1993, com planos artísticos de trabalho, de imediato fui convidada a participar do espetáculo *Arcanos*, com concepção e direção de Angela Nagai, cuja condução se dava pela leitura coreográfica e teatral das cartas do Tarô. O trabalho me deu oportunidade de vivenciar a arte circense, com elementos como perna de pau, engolir fogo e andar sobre grandes carretéis. Tal processo de criação foi decorrente de muitos laboratórios teatrais e improvisações, constituindo meu primeiro contato com exercícios de laboratórios teatrais. O espaço utilizado, tanto para os ensaios quanto as apresentações, foi uma estação de trem abandonada (atual Estação Guanabara de Campinas), onde dançávamos no cimento rústico, dificultando muito a improvisação no chão.

O elenco era composto por bailarinos de diferentes formações e atores. A música foi composta por Danielle Gugelmo a partir das cartas de Tarô (música contemporânea). Esse espetáculo foi vencedor do *Prêmio Estímulo de 1993*, oferecido pela Secretaria de Cultura de Campinas.

No ano de 1994, mudei para a cidade de Florianópolis, em decorrência do novo trabalho de meu marido na época, e, em 1995, resolvi prestar o vestibular para o curso de Artes Cênicas, como forma de ampliar meus horizontes. Nesse momento, me vi inserida no mundo acadêmico, com o aspecto documental de trabalhos, rigores de escrita, produção de textos e reflexões sobre o campo das artes cênicas. Estava de volta à academia, após a experiência holandesa, e, de certa forma, sob a maturidade profissional e determinada pela minha vida social dadas no universo cultural do meu país.

Foram anos de grande valia na aquisição de novos conhecimentos, na academia, com a sua formalização e possibilidades de experimentações. Enfim, entrava em contato com as *performances* do

meio acadêmico e também com o universo teatral. Inicia-se uma etapa de organização do pensamento para compor estruturas de trabalho e ideias dramáticas, contribuindo em grande parte no meu trabalho como professora, pesquisadora e artista. Esse ambiente me apresentou a possibilidade de um trabalho entre dança, teatro e música orientado pelas *performances*.

Foi pela experiência da elaboração acadêmica que se iniciou, não de forma sistemática, a possibilidade do trabalho em Redes de Conhecimentos. A perspectiva dramática junto com a dança deram sentido na formação do meu método de trabalho, vivenciados até hoje, nos meus espetáculos como por exemplo, pelos textos da tragédia dos gregos, como Medéia, e o texto de um libertino, como Sade. A visitação dessas obras passou pela busca de outros elementos do conhecimento, na construção da perspectiva do texto e das hipóteses do estilo de época, depositados entre o *corpo dançante* e o *corpo narrador*. Cabe ressaltar, nesse momento da minha formação, a opção pela dança contemporânea, com o intuito de elevar os elementos dos textos visitados pela dramaticidade e delimitados por conjuntos de saberes de outras áreas.

1.7 – RECITATIVO: (universo teatral e cênico)

Em 1999, estava próximo de concluir a graduação em Artes Cênicas, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em Florianópolis, onde pude ter várias oportunidades de viver a experiência teatral. Durante os primeiros anos participei de várias palestras na universidade: *O Ator na Comédia Del'Arte*, com a professora Neyde Veneziano; *Atualidade da Obra de Brecht*, com o professor Fernando Peixoto e *A Integração Corpo e Voz na Expressão Criativa*, com a professora Mônica Montenegro, Gianni Ratto, entre outros.

Em Florianópolis também integrei o *Grupo A de Teatro* de Florianópolis, dirigido pela professora e atriz Fátima Lima da UDESC. Com o grupo, atuei na peça *Quatro*, de Márlcio Silveira da

Silva, dramaturgo oficial do grupo. Catarinense, Márlío Silveira da Silva residia na Holanda, em Amsterdam, e seus textos possuíam uma linguagem metateatral, que propunha um jogo entre ator e personagem, com muitas interferências do ator na cena.

Com essa peça ficamos em cartaz no teatro do Sesc Prainha, em Florianópolis. Atuei na montagem *O Trem da História*, também de Márlío Silveira da Silva, espetáculo para ser apresentado num assentamento de "sem terra", na região de Fraiburgo (SC), com um público em torno de duas mil pessoas. Com o espetáculo abria-se nova experiência de contato com um público diferenciado e um texto direcionado pelo conteúdo social. Permaneci nesse grupo durante dois anos, ficando em cartaz com várias peças, com linguagem meta teatral.

Paralelamente, fiz trabalhos dentro da Universidade, como esquetes e experimentações criativas, trabalhos que resultaram em apresentações como a peça didática *Quanto Custa o Ferro*, de Berthold Brecht, sob direção da aluna Denise Bendiner. Abrimos, em 1997, a II Mostra de Teatro Educação, promovida pela Universidade Federal de Santa Catarina; e, em 1998, inauguramos o teatro de arena da Universidade Estadual (UDESC). No mesmo período, fizemos apresentações em vários outros eventos, como o Festival de Inverno do Ceart- UDESC (Centro de Artes) e no teatro do Departamento Artístico da Universidade Federal de Santa Catarina.

Com esse grupo de alunos, a pesquisa girou em torno de conceitos dos diretores Grotowski e Eugenio Barba, o que permitiu que estudássemos suas teorias, buscando aplicá-las de forma contextualizada e redirecionada à nossa realidade. Como aperfeiçoamento na área teatral, participei de dois cursos de férias: o primeiro um workshop com a professora e atriz Cristina Castrillo sobre *Método de Trabalho do Teatro Delle Radici* (1995), oferecido pelo SESC de Campinas (SP). A sistemática do trabalho corporal deu-me consciência sobre como colocar o corpo de maneira presente, ativa e desperta para se chegar à criação. Seu método abordava fundamentos da máscara e também princípios do treinamento do ator baseados nas referências dos diretores teatrais Grotowski e Stanislavski. O

segundo workshop foi o *Curso de Treinamento do Ator* (1995), ministrado pelo diretor, ator e Prof. Dr. José Tonezzi e por Marcelo Campos, em Campinas, direcionado ao jogo e improvisações teatrais.

Por mais que estivesse mergulhada no universo teatral, continuei a manter atividades profissionais com a dança paralelamente a vida acadêmica. Através da Fundação Franklin Cascaes, iniciei uma *Oficina de Dança para a Comunidade*, na Biblioteca Municipal de Florianópolis. Apresentei um projeto aprovado em edital oferecendo um curso de *Improvisação em Dança* no Centro Integrado de Cultura (CIC), pela Fundação Catarinense de Cultura. Também ministrei aulas de dança a convite do diretor do grupo de dança Mahabuthas de Florianópolis.

No ano de 1996, fui convidada a ser membro da banca julgadora na *IV Mostra de Dança de Florianópolis* e também fui convidada pelo coreógrafo Alejandro Ahmed para ministrar aulas de dança, semanalmente, para o grupo *Cena II*, que começava a se destacar no cenário nacional da dança através de prêmios e apresentações pelo país. Foi um trabalho muito produtivo com o qual pude trocar experiências com os bailarinos sobre novos paradigmas da dança contemporânea. A permanência com o grupo foi de um ano com aulas, mas, também fazendo aulas do diretor, coreógrafo e bailarino do grupo, Alejandro Ahmed.

Em 1998, a Produtora de Eventos Artísticos Áprika convidou-me para fazer parte do Espetáculo Musical *Imaginária Ilha Santa Catarina*, dirigida por Lau Santos. Um musical folclórico que envolvia tradições locais como a Festa do Boi de Mamão, Rendeiras, de origem açoriana, histórias sobre Bruxarias, criadas pelo famoso escritor Franklin Cascaes entre outros. O elenco desse espetáculo era composto por músicos, atores e bailarinos, e todos dançavam, representavam e cantavam. Tratava-se de um trabalho que envolvia o lúdico como elemento principal das cenas, envolvendo um cenário arrojado em que fazíamos malabares em cordas e trapézio. O fosso no teatro descia e subia várias vezes durante o espetáculo juntamente com as bernúncias gigantes, criadas e confeccionadas por um artista plástico local.

A Maricota, personagem do Boi de Mamão, e o próprio boi eram movimentados pelos bailarinos, dando vida aos bonecos gigantes. Tivemos a participação de mulheres rendeiras, moradoras da ilha, que cantavam as ladainhas de forma original. Por fim, esse trabalho foi apresentado na *Feira Internacional Expo - 98 em Lisboa*, representando o Estado de Santa Catarina e o Brasil. Apresentamos no Teatro Camões, montado especialmente para a feira, com recursos totalmente computadorizados, adaptando o espetáculo aos novos recursos tecnológicos.

Voltando de Portugal, continuei com os trabalhos acadêmicos. Na disciplina Montagem I, sob direção do professor Dr. André Carreira, montamos *Hamlet*, de William Shakespeare, com adaptação do texto do diretor de teatro argentino Ricardo Bartes. Meu personagem foi o coveiro, que transformei em um personagem feminino, trazendo referências do grotesco como estética estudada. Foi a minha primeira experiência de trabalho com textos clássicos e nela resgatei alguns elementos apreendidos da *commedia dell'arte* durante o curso, que foram fundamentais na construção da personagem.

Paralelamente desenvolvi o projeto de pesquisa *Teatro-Escola-Comunidade: O poder Educacional do Teatro como Eixo Curricular e como Resgate Cultural*, tendo como orientadora, a Professora Dra. Beatriz A. V. Cabral. Essa experiência proporcionou novas vivências acadêmicas, apresentando-me em palestras e discorrendo sobre metodologias e procedimentos de pesquisa voltados para teatro-educação. Esse projeto resultou na publicação *Drama como Método de Ensino*¹⁵, editado na “Revista de Estudos sobre Produção Artística”.

Ainda nesse mesmo ano (1988), fui convidada, pelo diretor Teatral argentino Diego Casabat, da *Companhia Périplo de Teatro* a participar do curso intensivo de treinamento para atores - *Trabajo de Entretenimiento - Sentido y Fundamentos*. Fui a Buenos Aires - Argentina, onde fiquei por um mês em trabalho intenso sobre princípios prático-teóricos para constituir e caracterizar personagens através de

15 *Drama como Método de Ensino* Editado na Revista de Estudos sobre Produção Artística, vol 1, nº 1, 2º semestre 1998, ISSN 1415 - 5028 -UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina)

um trabalho sistemático que exigia muita concentração, conduzindo o ator ao estado de consciência e potência, num estudo para compor personagens e interpretá-los. Todo esse trabalho foi desenvolvido a partir de jogos cênicos, que nos exigia muita criatividade e atividade física. Trabalhamos inicialmente o treinamento corporal e vocal, e pela codificação das ações, criávamos partituras cênicas como parte de um experimento de trabalho.

No curso de especialização em dança cênica na UDESC, participei de palestras e seminários, destacando a palestra *Teoria da Cultura em Dança*, ministrado pela professora e crítica em dança Helena Katz. Assistimos uma série de vídeos e discutimos com muita propriedade e profundidade as questões voltadas à dança contemporânea na atualidade dos coreógrafos de vanguarda tais como: Win Wandekeibus, Anne Teresa de Kersmaeker, Alain Platel entre outros.

As discussões, voltadas ao novo campo de atuação, visando coreografias próprias para vídeo, com a finalidade de mudar as perspectivas de ocupação de espaço cênico e de composição, buscavam as prioridades de visualização dos corpos e suas relações. O trabalho se fixou nos flagrantes de partes do corpo ou de determinadas cenas, que eram apresentadas com exclusividade.

O Vídeo-Dança apresentava-se para mim como uma nova informação e um novo instante para reflexões. Esse cenário era provocativo e instigante porque me colocava sob a ótica do questionamento estético, sobretudo o que estava vivenciando dentro do cenário de dança contemporânea. Era o instante de reflexão e confecção de uma nova linguagem na experiência profissional; ou seja, novos saberes na articulação do corpo e do espaço.

Junto ao grupo Cena 11, participei da oficina de dança *Body - Mind Centering*, ministrado pela professora americana K. J. Holmes, vivenciando conceitos somáticos trazidos pela técnica. O *contact improvisation* também foi explorado e nele a relação entre os corpos visava compartilhar pontos de equilíbrio e outras formas de presenciar o corpo, especialmente por meio de imagens construídas no momento da ação. Essa vivência se deu pelo trabalho de energia física e no estudo da física como

ciência, explorando toda a sistemática do corpo voltada à anatomia.

A parte do curso que compreendia composição criativa tratou da musicalidade e do "fraseado" dos corpos, rolamentos e suspensões e das relações estabelecidas entre corpo/tempo/ espaço. Com essas aulas, pude, além de observar, adquirir informações e novas concepções para a dança contemporânea, principalmente no que diz respeito ao aspecto conceitual da preparação de um bailarino, acrescentando substancialmente novos paradigmas à minha formação.

Ainda em 1999, ministrei aulas de dança e preparação corporal ao grupo kaiowas, um grupo de dança que me convidou para prepará-lo tecnicamente com trabalhos de apoio, alongamentos, exercícios de força e quedas, já que tinha como princípio coreográfico movimentos e gestos de grande impacto corporal com o solo. Esse trabalho proporcionou grande satisfação, já que pude acompanhar a rápida evolução por parte dos integrantes e ver o grupo para o qual vinha ministrando aulas de dança e preparação corporal receber uma premiação no XX Prêmio INBA- UAM, Concurso de Composición Coreográfica Contemporânea no México.

1999 foi intenso de trabalhos. Em função de um estágio a ser cumprido para conclusão de meu curso de Licenciatura na Universidade, realizei também naquele período a preparação corporal e coreográfica do espetáculo *Pensou fosse aquele o seu pé...* para alunos da Escola Catarinense de Florianópolis. O trabalho durou um semestre e pude observar o progresso por parte dos alunos na utilização do corpo nas cenas e maior consciência corporal.

Havia também a natural ansiedade provocada pelo momento de encerramento do meu curso na Universidade, particularmente em relação à apresentação da monografia como requisito obrigatório para a conclusão do curso.

1.8 – ARIA DAS PESQUISAS: (Início de um caminho)

Meu trabalho de conclusão de curso - TCC, se deu a partir do contato que tive com um grupo musical *Harmonia Universalis*,¹⁶ que me despertou — pela execução da Cantata “*Medée*” do compositor barroco Louis Nicolas Clérambault (1676-1749), tocado por este grupo — a possibilidade de um objeto de reflexão e investigação. Resolvi pensar em algo que pudesse aliar essa fonte musical a experimentos coreográficos, que, mais tarde, seria tema também da minha pesquisa no curso de Mestrado em Artes na Universidade Estadual de Campinas.

Naquele momento, durante o TCC, pertencia a um grupo de estudo em dança dirigido pela professora dra. Sandra Meyer (orientadora de minha monografia), dentro do qual eram promovidas discussões densas de textos e críticas de espetáculos. Esse contato me estimulou a desenvolver de modo sistemático uma ideia de dramaturgia corporal (tema muito discutido nessa época), que sobretudo envolvesse as duas áreas às quais pertencia, a dança e o teatro.

Minha pesquisa de TCC estava voltada à proposta de roteiro em experimentos coreográficos, sobre a *Cantata Medée*, do compositor J. N. Clérambault. Procurava, especificamente, mostrar a transição da linguagem textual e musical à linguagem corporal. Com esse recorte, desenvolvi o roteiro, que fornecia subsídios e um banco de dados com ideias e materiais que permitissem observar os diferentes aspectos emocionais e comportamentais da personagem Médéia. O texto passa, na pesquisa, por vários elementos e saberes para a constituição dos subsídios necessários à construção em Redes de Saberes. Esses subsídios são tratados no próprio texto junto aos elementos da tradição da tragédia, especialmente os que dizem respeito à composição da moral filosófica, à escolha da estrutura do

16 Grupo barroco formado pelos músicos Patricia Gatti (cravo), José Henrique Fiamengui (violino), Valéria Bittar (flauta doce), Cristina Geraldini (Cello) e a cantora Gisele Afeche.

melodrama inspirado na ópera do século XVII, e à dramaticidade necessária à expressão de uma obra trágica; no sentido de colocá-la em confronto com a nossa época e também com os elementos da escolha musical no andamento dramático de origem barroca.

Dessa forma, a monografia propunha mostrar a transposição dos materiais selecionados — tanto do texto, quanto da música à linguagem corporal —, atingindo assim uma sugestão para experimentos coreográficos. Trabalho de realização árdua pela temática envolvida, já que, nessa fase tomava conhecimento que estava grávida de meu primeiro filho. Esse fato, portanto, me impossibilitou de apresentar de modo prático minha proposta monográfica; sendo assim, procurei restringir-me ao âmbito teórico, já que a proposta incluía, em suas aspirações iniciais, a apresentação dos experimentos por mim mesma. Concluí minha graduação em novembro de 1999 e retornei a Campinas para dar à luz meu filho em maio de 2000, dedicando-me, a partir de então, exclusivamente a ele.

O contexto dessa experiência me deu o caminho seguro de novas possibilidades da construção do corpo recortado pelo texto-corpo e corpo-texto, determinado por técnicas da dança contemporânea e alimentado transversalmente por outras expressões artísticas. Abriu, portanto, a possibilidade metodológica da construção da dança num jogo de leituras e integração de outras áreas de conhecimento numa Rede de Saberes: isto é, buscar a presença do texto na sua integralidade em comunhão com a sensibilidade e criatividade necessária a partir do corpo.

1.9 – FINAL : (integração)

Em 2001, retornei à vida acadêmica como aluna especial no curso de pós-graduação em artes na Universidade de Campinas. Em 2002, fui admitida em dois processos seletivos; como aluna no curso de mestrado e no concurso público para professor assistente, fazendo parte do corpo docente do Departamento de Artes Corporais da Unicamp desde 2002 até os dias de hoje.

No curso de pós graduação (mestrado), dei continuidade a pesquisa de meu TCC, sendo minha dissertação concluída em 2005, com título *Medéia: Um Experimento Coreográfico*, e tendo como parte da defesa a apresentação dos experimentos no Auditório do Instituto de Artes da Unicamp.

Em verdade, o objeto de pesquisa foi a continuidade do trabalho de TCC da graduação e que, na ocasião, propus desenvolver experimentações coreográficas partindo tanto da música em função do gênero musical [Cantata francesa do século XVII, “Cantata Medée”, de Louis – Nicola Clérambault (1676- 1749) - forma reduzida da Ópera], quanto do texto da própria Cantata. Partindo da estrutura dos textos em árias e recitativos apresentados na “Cantata”, levantei aspectos arquetípicos da personagem Medéia, traçando claramente em dois universos opostos desta personagem: o humano e o mítico.

No caso, para a representação da figura humana da personagem, foram utilizadas as Árias da Cantata, sendo caracterizadas por linhas mais melódicas, e os Recitativos para identificar o momento de transição desta personagem para outra ambientação. Os movimentos explorados estabeleceram conexão com a música tonal de Clérambault. Já para a figura arquetípica propus trabalhar com música eletroacústica do compositor Scheaffer, contrapondo tanto na ambientação sonora quanto temporal.

A idéia de oposição foi fundamental para traçar a estratégia dramaturgica dos experimentos, estabelecendo uma proposta metodológica de construção estrutural cênica. Outros dois elementos

pesquisados durante o mestrado foram: a elaboração e exploração da codificação gestual apresentada nos tratados *Chirologia: or Natural Language of the Hand* e *Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric*, ambos de John Bulwer (1606-1656) e a máscara neutra como elemento simbólico no desenvolvimento da personagem.

Após a defesa, continuei a desenvolver os experimentos apresentando o espetáculo *Medeia*, no Espaço Cultural CPFL Campinas, e em 2007, com orientação artística de Angela Nolf, concebi o trabalho coreográfico solo *Volés*, sendo uma adaptação de *Medéia*, apresentado no evento *Feminino da Dança*, no Centro Cultural São Paulo, ficando em cartaz por um mês. Com esse trabalho foi possível estabelecer recortes a partir de releituras, reinventando e re-significando momentos já selecionados para compor outra obra coreográfica. Este processo dinâmico entre o criar e recriar, propôs levantar discussões sobre a relação obra, artista e o tempo no processo de *Devir*. Como, por exemplo, as possibilidades de transformações que um espetáculo estabelece para dialogar com o tempo em que está inserido, gerando um processo dinâmico que permite o corpo entrar novamente em um trabalho ativo de exploração, laboratório e pesquisa corporal, com novas sensações, imagens, direcionamentos e novos caminhos como procedimentos criativos.

Essas reflexões geradas a partir das experiências vivenciadas foram compartilhadas junto aos alunos de graduação do curso de dança da UNICAMP, abrindo espaço para discussões sobre processos criativos, como parte do conteúdo das disciplinas de criação a qual ministrei. A partir de um pensamento interdisciplinar, orientei e dirigi naquele ano (2007) dois trabalhos de conclusão de curso (*Rios Intermitentes e o Meu não Lugar*) que se configuraram a partir das vivências e trabalhos experimentais. Esses dois trabalhos foram selecionados para duas mostras de dança em São Paulo no CCSP, e também convidados a participar do *Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte – FIT / BH*.

Ainda em 2007, entrei para o curso de doutorado sob orientação da Prof. Dra Elizabeth Bauch

Zimmermann, propondo aprofundar e dar prosseguimento aos elementos desenvolvidos e concluídos em minha pesquisa de mestrado sobre o universo de processos criativos em dança. As disciplinas cursadas durante o percurso do doutorado foram de extrema importância e enriquecedoras ao trabalho de elaboração e compreensão sobre a pesquisa, alicerçando em pensamentos e conceitos em torno de autores no tratamento dos processos criativos. *Laboratório II Experimentos Sobre o Ator, intérprete e performer* foi a primeira disciplina cursada, sendo ministrada pelos professores doutores Verônica Fabrini, Renato Ferracini e o professor convidado Fernando Villar (UFB). Dentro de um planejamento teórico-prático, os professores conduziram os alunos num processo de experimentação, ampliando as potencialidades de cada indivíduo durante um processo criativo; dando abertura às várias possibilidades de interação do sujeito com o tempo e espaço criado, e observando outras possíveis inter-relações entre os corpos no universo coletivo.

Esse laboratório de experimentação abriu um canal de diálogo entre textos referenciais selecionados (*Hamlet*, de William Shakespeare; *Hamlet Machine*, de Heiner Miller) e as intervenções individuais e coletivas experienciadas durante cada aula. Os recortes, apontamentos, leituras e interpretações dos textos se transformaram em fios condutores que infiltravam os diferentes corpos, expressando através dos movimentos e estados corporais e das imagens construídas em cena e dos textos falados, numa obra artística singular.

A segunda disciplina *Corpo-em-arte - Corpo Subjético: busca de conceituação*, ministrada pelo professor da pós-graduação em Artes, Renato Ferracini, propiciou instigar os alunos a buscar a compreensão do “corpo potencial”, levantando reflexões e colocando conceitos ao limite, possibilitando, assim, criar “linhas de fuga conceituais”, numa investigação que abarca “a teoria da prática e a prática da teoria”.

A Poética da Escrita Cênica, a terceira disciplina cursada, foi oferecida pelos professores: Verônica Fabrini e Jorge Schoroeder, tendo como objetivo a vivência de diferentes modos de conceber

o tempo/espaço a partir do corpo, na tentativa de compreender os diferentes olhares sobre a conexão ou ainda inter-relação dos elementos durante as improvisações. Dentro de uma experiência prática e teórica, pudemos entrar em contato com diferentes propostas experimentais e metodológicas de artistas convidados da área de dança e artes visuais.

Paralelamente às disciplinas cursadas, o projeto de pesquisa do doutorado seguiu na mesma linha do anterior (mestrado), e nele pude levantar apontamentos pertinentes às investigações numa nova etapa:

- Investigar personagens que apresentassem polaridades, universos antagônicos e contraposições tal como em *Medéia*, encontrando nas protagonistas (irmãs) Justine e Julliette, dos romances de Marquês de Sade, possibilidades de mergulhar num campo potencialmente fértil e inspirador para o desenvolvimento destas propostas.
- A apropriação do gênero musical (Ópera Francesa Barroca) como referência para investigação e composição estrutural do espetáculo. As obras escolhidas traçam o ambiente do século XVI, XVII e XVIII a partir da concepção da música como linguagem dos afetos e dirigidas à oposição entre o sensível interior e sensível do corpo nas suas potencialidades.
- A utilização de ambientes sonoros distintos para composição dos movimentos corporais, evidenciando a polaridade e oposição como elementos primordiais de dramaticidade (o cravo - instrumento acústico de época e computador-música eletroacústica em diálogo).
- A literatura como suporte dramático na busca do texto e suas possibilidades no corpo para construção da dialógica entre texto e corpo de forma polifônica do texto-corpo e corpo-texto nas fisionomias de Justine e Julliete, na oposição das representações dos vícios e virtudes promovidas nas conjecturas da dramaticidade. Especificamente, os dois romances do autor, Marquês de Sade, estabelecem o gênero “drama” na possibilidade da transposição estética para dança como teoria da representação num jogo dialógico de ausência e presença das personagens em cena e na construção de outras vias do sensível, pelo impacto e triunfo do vício na representação necessária da proposta do autor no texto.

Esses primeiros apontamentos iniciais delimitaram a pesquisa, traçando um paralelo ao processo anterior, dando subsídios para a etapa prática de investigação.

Em 2008, durante a pesquisa, participei do edital lançado para novos espetáculos de Dança – PROAC 2008, e o espetáculo *Vícios e Virtudes* foi contemplado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, tendo sua estréia em 2009, sendo visto em cinco cidades do interior de São Paulo e também na Capital. Esse prêmio possibilitou à pesquisa o financiamento que abriu frente para seu desenvolvimento com vários recursos, como cenografia, figurino, produção executiva, projeto gráfico e divulgação. Durante o processo criativo do espetáculo, as conexões entre os primeiros apontamentos levantados durante o processo de confecção do espetáculo foram tecidos de acordo com a metodologia das Redes de Saberes. Foram envolvidos profissionais de várias áreas na leitura do texto, na direção cênica, musical, produção, figurino, iluminação e produção gráfica, na constituição do texto-corpo e corpo-texto, numa fusão de elementos na construção da representação como característica da expressão artística e literária do século XVIII.

Em outras palavras: a dimensão da dialógica entre texto e corpo se constituiu, na busca da representação, pelo *Drama em dança*. Ou seja, percorreu os Romances de Sade no seu todo como um drama e no seu encadeamento e na construção dos limites das personagens que recorreu à dramaticidade. Os jogos de oposição — ora vício, ora virtude — fundiam na representação de elementos de força, sempre presentes nas obras de Sade; escolhidos na humilhação da vítima virtuosa e na violência do perverso; na sensibilidade ingênua da vítima e apatia arrogante do perverso; na esperança da providência da justiça divina da vítima e no deboche do perverso.

A seguir apresento de forma condensada os principais elementos presentes no desenvolvimento das pesquisas, traçando um comparativo entre o mestrado e o doutorado

Tabela 1: Quadro comparativo entre as pesquisas: mestrado e doutorado

ELEMENTOS PESQUISADOS	mestrado	doutorado
Personagens	Medéia (Eurípides)	Justine (Marquês de Sade) Juliette
Genero musical como referencia de estrutura	Cantata - arias -recitativos	Ópera Francesa Barroca -overture -arias -recitativos -divertimento -final
Genero literário	Tragédia	Drama (romances)
Elementos dramáticos para composição coreográfica	-Tratados gestuais (J.Bulwer 1644) -Mascara Neutra -Referência estética (dança expressionista alemã – Mary Wigman) - Oposição	- textos romances - dramaturgista (roteiro) - grotesco - imagens - Elementos Cênicos (Cruz, Facas, máscara, instrumentos musicais) - referencia estética (dança expressionista alemã - Kurt Joss) - Oposição
Gênero na dança	Dança Dramática	Dança – Drama
Texto falado em cena	-----	Texto em cena (Trecho do poema de Octavio Paz)
Estrutura composicional em dança	ABA´(forma sonata)	Narrativo (Ópera)
Músicas (período)	Seculo XVII e música eletroacústica (contemporânea)	Seculos XVII e XVIII e música eletroacustica (contemporânea)

PARTE I - REFLEXÕES TEÓRICAS

1. DRAMA EM DANÇA: Gênero da dança como expressão

O espetáculo *Vícios e Virtudes* se apresenta como Dança-Drama, sendo um dos gêneros encontrados na arte de compor a dança. Todo gênero, quer na literatura, na música, no teatro ou na dança, requer uma organização estrutural com suas específicas convenções, estabelecendo assim seu modo peculiar de tratamento e concepção da obra. Segundo Leonido o conceito de *Gênero*, deve entender-se como “um certo espírito que preside à concepção de uma obra, ou ainda, como uma reunião num mesmo conjunto de um determinado número de formas que têm entre si bastante afinidades de carácter” (LEONIDO, 2008).

Neste caso, o drama na dança ganha, na sua integração, elementos do teatro, que interseccionados aos fatores intrínsecos da dança como tempo/espaço/energia, direcionam para um modo de desenvolvimento especificamente coreográfico e cênico.

Com relação aos elementos do teatro, a palavra *drama* vem do grego e significa ação. Drama está associado à representação teatral que, na *Poética*, Aristóteles considera como o espetáculo das ações, tendo a imitação como o seu modo de representação da vida, das ações, da felicidade, da desventura. Os cinco elementos que a compõem são: a fábula (*mythos*), os caracteres (*ethos*) e o pensamento (*dianoia*) referenciando a matéria; a elocução (*léxis*) e o canto (*melos*) configurando o seu meio de imitação. Elementos como personagens, diálogos e ação (referida esta ao conflito ou colisão de forças quer externas, quer internas às personagens) são, nessa conformidade, os elementos básicos de um universo ficcional que, diferentemente do narrativo, são compostos para serem representados em palco.¹⁷ Nesse caso, considera-se o drama a relação direta entre o teatro e texto.

Segundo Cabral, “a palavra drama veio a substituir a palavra teatro, quando nos referimos a

¹⁷ Ver Aristóteles, Horácio, Longino. *A Poética Clássica*. Ed Cultrix, São Paulo, 2005.

processos de construção da narrativa dramática em grupo. Drama implica assim a autoria tanto do texto dramático (escrito ou narrado) quanto do texto teatral (encenado), e se caracteriza pela incorporação de situações e temas emergentes, na medida em que cada episódio vai definir ou delinear o próximo” (CABRAL, 1998 p. 14). Entretanto, a dança, assim como o teatro, pertence ao universo ficcional, apropriando-se do drama como meio de representar a vida e os conflitos do homem durante todo percurso da história da dança no ocidente. A partir dos corpos dos bailarinos, *dança-drama* surge na tentativa de unir o que separava “o 'eu' do 'tu'”, contando suas memórias através de gestos e movimentos na direção de demonstrar os afetos humanos. Primeiramente esta representação das emoções fora apresentada numa perspectiva de se aproximar à Retórica, na busca de uma linguagem universal através de gesticulações codificadas, posições corporais e ações que pudessem evidenciar os significados de cada emoção.¹⁸

Até o final do século XVIII, embora o gesto fosse utilizado durante a performance como forma de traduzir as palavras e na tentativa de expressar as paixões da alma, anunciava-se uma dramaturgia através do corpo, objetivando estabelecer uma outra condição expressiva para a arte de dançar.¹⁹

Nessa tentativa de emancipação da dança em relação à palavra, inicia-se um período de transformação em que a *dança - drama* vai se estabelecendo por um viés amplo envolvendo o universo simbólico e, sobretudo, a forma como as sequências de eventos em cena vão sendo apresentadas. Essas sequências de eventos consideradas como episódios são os fragmentos que fazem parte de sua estrutura narrativa cênica e coreográfica, não mais implicando numa linearidade tal como o texto.

Na dança contemporânea, raramente os espetáculos (mesmo que dramáticos) são categorizados

18 Os principais tratadistas que desenvolveram estudos com relação ao gesto, vinculados à arte da retórica como forma de expressar e comunicar os sentimentos, servindo como referenciais para os artistas do séc XVII e XVIII ao trabalho de interpretação gestual foram: Giovanni Bonifácio(1547-1635) que publicou em 1616 “*Arte De’Cenni*” em Veneza; o inglês Jonh Bulwer (1606-1656) que escreveu “*Chirologia, or the natural language of the hand*”, e “*Chironomia, or the art of normal rhetoric*”; o francês Charles Le Brun (1619-1690) que em 1668 escreveu o famoso “*Conference sue L’expression générale et particulière des passions*”; Gilbert Austin que publicou “*Chironomia*” em 1806 na Inglaterra; e o Holandês J. Jelgerhuis que em 1827 publicou “*Gesticulatie em Mimiek*” em Amsterdam.(GATTI, 2005, p.14)

19 IBID, p.15

por um único gênero e isto se deve à multiplicidade de elementos e estilos, bem como à ruptura de modelos e regras e à valorização do ineditismo; o que favorece, aos coreógrafos e intérpretes da dança, uma total liberdade, tanto conceitual quanto estética.²⁰

Schulze considera atualmente o *dança-drama* sendo a dramaturgia coreográfica, entendida como um termo que abrange toda a estrutura organizacional do(s) corpo(s) em cena e os meios cênicos empregados na encenação. Assim, em um espetáculo de dança podem se destacar duas camadas significantes: “a coreografia em si como projeto e a realização desse projeto através dos intérpretes que frequentemente são os dançarinos, mas que podem incluir outros participantes como iluminadores e sonoplastas”²¹.

Nesse caso, mesmo que no contexto da contemporaneidade os coreógrafos não considerem mais relevante a categorização do estilo em suas obras, a importância do conhecimento e identificação da essência dos diferentes gêneros vem somar e consolidar muitas vezes o próprio processo de trabalho coreográfico.

Jaqueline Smith Autard, em seu livro *Dance Composition: a practical guide for teachers*, apresenta os estilos (gêneros) de dança que asseguram, como a música, a boa comunicação através da relação entre a ideia e o tipo de dança escolhido.²² Ela expõe as categorias direcionadas aos tipos de composições em dança, entre elas: dança pura, dança abstrata, dança lírica, dança dramática, dança cômica e dança drama.²³

Recorto os gêneros Dança-Drama e Dança Dramática para aproximar *Vícios e Virtudes* a esse espaço de categoria. Conforme seus argumentos, a autora esclarece uma diferença entre Dança

20 Ver TOURINHO, 2009. Nesse trabalho a autora mostra pesquisas atuais com grupos das artes cênicas, fundamentando as dramaturgias do corpo na contemporaneidade e revisita historicamente os conceitos de dramaturgia desde o início da civilização ocidental até os dias de hoje.

21 SCHULZE, 2007, p.4

22 Autard, Jacqueline Smith. *Dance Composition: a practical guide for teachers*. A&C Black, London, 1992

23 Ibid, 1992, p. 28-33

Dramática e Dança-Drama. A Dança Dramática sugere que a ideia a ser comunicada seja potente e excitante, dinâmica e tensa, envolvendo assim conflito entre pessoas, ou com o próprio indivíduo, ou, ainda, com um objeto, sendo essas relações sempre emotivas, não havendo o intuito de contar uma história. A Dança Dramática deseja concentrar-se sobre um acontecimento.²⁴

A Dança-Drama, por outro lado, estabelece uma relação motívica com o significado de vários episódios da dança dramática: há uma progressão por meio de cenas sequencialmente arranjadas. Nesse caso, a categorização, dada por Autard de Dança-Drama, aproxima-se da composição feita no espetáculo *Vícios e Virtudes*, que apresenta um roteiro, tal qual a Ópera, de cenas sequencialmente estruturadas e que se referem à trama narrada por Sade em seus dois romances.

Autard expõe um exemplo dessa distinção entre Dança-Drama e Dança Dramática: “Uma dança representando a agonia da mente de Lady Macbeth, deveria ser uma dança dramática, mas a representação pictórica da história atual de Macbeth deve ser Dança-Drama” (ibidem).

Dança Dramática e Dança-Drama estabelecem relações com emoções e acontecimentos relativo às pessoas, sendo a caracterização do traço proeminente. O intérprete-criador, através dos movimentos para a dança, tem que cuidadosamente estudar o caráter e entender como dramatizar os conteúdos relacionados ao universo íntimo dos personagens sem esquecer a ideia de incluir o público no objetivo de comunicar.

Segundo Laban:

A dança de conteúdo dramático solicita a participação do espectador na ação, na reação e na solução do conflito. Os desenhos visíveis na dança podem ser descritos em palavras mas seu significado mais profundo é verbalmente inexprimível. (LABAN, 1978, p. 53).

A título de exemplo, a escolha dos movimentos das duas personagens, em *Vícios e Virtudes*, procurou delimitar os estados sequenciais das suas personalidades na caracterização do mundo da

24 Ibid, 1992, p. 32

vítima e do perverso: Justine, melancólica e ingênua, Juliette, altiva e determinada. No início do romance *Justine, os infortúnios da virtude*, Sade descreve a caracterização de Justine e Juliette pelas suas fisionomias e pelo caráter emocional das personagens marcado no corpo. Ou seja: já de início, as personagens anunciam nas marcas de seus corpos (ou fisionomia) a dramaticidade necessária à emoção na composição dos acontecimentos para o encadeamento da narrativa cênica da Dança-Drama.²⁵

Autard indica possíveis caminhos para o dançarino buscar movimentos dramáticos, através da ação exagerada, qualitativa ou característica do espaço, no desenvolvimento particular de padrões rítmicos e ênfases sobre a forma e postura do corpo. Outros fatores importantes destacados pela autora apresentam-se através da relação da tensão (esforço), sobre o conteúdo qualitativo do movimento que sempre tende a dar impacto dramático; disposição espacial, alinhamento direcional e o uso de foco.²⁶

A reflexão da produção da dança, a partir do século XIX, marca o pensamento ideológico como manifestação dos sentimentos, delimitando os caminhos da dança dramática e da dança-drama voltados à revisitação de obras ou textos da literatura. Nesse sentido a literatura se fez presente no diálogo com a dança como matéria-prima, estimulando o processo de formulação e criação dos movimentos através do corpo que dança; mesmo que a movimentação, por si só, possa entrar no espectro de sua independência, libertando-se do comentário narrativo e de descrição gestual.

No percurso da história da dança como expressão do sentimento humano, identifica-se como principal elemento a necessidade da dramaticidade. Nesse sentido denomino *Vícios e Virtudes – drama em dança* como um espetáculo desta categoria, por demarcar pontos de convergência no

25 Um ar de virgem, de grandes olhos azuis cheios de encanto, uma pele deslumbrante, um porte delgado, um timbre de voz suave, dentes de marfim e belos cabelos louros, eis o esboço desta jovem encantadora, cujas graças ingênuas e traços delicados são de um tom de tal maneira fino e delicado que não poderiam escapar ao pincel que desejasse executá-lo. (SADE, 1967, p. 18). Morena, e muito viva um belo porte, olhos negros de rara expressão, de espírito, e sobretudo de uma incredulidade que, dando um sabor diferente às paixões, faz que se busque com maior cuidado a mulher que nela suspeitamos. (SADE, 1967, p. 17)

26 As indicações técnicas sugeridas pela autora são mostradas por se tratar de um livro voltado ao aprendizado de estudantes de dança em composição coreográfica. Todavia, não houve a aplicabilidade e referências deste procedimento ao processo de composição de *Vícios e Virtudes*.

desenvolvimento estético da dança na linguagem dos sentimentos e na linguagem corporal. A condução dessas referências ocorreu já no tardio século XVIII nas reformulações da dança no sentido de expressar e comunicar sentimentos no trabalho corporal.

Foi na França que Jean-George Noverre (1727-1810) propôs uma reforma na dança no sentido do artista (dançarino) buscar, por todos os meios, expressar e comunicar as ideias presentes em seu trabalho corporal, utilizando seus movimentos e gestos para uma função expressiva. Propôs que o executor da dança compreendesse uma expressividade corporal, no intuito de desenvolvê-la tanto para o espírito quanto para a personalidade, deixando de lado o virtuosismo técnico. Noverre criou o balé de ação, sendo um balé dramático no qual a pantomima (arte de expressar emoções) seria também dançada. Em consequência direta desse processo, Noverre desenvolveu a dança no contexto da linguagem corporal e da linguagem dos sentimentos. Sua preocupação com a expressividade já refletia o pré-romantismo e a arte de imitar a que se referia, era baseada no ideal aristotélico segundo o qual imitar não é copiar, mas apresentar a imagem das paixões humanas. “O Ballet deve ser um drama dançado que corresponda, em tudo, ao drama falado ou cantado, e como este deverá seguir a teoria da poética de Aristóteles – ter exposição, desenvolvimento e solução” (SOUZA, 2009, p. 53-54).

Posterior a Noverre, seguindo expectativas semelhantes, encontra-se François Delsarte (1811-1871), que aprofundou o pensamento de que cada modalidade expressiva exterior está relacionada com um estado interior e é a partir dessa relação que a expressividade acontece. O intuito de Delsarte era estabelecer no corpo uma expressividade advinda da arte do comportamento humano, necessária para toda arte performática, e que pudesse ser realizada através de movimentos que expressassem os mais profundos sentimentos da alma humana.

Partindo dessas considerações, formulou seu sistema de trabalho, estabelecendo um catálogo de gestos correspondendo aos estados emocionais, criando uma relação entre a intensidade do sentimento ao gesto corporal. Delsarte abriu, portanto, caminhos aos seus discípulos que continuaram mergulhados

no universo da dança como expressão. Os principais dançarinos e coreógrafos que prosseguiram nessa busca do corpo como manifestação dos sentimentos, podemos destacar a dançarina Isadora Duncan (1877- 1927) que considerou a dança como sendo resultado de um movimento interno. Porém, na busca de maior conexão com o corpo, relatou que “[...] a dança, não é só a arte que exprime a alma humana através do movimento, mas o fundamento de uma concepção completa de vida, mais livre, mais harmoniosa, mais natural”(DUNCAN, 1989,p. 45). Isadora recusou-se a técnica clássica, buscando uma movimentação mais próxima das ações comuns do ser humano, como andar, correr e pular, tentando recuperar a organicidade do movimento relacionado aos estados interiores. “Isadora buscou incessantemente a expressão, a experimentação e o improvisado” (SOUZA, 2009, p.122)

Nesta linha visionária da dança surge na América a Denishawnschool sendo a escola que proporcionou um abertura no desenvolvimento de um pensamento novo da dança (*modern dance*), e que foi fruto da parceria entre Ted Shawn (1891-1972) e Ruth Saint-Denis (1879-1968). Ruth Saint-Denis retomou alguns princípios de Isadora na busca de encontrar proposta própria, e extraiu para sua dança o seu sentido religioso e ritualístico. Em busca da essência humana e usando a dança como meio, a dançarina americana procurou desenvolver uma técnica capaz de possibilitar o envolvimento do corpo com a alma do intérprete. Pesquisou a dança dos samurais e as danças rituais hindus, juntamente, com a ioga.²⁷

Ted Shawn recebeu através de Hennette Crane as noções do Delsartismo. Considerou a dança como uma obra dramática que comporta uma ação dinâmica, concebendo suas coreografias como peças de teatro através da progressão da intensidade do movimento correspondente à progressão da ação e aos efeitos dramáticos com cenários, roupas, figurinos e cenografias específicas.

Esta fase marcou uma geração de novos pensadores da dança moderna, entre eles Emile Jacques Dalcroze (1865-1950), músico e pedagogo, que teve como proposta primordial o uso do corpo, ou seja,

27 Ver AZEVEDO, Sônia. M. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. Perspectiva, São Paulo, 2002, p.73

do movimento como sendo uma passagem obrigatória entre a música e o pensamento. Dalcroze analisou o movimento através do senso rítmico, criando um trabalho embasado na repetição e sobreposição de ritmos, a euritmia. Tentou mostrar a possibilidade de transformação do gesto a partir da música, considerando que a “[...] música suscita no cérebro uma imagem que por sua vez, impulsiona o movimento, que se torna expressivo caso a música tenha sido captada corretamente”. (BOURCIER, 2006, p.291)

O dançarino húngaro Rudolf Laban (1879-1958) acreditava que a dança fosse um meio de introspecção profunda, buscando a expressividade como ponto de partida. Em seu sistema procurou desenvolver a imaginação aliada aos gestos, no intuito de ligar o corpo como unidade: ou seja, uma relação dos estados internos aos movimentos, acreditando na possibilidade da “dança como transcendência do homem” (BOURCIER, 2006, p. 295). Para Laban, “a dança é essencialmente uma poética dos movimentos do corpo no espaço” (GARAUDY,1973,p.118). Laban criou o método de notação da dança, labanotation, e, em 1941, fundou seu centro de dança Modern Educational Dance.

A fonte da qual devem brotar a perfeição e o domínio final do movimento à compreensão daquela parte da vida interior do homem de onde se origina o movimento e ação. Tal compreensão aprofunda o fluir espontâneo do movimento, garantindo uma eficaz agilidade. A premência interior do ser humano para o movimento tem de ser assimilada na aquisição da habilidade externa para o movimento.²⁸

Martha Graham (1894-1991) dedicou-se totalmente ao aprendizado de Ted Shawn, onde tornou-se, três anos depois de ingressado na escola, sua assistente.

Martha Graham procura, por meio da dança, aprofundar-se nas Zonas sombrias do homem, a fim de trazê-las à tona do gesto. Sua pesquisa do movimento visa a revelar algumas emoções e impulsos fundamentais ao ser humano. Todo movimento é ocorrência visível de pulsões: é preciso com urgência, que todo impulso seja forma, gesto, deslocamento em cena. (Azevedo, 2003, p.74)

28 LABAN apud Azevedo, 2003, p.64

Graham inova quanto à técnica na dança moderna, iniciando os exercícios sentada no chão, defendendo que nesta posição o dançarino poderia controlar melhor todos os seus músculos do tronco em contração e alongamento, obtendo uma forma eficiente de aquecimento. Ou seja, “adquirir a técnica da dança tem apenas um fim: treinar o corpo para responder a qualquer exigência do espírito que tenha a visão do que quer dizer.”²⁹ O ponto de partida para esta nova técnica é a respiração, em seu fluxo e refluxo. A partir do movimento respiratório pode-se perceber o centro motor do movimento, de onde nascem e irradiam as ações.

Os princípios técnicos voltam-se ao trabalho de contração e expansão, torções e ondulações; isto é, a busca da relação da terra através da força da gravidade e movimentos que brotam do centro para a periferia.

Doris Humphrey (1895-1958) foi aluna da Denishawschool, e recebeu grande influência de Ruth Saint-Denis. Sua proposta de trabalho é a pesquisa do gesto primitivo. Para ela, “o ritmo motor é gerado pela relação do corpo com o espaço” (BOURCIER,1987, p.270). O movimento surge da luta contra a força da gravidade e a busca do equilíbrio expressando o conflito entre o homem e o ambiente, sem nenhuma preocupação com a movimentação estética do balé clássico. A gravidade representa a força que age contra o homem e que o atrai para a terra, enquanto que a força física e espiritual do homem o coloca de pé. Essa técnica é denominada *fall-recovery* (queda e suspensão). Todo esse trabalho é oriundo de quatro tipos de gestos: “gestos sociais/ os das relações do homem entre si; gestos funcionais / os de trabalho da vida cotidiana; gestos rituais/ os da religião; gestos emocionais/ tradução imediata dos sentimentos individuais” (ibid, p. 269).

Em resumo: os autores visitados na presente reflexão não demarcam simplesmente o gesto na construção dos movimentos da dança. Procuram delimitar o sentimento como conteúdo necessário na orientação das sequências na comunhão da forma e emoção: “Assim como Noverre e Delsarte,

29 GRAHAM *apud* Garaudy. 1973, p.97

Dalcroze acreditou que o gesto em si nada representa, sendo seu principal objetivo captar sentimentos emoções humanas, por meio de sequencias precisas ao nível da forma e corretas no sentido do ritmo” (AZEVEDO, 2002,p.57).

Já a escola Expressionista alemã trouxe uma produção de uma dança marcada pela expressividade representada por artistas como Mary Wigman (1886-1973) que carregou como objetivo da dança a expressão da personalidade do dançarino. Fundadora da escola alemã de dança moderna, sua vida e seu trabalho refletiram nos acontecimentos mais marcantes de sua época, como a Primeira Guerra mundial e os movimentos expressionistas na Alemanha, como o teatro, pintura e o cinema do pós-guerra. O grande tema abordado em seu trabalho é o destino trágico do homem e da humanidade. O assunto busca o mais íntimo contato com o chão e procura em seus movimentos expressar o terror e a solidão. A técnica utilizada por Wigman para o bailarino tornar-se mais consciente dos impulsos obscuros que estão dentro dele, fazendo com que este se liberte de sistemas preestabelecidos de movimentação corporal abrindo espaço para que cada vez mais o bailarino possa se ouvir e repercutir os ecos do mundo. Com isso ela propicia ao bailarino uma liberação do vocabulário corporal existente, para submetê-lo a total responsabilidade sobre a expressão e adquirir sua liberdade individual que sua estética supõe.³⁰

Kurt Joss (1901-1979) que teve como grande mestre Rudolf Von Laban e essencialmente buscou em sua dança uma ligação da dança clássica e moderna com a arte teatral. Declarou que sua meta de arte foi sempre a dança-teatro, entendida como forma e técnica de coreografia dramática, preocupada de perto com o libreto, a música e acima de tudo com os artistas intérpretes. Para ele a linguagem da dança-teatro estava voltada ao trabalho de uma obra de arte que tenha significado, consistindo de um assunto concreto. Joos propôs dois modos de representar um tema no teatro: de maneira realista ou através da fantasia.

30 Informações retiradas de BOURCIER, 2006, p. 295-300

O realismo domina o drama ocidental; o caminho da fantasia é usado em todas as formas de teatro estilizado, como no teatro oriental, na ópera ocidental e ainda mais na dança-teatro. Seu maior argumento com relação ao drama e à palavra consistiu sobre a ideia de que em dança o discurso é eliminado, portanto a arte do gesto necessariamente teria que ser intensificada, até atingir uma linguagem compreensível.³¹

A alemã Pina Bausch (1940-2009) foi uma das coreógrafas mais pesquisadas na atualidade. Teve como principais influências os trabalhos de Joos e Tudor. A dança-teatro de Joss proporcionou Bausch ver na ação dramática o motriz de lutas de energia que pudessem atingir uma harmonia no universo da ficção. Como uma coreógrafa do pós-guerra, Bausch baseou sua dança-teatro no realismo. E sua dança-teatro é altamente biográfica, ganhando força pela intensidade da experiência e expressão. “Eu apenas sei que o tempo no qual nós vivemos o tempo com todas as suas ansiedades, está muito comigo. Essa é a inspiração de minhas peças”.³² Bausch ainda completa que:

[...] em todas as peças que faço em co-produção, o que me interessa na cidade são as pessoas, os ambientes, os contrastes e não os monumentos. Quero me questionar sobre elas. Interessa-me encontrar a alegria, ver os dois lados das coisas, o positivo e o negativo, e procurar sempre um equilíbrio de otimismo naquilo que eu vejo e sinto.³³

Seu grande interesse sempre foi, enquanto ideia para seu trabalho artístico, o homem e sua relação com o universo e seu destino.

No breve relato descrito, considere apenas alguns dos principais nomes que marcaram para a história da dança suas contribuições ideológicas e estéticas disseminadas pelo tempo, voltadas à perspectiva de olhar a dança como manifestação dos sentimentos do homem, seus conflitos e buscas,

31 Informações retiradas do artigo: BERGSOHN, Isa Partsh , *A dança-Teatro de Rudolph Laban e Pina Bausch* in: REVISTA ART& - Número 1 – abril de 2004 tradução de Ciane Fernandes. - disponível em: <http://www.revista.art.br>

32 Informações retiradas do artigo: BERGSOHN, Isa Partsh , *A dança-Teatro de Rudolph Laban e Pina Bausch* in: REVISTA ART& - Número 1 – abril de 2004, p.4- tradução de Ciane Fernandes. - disponível em: <http://www.revista.art.br>

33 BAUSCH, Pina. In CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosacnaify, 2005, 100-101 apud PEREIRA.

não havendo o intuito neste relato de aprofundamentos metodológicos, conceituais e históricos e sim como apresentação de um gênero através de importantes seguidores.

Volto portanto ao espetáculo *Vícios e Virtudes*, colocando-o no contexto da dramaticidade, dada pelo mundo interno das personagens, suas emoções e pela narrativa no sequenciamento das cenas. Logo, há dois corpos na dialógica entre o interno do personagem e externo da narrativa cênica, onde meu corpo que dança recorta os dois universos na costura pelo gesto das emoções necessárias ao personagem e no sequenciamento dos episódios.

A construção dessa temporalidade, entre a simultaneidade da dramaticidade, dada pela emoção e/ou sentimento centrado no caráter das personagens, e o sequenciamento das ações, dado pela costura simbólica e na tomada de sentido do texto, necessita da dialógica que interliga várias linguagens artísticas na liberação do *corpo criativo* pela imaginação na representação dos gestos carregados da carga emotiva necessária a mobilização dos dois mundos: da dramaticidade e da narrativa.

O intérprete-criador surge nesta relação múltipla da presença de vários elementos da narrativa e dos personagens: seu papel passa das condições técnico-rationais ao processo aberto da criação. A imaginação possibilita esse deslocamento na manipulação de símbolos registrados no corpo e na dimensão dos gestos carregados de marcas tradutoras da dramaticidade.

Desse processo, o sequenciamento, pela força da dramaticidade, se realiza na forma Dança-Drama, sem opor forma e conteúdo, mas absorvendo a oposição na construção do andamento do texto pelo caráter das personagens em contraponto. A introdução de outros elementos — como o divertimento voltado ao deboche e/ou elementos da filosofia de Sade — determina a pausa de intromissão ou de intermédio ao texto.³⁴ Esse processo da dramaticidade no trabalho do intérprete-criador, só se efetiva a partir da tomada de sentido no sequenciamento das cenas. Mas a força

34 Sade, também em suas obras, introduz panfletos políticos ou filosóficos, dando ao texto pausas narrativas, como personagem de fundo na promoção das suas concepções e idéias.

necessária ao arranjo dos elementos deve antes se voltar à atividade criadora dada pela imaginação; na estimulação do corpo entrando em ação e absorvendo o texto na representação do simbólico.

2. O CORPO CRIATIVO ATRAVÉS DA IMAGINAÇÃO

Inspirada no pensamento sadiano onde é revelado que “toda felicidade está na imaginação”, trago a reflexão como este evento (a imaginação) interfere e se dá no corpo durante o processo criativo na dança. Segundo Azevedo:

“É inevitável o vínculo com o mundo imaginário, com o centro produtor e armazenador de energia; em suma, com a emoção. Emoções causam sensações corporais inconfundíveis e estas, por sua vez, levam a descoberta e utilização daquilo que lhes deu origem.”³⁵

A importância de abrir uma seção sobre imaginação neste trabalho vem no sentido de considerá-la o início de um percurso latente de potencialidades do universo criativo. Salles considera a imaginação um tipo de saber que estabelece uma identificação com a alma humana “[...] como um repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez nem seja, mas que poderia ter sido” (SALLES, 2008, p.73).

As imagens propulsionam o indivíduo ao movimento, à ação, permitindo que o espaço criativo adormecido entre em erupção num sistema ativo de associações através dos diferentes estados emocionais e físicos.

O termo imaginação é derivado do latim, *imaginatio* que, por sua vez, substitui o grego *phantasia*; *phantasma*. Considera-se como sendo a capacidade mental para relacionar, criar, inventar ou construir imagens. Aristóteles, em *De Anima* (428a 1-4), foi quem elaborou uma primeira reflexão teórica

35 AZEVEDO, 2003, p.145

sobre o conceito de imaginação (*phantasia*), referindo-se apenas ao processo mental através do qual concebemos uma imagem (*phantasma*).

Segundo Aristóteles, “a mente humana não é capaz de pensar sem imagens.” Esse procedimento mental faz parte da atividade de todas as formas de pensamento. O conceito aristotélico de *phantasia*/imaginação está ligado ao *sensus communis*, isto é, àquela parte da mente (*psyche*) que é responsável pela representação inteligível das coisas. Esse conceito de imaginação consiste no processo mental de representação das coisas que não são imediatamente presentes nos sentidos.³⁶ Em Aristóteles, o pensamento revive as imagens dos sentidos na forma de *pós-imagens* de sonhos e de lembranças residuais deixadas pela sensação primária. Sem percepção, portanto, não há imaginação e sem imaginação não há pensamento.

A origem grega desse conceito mantém-se em alemão (*Phantasie*), significando imaginação, aparição, imagem mental, sendo esta a forma que os primeiros grandes teóricos do inconsciente, Freud e, posteriormente, Carl Jung se utilizaram do conceito para elaboração de suas pesquisas. A imaginação na visão psicanalítica pode consistir tanto na evocação de imagens mnemônicas, quanto na construção de imagens criadas *livremente* pela fantasia. Nesse caso, apresenta-se a ambiguidade da imaginação levando a distinguir duas manifestações que, segundo Simões,³⁷ apresentam-se da seguinte forma:

[...] uma, a faculdade mental de evocar, sob a forma de imagens, objetos ou fatos conhecidos por uma sensação ou experiência anteriores; outra, a faculdade pela qual a mente vê e representa, ainda que sob uma forma sensível e concreta, seres, coisas e situações das quais não teve experiência direta. No primeiro caso, temos a imaginação em dependência direta das nossas percepções, ou seja, de alguma coisa que já conhecemos e que depende, substancialmente, da nossa memória. Daí a imaginação residir numa evocação. No segundo caso, temos a imaginação emancipada do mundo sensível, produzindo novas sínteses de imagens libertas da sensação ou da percepção imediata de objetos externos. Temos assim caracterizada, a invenção criadora do espírito humano, a fantasia poetificante. (SIMÕES, 1999, 2º

36 Ver, REIS, Maria Cecília G. *De Anima*. Editora 34, 2006

37 SIMÕES, Reinério L. Moreira. *Imaginação Material Segundo Gaston Bachelard*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999

capítulo)

Simões esclarece as diferentes manifestações da imaginação presentes no homem, sendo que uma delas serve diretamente à capacidade criativa e ao universo sensível do homem.

Todavia, na visão de Jung essas duas manifestações presentes se mostram de forma cuidadosa numa distinção nítida entre imaginação passiva (fantasia) e imaginação ativa: Na imaginação passiva “a fantasia é mais ou menos nossa própria invenção e permanece na superfície das coisas pessoais e das expectativas conscientes”³⁸ Mas a imaginação ativa, como o termo denota, significa que as imagens têm vida própria e que os eventos simbólicos se desenvolvem de acordo com sua própria lógica; isto, é claro, se nossa razão consciente não interferir. A imaginação é ativa quando aparece e se desenvolve em um campo ativo, isto é, em uma tensão atual entre objeto e sujeito. A cena apresenta-se a distância do sujeito. Solicita sua reação como o faria um acontecimento e ao mesmo tempo anima o inconsciente.³⁹

Jung propõe ao indivíduo, através da imaginação ativa, estabelecer uma função transcendente dos eventos tanto conscientes quanto inconscientes; ou seja, realizar uma síntese entre ambos. Ele considera que na imaginação ativa toda pessoa participe conscientemente do evento fruto do inconsciente. A imaginação ativa é uma forma de dialogar com o inconsciente.⁴⁰ Nas palavras de Zimmermann:

[...] a imaginação desde sempre foi um espaço de liberdade que, em princípio, não pode ser tirada de ninguém. Lembra eventos passados e nos permite viver o futuro no espaço vivencial do presente. Por outro lado, o espaço vivencial torna-se, na imaginação, uma realidade simbólica, um espaço intermediário entre o mundo interno e o externo. Para ser útil ao ser humano, deverá estar sempre, tanto conectada ao mundo concreto como ao mundo psíquico. Da união fértil entre esses dois domínios pode nascer uma realidade que os transcende, criando e ampliando as novas possibilidades de vida. (ZIMMERMANN, s/d)⁴¹

38 Ibid, 1999, 2º capítulo

39 ibidem

40 Informações retiradas FRANZ, von Marie Louise. Psicoterapia. Paulus, São Paulo, 1999.

41 Citação retirada da apostila dada pela professora Elizabeth Zimmermann para aulas da pós graduação.

Direcionando esses fundamentos para a dança, principalmente quando se pensa em processo criativo, tendo o corpo⁴² como agente propulsor, aproxima-se imediatamente este corpo num estado de movimento, não na sua condição apenas motora, mas criativa, manifestando ser e estar numa condição poética.

No que diz respeito a qualidade expressiva na dança, considero a diferença entre corpo e corpo criativo, a capacidade deste relacionar-se ativamente com sua imaginação. Ela é um recurso provocador e gerador de emoções, sensações, percepções, imagens, cores, formas, tempos, espaços, redimensionando e potencializando todo o corpo ao processo criativo. Ostrower fala dessa relação entre o sujeito e sua capacidade de imaginar, e afirma que o universo imaginário será povoado “[...] por expectativas, aspirações, desejos, medos, por toda sorte de sentimentos e de 'prioridades' interiores. Se é fácil deduzir-se a influência que exercem sobre a nossa mente, no sentido de encaminhar as associações para determinados rumos e renovar determinados vínculos com o passado, do mesmo modo é fácil saber que as prioridades interiores influem em nosso fazer e naquilo que 'queremos' criar.” (OSTROWER, 2003, p.20)

O intérprete-criador na dança, em sua busca exploratória através do corpo, exercita concomitantemente esse diálogo com o processo imaginário “[...]operacionalizando mapas, representações e uma gama de padrões neuraisemocionais, entre outros.”⁴³ As experimentações corpóreas perpassam por esse processo, estimulando o corpo a entrar em trabalho de ação, de forma a tornar-se dinâmico, coexistindo em relação aos elementos tempo e espaço durante o processo de criação dos movimentos.

Esses movimentos que são estimulados pela capacidade imaginativa do sujeito, podem se configurar como *imagéticos* e *reais*. *Imagéticos*, pois se manifestam como paisagens corporais, não no

42 Considera-se o corpo como unidade, sem a distinção dada por Descarte entre corpo e espírito.

43 Retirado do artigo: RANGEL, Lenira P. *Corpo e Dança como lugares de corponectividade metafórica* p. 1,4 Revista Científica/FAP, Curitiba, v.4, n.1 p.1-19, jan./jun. 2009

sentido estático e fixo e sim mostrando seu aspecto transitório e efêmero. Nas palavras poéticas de Adilson: “[...]A matéria do imaginoso é como a nuvem. O movimento dele é próprio do vento. Mas, o que vemos lá, não está lá, mas aqui: é nossa imaginação que se estende para lá em périplos de metáforas: aquilo que se parece com...” (JESUS, 1996,p.6)

As ações imagéticas provocam imediatamente o corpo, rompendo com seu estado natural, reverberando-o num fluxo em que mente/corpo transita entre a ficção e a realidade. Nesse caso, referencio esse evento ao processo de imaginação ativa proposto na psicanálise de Jung. Há uma conexão entre todos os canais perceptivos e emocionais do intérprete-criador durante a *improvisação*, ligando seus conteúdos conscientes e inconscientes sendo refletidos nos movimentos e gestos na duração do tempo presente:

“O exercício imaginativo, no caso do ator, deve levar á ação. Nos espaços da improvisação, claramente delimitados, as imagens exteriorizam-se, transformam-se, sofrendo todo o tipo de alteração lúdica e acabam por ser fato, justamente porque são ficções, assumidamente irrealidade, ilusão. É do mundo imaginário que saem as imagens da cena, escolhidas entre tantas que foram produzidas”. (AZEVEDO, 2002, p.200)

Durante as improvisações em dança, o corpo vai reagindo às imagens de forma a representá-las em símbolos, objetivando-as em *movimentos reais* (a manifestação condensada da imaginação); ou seja, o corpo busca representar as paisagens corporais *imagéticas* através de suas ferramentas em paisagens corporais *reais*. “O simbólico não apenas remete para a significação, mas torna-a presente: ele representa significação.”⁴⁴

Matos traz em seu artigo *Corpo Cênico: o diálogo entre persona e personagem* reflexões sobre o encontro de artistas cênicos com personagens durante o trabalho de criação e revela que esta relação se dá pela capacidade do ator criador criar imagens: [...] “a imagem é vista não apenas em seu aspecto

44 Citação retirada do artigo: SIQUEIRA, Adilson, *A transcendência do jogo simbólico para a cena espetacular: primeiras reflexões sobre Corporeidade, símbolo, Jogo e Arte*.

figurativo, mas em sua capacidade de transformar-se em algo; ela é uma metamorfose promovida pela imaginação a partir das imagens fornecidas pela percepção”⁴⁵ .

Matos esclarece ainda dentro desta reflexão que:

[...] não podemos deixar de enfatizar que essas experiências promovidas pela percepção e imaginação ocorrem no corpo. Assim, o corpo é um lugar de inscrição social e de memória de dados, consciente ou inconsciente, entre o que pertence a sua própria personalidade e o que está submerso em sua persona. (ibid, p.4)⁴⁶

Esse processo de conexão entre consciente e inconsciente realimenta todo momento o corpo/espírito durante as investigações na dança, deflagrando potencialidades que se tornam presentes no tempo - espaço. O processo criativo na dança se dá dentro deste espectro de realidade, onde ideias *subjetivas* vão tomando determinadas formas que constroem *imagens reais*. Nesse sentido posso concordar com Langer apud Saraiva quando afirma que: “O gesto da dança não é um gesto real, mas virtual. O movimento corporal é, por certo, bem real; mas o que o torna gesto emotivo [...] é ilusório, de maneira que o movimento é “gesto” apenas dentro da dança.”⁴⁷

Em relação a processo de criação no que se refere à organização desses conteúdos imagéticos Tavares complementa que: “imagem mental é a experiência subjetiva de como o mundo, em um dado instante, se apresenta para nós. Partindo de imagens, podemos criar e trabalhar mentalmente com uma representação de objetos, pessoas e situações” (TAVARES, 2003, p. 28).

Partindo desta consideração de Tavares, constata-se uma aproximação do conceito de criação dado por Ostrower, que considera os processos criativos sendo estabelecidos no plano da consciência

45 MATOS, Lucia. *Corpo Cênico: o diálogo entre persona e personagem*. In: Diálogos Possíveis. Ano 3, Nº 01, Janeiro/Junho 2004, p.2 Disponível em: <http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/default.asp?ed=4>

46 O termo persona utilizado na citação refere-se ao conceito dado por Jung em que [...] *a persona representa um recorte do eu que está voltado para o ambiente. Ela é um acordo entre as exigências do ambiente e as condições estruturais internas do indivíduo*. (Jacobi, J. in Zimmermann, 92) A citação referente a persona foi extraída da dissertação de Elizabeth Bauch Zimmerman *Integração de Processos Interiores no desenvolvimento da Personalidade*. Faculdade de Medicina na Saúde Mental, Unicamp, 1992.

47 SARAIVA, 2005, p. 224

quando referenciados a organização, objetivação e estruturação. Nesse caso, durante a composição da dança e no trabalho coreográfico, o tipo de consciência que se dá é através da sintonia entre as ideias e a manifestação destas através do corpo sensível. Ocorre um processo simultâneo, no qual o corpo atua numa organização específica e paradoxal, tornando-se potencialmente matéria para a estimulação das ideias. Estas, por sua vez, são estimuladas pelo corpo realimentando-o e tornando-o “vivo” e expressivo, estabelecendo um espaço gerador de informações para serem reestruturadas *a posteriori*.

Em momentos distintos, durante o percurso investigatório e criativo em dança, tanto nas improvisações quanto nas ordenações, a sensibilidade emerge no corpo como sujeito da descoberta do sensível. Ostrower apresenta a palavra sensibilidade como porta de entrada das sensações, representando uma abertura constante entre o indivíduo e os acontecimentos inerentes a ele. Partindo dessa premissa que nós somos agentes desta experiência, podemos considerar que o “processo de individuação”⁴⁸ no qual o sujeito torna-se singular se dá por meio do processo de autoconhecimento. Esta descoberta acontece *com* o corpo e *no* corpo.

Na improvisação, o reconhecimento deste estado sensível ocorre na passagem do que ainda está submerso, em ideias desordenadas a partir de estímulos que levam às experimentações do corpo como agente das investigações. Esta simbiose corpo/mente é inicialmente caótica e não estabelece uma ordem específica. Na ordenação, o material gestual vai sendo exposto primeiramente de forma desordenada, possibilitando a seguir a reflexão das situações que vão se configurando paulatinamente. Esta ordenação leva às escolhas do melhor movimento, do melhor gesto, e, posteriormente, desenrola-

48 Segundo o Glossário dos termos Junguianos, Individuação significa: “Processo de diferenciação psicológica tendo como objetivo o desenvolvimento da personalidade individual. Possui dois aspectos básicos que são: o processo interno e subjetivo de integração e o igualmente indispensável processo de relacionamento objetivo. É a realização e compleição consciente da unicidade de um ser. Está associada à formação de imagens arquetípicas e nos leva a experienciar o *Self* como o centro da personalidade, transcendendo o ego. Normalmente ela se inicia com uma ou mais experiências decisivas que desafiam nosso egocentrismo, produzindo a consciência de que o ego está subordinado a uma entidade psíquica mais compreensiva. É uma longa série de transformações psicológicas que culminam na integração de tendências e funções opostas, e na realização da totalidade”. (glossário Junguiano in: <http://www.salves.com.br/j-glossam.htm#i>)

se para um processo de formatação, de um eixo possibilitando a construção de um roteiro.

O processo de composição na linguagem do corpo (processo coreográfico) tem a improvisação como procedimento e trabalho de laboratório ou experimentação, sendo esse exercício um mecanismo fundamental para estabelecer a conexão tempo/espaço/corpo/. Nesse percurso improvisatório até chegar à ordenação, cria-se um espaço/tempo de *latência*. A palavra latência pode ser definida pelo período de inatividade entre estímulo e a resposta por ela provocada. Segundo Azevedo, todo signo passa por um período de latência, sendo este uma resposta a um estímulo provocado algum tempo antes. “O período de latência do signo parece ser o tempo em que muito ou pouco (dependendo da capacidade imaginativa de cada um) é trabalhado pelos olhos argutos da mente” (AZEVEDO, 2002 p.186).

O *tempo* que se estabelece durante o processo criativo é condensado, não há passado nem futuro somente o *momento*, que Bachelard nos apresenta como *instante*.⁴⁹ Com relação ao *espaço*, o corpo entra numa *Zona de Experiência*,⁵⁰ onde o sujeito/objeto, a partir das imagens, se condensa e provoca neste espaço o lugar de fronteira e instabilidade, gerando através dos conflitos e paradoxos as incertezas geradoras deste corpo e disponibiliza novos caminhos a serem explorados. Este lugar que chamamos “Zona” desloca o sujeito a uma nova perspectiva da realidade, propiciando a interação dialógica das polaridades, inclusive subjetivo/objetivo, mantendo sua identidade e suas diferenças.

Outras reflexões em torno da compreensão deste fenômeno que acontece durante os processos criativos em dança são encontrados em GIL, no livro *Movimento Total*, que nos apresenta a noção de

49 A idéia de instante é refletida por Bachelard em seu livro: *A poética do Instante*. Duas propostas são discutidas como possibilidades de compreender este evento. Bachelard apresenta a proposta de Bergson sendo dita como a verdadeira realidade do tempo a partir de sua duração, e, o instante é apenas uma abstração, desprovida de realidade. E de Rounpnel sendo a realidade do tempo o instante em que a duração é apenas uma construção, desprovida de realidade absoluta.

50 Este termo e conceito vem das aulas dadas por Renato Ferracini que participei no curso de pós - graduação em Artes -UNICAMP. Em seu artigo *Fronteiras, Paradoxos e Micropercepções* ele revela conceitualmente como *Zona de instabilidade*, ou *Espaço-entre*, *in-between*, MA (Tadashi Endo), *Entre-mundo* (Bhabha), *Não-Lugar* (Augé), *Zona de Vizinhaça*, *Indiferenciação* ou *Indiscernibilidade* (Deleuze), são nomes de fronteira, e que mais que nomes são estados-de-vida-em-aberto-e-em-potência. *Um espaço, um território de fronteira, é, por excelência, um território de devir.* (FERRACINI,2007, p.1) <http://www.renatoferracini.com/home/pos/artigos>

Atmosfera:

A atmosfera tem a propriedade de transformar os corpos submetendo-os ao seu regime de forças. A atmosfera não é um contexto: não constitui um conjunto de objetos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos, mas de forças... A atmosfera resulta da invasão da consciência pelo inconsciente; no mesmo ato é o espaço do corpo- esse prolongamento do corpo no espaço – que se impregna de forças inconscientes (GIL, 2001, p. 146-147)

Portanto, atmosferas ou paisagens corporais são eventos que se ligam ao universo da criatividade estabelecendo contato com a subjetividade, imaginação, percepção, intuição e consciência. E, como afirma Dorflès “[...] os elementos considerados fundamentais para o desenvolvimento dos processos criativos são percepção e imaginação”. (MATOS, 2008, p.4)

As reflexões levantadas nessa seção estiveram pautadas na prática e no modo como foi estabelecido o processo investigatório e coreográfico em *Vícios e Virtudes*, compreendendo assim, os diferentes momentos de atuação do meu corpo sendo alicerçado pela imaginação.

3 . POLARIDADES

3.1 Conceito de polaridade

O princípio da *dialética*, na definição da *polaridade*, se deu na filosofia ocidental com os primeiros pensadores, pré-socráticos, no exame e explicação do mundo natural na sua *physis*. Destaco o pensamento de Heráclito⁵¹; que refletiu sobre o mundo paradoxal, pelo devir ou o fluxo da mutação do mundo.

51 “Heráclito (504 – 500 a.c) nasceu em Éfeso, cidade da Jônia. Caráter altivo, misantrópico e melancólico. Sem ter tido mestre, Heráclito escreveu o livro Sobre a Natureza, em prosa, no dialeto jônico. Foi considerado por muitos o mais eminente pensador pré – socrático, por formular com vigor o problema da unidade permanente do ser diante da pluralidade e mutabilidade das coisas particulares e transitórias. Estabeleceu a existência de uma lei universal e fixa (o Lógos), regedora de todos os acontecimentos particulares e fundamento da harmonia universal, harmonia feita de tensões, “como a do arco e da lira”. (Os Pensadores, 1996, p. 81)

Em sua filosofia, considerou a *unidade* como uma *unidade de tensões opostas*. Porém, não considerava o tratamento de opor o *Um* ao *Múltiplo*, como Xenófanes e o eleatismo: [...] o *Um* penetra o *Múltiplo* e a multiplicidade é apenas uma forma de unidade, ou melhor, a própria unidade”.⁵² Heráclito acreditava que, através da tensão, a verdadeira harmonia era encontrada, determinando a conexão necessária e fundamental entre dois opostos indissociáveis. É, portanto, a partir dessa idéia de *harmonia* que o mundo se mantém emergente na sua existência. Nascer e morrer, subir e descer, acordar e dormir se complementam em virtude da harmonia que conecta os diferentes.⁵³

Heráclito também concebe às oposições estando num fluxo permanente: tudo se move e nada se fixa na imutabilidade; “ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou.” Nesta frase, Heráclito estabelece a noção de *devir*, fundamentando a própria idéia do que seja *processo*. Assim, tudo é regido pela dialética, a tensão e o revezamento dos opostos.⁵⁴

Essas reflexões de Heráclito são também encontradas na filosofia oriental, com as quais os chineses, muito antes, estabeleceram os pólos entre *yin* e *yang*, positivo e negativo, feminino e

52 Ibid, 1996, p. 24

53 Ouvimos Heráclito dizer que divergir é convergir. Nada pode soar-nos mais estranho do que isto. Mas ele exemplifica, e permito-me fazer, aqui, uma interpretação do fragmento DK 51: "olhem para um arco. Vejam como ele mantém consigo mesmo uma relação de forças completamente coesas, ainda que tão diferentes e opostas. A corda esticada obriga a madeira a envergar, ao mesmo tempo em que a madeira se esforça para impedir a corda de esticar-se. Em conjunto, estas tensões opostas são requisitos fundamentais, sem os quais não temos um arco. O arco é isto: divergente que consigo mesmo concorda. Olhem, agora, para a lira —continuaria Heráclito— e ouçam aquele som que dela emana. É um som harmonioso, porque procede de tensões contrárias. A corda, tensionada, exige esforço por parte do corpo do instrumento, que oferece resistência àquela. Lutando entre si, corda e madeira vão trabalhando para o mesmo fim, isto é, produzir o som, e ainda que não houvesse nenhuma finalidade, as tensões opostas estariam simplesmente brincando entre si, como a criança com seu castelo de areia. Nesse jogo, não importa que uma das forças vença; importa, sim, a conjunção das tensões opostas". Desta forma, a oposição não supõe, como se pode imaginar, a divisão. Ao contrário, ela é sinônima de unificação. Unificação, por seu lado, não significa que os opostos sejam idênticos — e nem podem sê-lo. Unificação é a ação de fazer com que as múltiplas e distintas coisas sejam reconhecidas como participantes da mesma unidade. Neste sentido, a unificação contemplada por Heráclito não sugere a perda da identidade de uma qualidade consigo mesma, por exemplo, mas a manutenção dessa identidade, que é reafirmada no momento de sua conexão com uma qualidade oposta; é no confronto entre os opostos que cada um deles pode ser mais bem caracterizado. (GONÇALVES, 1997, p. 200)

54 Informações retiradas do artigo GONÇALVES, Ricardo. Do Kháos e do Kósmos: Heráclito e a harmonia na oposição dos contrários. In: Integração Ensino, Pesquisa, Extensão. São Paulo: Universidade São Judas Tadeu. ano III (10), 1997, pp. 199-201

masculino como lei compensatória no sentido de alcançar o *tao*.⁵⁵ A psicanálise se apropria desta ideia encontrando na teoria do psicanalista Carl Jung o conceito de *enantiodromia* que traz a ideia de compensação dos polos para estabelecer o equilíbrio entre consciente e inconsciente. Jung acreditava que qualquer exagero, qualquer unilateralidade de sua atitude consciente pode gerar uma reação inconsciente oposta:

Quando Miguel Serrano visitou Jung em 1961, Jung disse: — "Certa vez conheci uma senhora que era muito aristocrática e nobre, e que conduziu sua vida de acordo com as ideias mais requintadas de refinamento, mas à noite ela iria sonhar com embriaguez, e nos sonhos que ela se tornaria irremediavelmente embriagada. Em outras palavras, a atitude inconsciente da mulher compensada pela sua exagerada atitude consciente"⁵⁶.

A partir deste exemplo de Jung, fica evidente a relação compensatória que existe entre por exemplo, as personagens do Marquês de Sade, Justine e Juliette, dando permissão ao autor na propriedade de ser uno ao mesmo tempo em que se encontra mergulhado nas constantes mutações do contexto que as envolvem. Sade se aventura nesse mecanismo natural de transbordamento dos polos levando ao seu excesso, tanto em suas apologias orgiásticas, quanto na privação delas orientado pela ordem e classificação. Nesse caso, as personagens Justine e Juliette representam os polos, o próprio conflito existente no Marquês:

55 Baseado na velha sabedoria dos livros das mutações, Lao Tzu reconheceu que a essência do mundo não é uma condição estaticamente mecânica. O mundo está em constante alternância e transformação. O Livro das Mutações mostra igualmente que todas as transformações se realizam segundo leis estabelecidas. A concepção do livro é de que a totalidade do mundo fenomenal está baseada no antagonismo complementar das polaridades das energias *Yin*, passiva, negativa e *Yang*, ativa, positiva. Estas energias encontram-se em contínua transformação. A unidade se divide e se converte em duplicidade, a duplicidade se une e torna a ser unidade. O que está no fim de tudo, no âmago de todas as mudanças, é a grande polaridade (*Tai Gi*), a unidade que transcende toda dualidade, todos os fatos e mesmo toda a existência. Essas mudanças se processam por meio de um caminho fixo e pleno de sentido (*Tao*), no caminho do céu (*T'ien Tao*), ao qual corresponde, na terra, o caminho do homem (*Jen Tao*). Informações retiradas dos Comentários do Richard Wilhelm, do livro *Tao Te King* IN internet

56 Informação encontrada em reflexões de James L. Hammond, 2002 Disponível em: <http://www.ljhammond.com/phlit/2002-03.htm> acesso em 04/08/2010

Por mais instruídos que se queira que elas sejam, e abusando das luzes que adquiriram, não dirão essas pessoas como o anjo *Jesrad de Zadig*, para quem não há mal que não traga um bem; não acrescentarão que, desde que não há, na constituição imperfeita do nosso mundo mau, uma soma de males igual a de bem, e que é essencial para a manutenção do equilíbrio que haja tanto bons quanto maus, e que assim no plano geral, dá no mesmo que alguém, indiferentemente, seja bom ou mau? E também não argumentarão que a infelicidade persegue a virtude; e que, se a prosperidade quase sempre acompanha o vício, sendo que ambos coisa igual ante a natureza que vale mais: tomar o partido dos maus, que prosperam, ou dos virtuosos, que perecem? (SADE, 1967, p.15)

3.2 A polaridade na construção de *Vícios e Virtudes*

O espetáculo *Vícios e Virtudes* nasceu a partir de dicotomias e de elementos opostos. A começar pelo Marquês de Sade cujos pensamentos, segundo Giannattasio, “movem-se em meio a dicotomias, busca os extremos, pois alcançá-los é a única forma de aplacar as paixões naturais” (GIANNATTASIO, 2000, p. 112). Conseqüentemente, suas personagens Justine e Julliete configuram-se como representações dessa filosofia que parte sempre de relações binomiais (no caso, através dos vícios e das virtudes). Giannattasio ainda complementa que:

O vício se identifica ao permanente devir, enquanto a virtude almeja a conservação do ser. Sade toma para si a alternância dos papéis, emprestando sua maneira de pensar a ambas perspectivas. A partir das características dos personagens sadianos podemos afirmar que ora, a modernidade é da ordem de Justine, enquanto a crítica é da ordem de Juliette, como ora, a modernidade é da ordem de Juliette, enquanto a crítica é da ordem de Justine. (IBID, p. 172)

Dentro desse espectro de polaridades as personagens Justine e Julliette permitiram formular a lógica no processo de construção do espetáculo *Vícios e Virtudes*, estabelecendo elementos como o claro e o escuro, grande e pequeno, delicado e agressivo, direto e indireto, céu e terra, forte e fraco,

cheio e vazio entre muitos outros binômios, compondo assim a espinha dorsal e a linha norteadora do trabalho através dos pólos.

Além do universo temático de Sade, e apresentando esse princípio duplo, o espetáculo se mostrou preenchidos por essas forças antagônicas em todas as suas instâncias.

Na música:

- pela instrumentalização cravo *versus* computador (acústico x digitalizado);
- pela seleção de músicas dos séculos XVII e XVIII *versus* música eletroacústica contemporânea (diferença no tratamento dos timbres, da harmonia e da forma).

Na composição estrutural:

- pela estrutura operística intercalando árias, recitativos e interlúdios;
- pelo equilíbrio das cenas no que se refere a tensão e relaxamento.

No gênero:

- dança-drama (apresentação do drama através dos conflitos e contrastes).

No figurino:

- através das texturas e cores dos tecidos (veludo púrpura, tafetá dourado, batina preta com apliques de metal *versus* seda cor de rosa claro esfarrapada = o exagero *versus* simples);
- na apresentação da estética das personagens entre o “refinado” e o “grotesco”
- na simbologia do poder demonstrada na composição das personagens: através da trança até os pés (Juliette) *versus* cabelo curto (Justine);
- uso da meia máscara distorcida como alusão ao Rei Sol, Luís XIV — cor ouro.

No cenário:

- Através do confronto entre o antigo e o novo (cravo *versus* computador);
- Através dos elementos-símbolos: Cruz e facas.

Na iluminação:

- no jogo entre claro e escuro

Na dança:

- através dos movimentos antagônicos de espaço (direções, planos, extensões e caminhos), de tempo (velocidade, ritmo e periodicidade) e de dinâmica (fluxo, grau de tensão, força e peso);
- nas composições das matrizes coreográficas, procurou-se direcionar ao jogo da polaridade entre as personagens.

A carga dramática e expressiva dos movimentos da dança foi estabelecida durante o processo, de modo que os elementos antagônicos foram combinados e modulados. Nesse aspecto, procurei desde as investigações coreográficas à construção final do espetáculo relacionar as ações corporais com os diferentes estados de espírito, que foram estimulados por uma rede de elementos (literatura, música, imagens, entre outros).

Identifico em Robatto a linha básica na constituição dos elementos de força coreográfica:

A grande sabedoria é descobrir e utilizar, em cada coreografia, as relações e as proporções ideais entre Tensão e Relaxamento, Estímulo e Repouso, dosagem esta que irá imprimir o caráter próprio de cada obra. (ROBATTO,1994, p.235)

A autora considera os estados de ânimo — *tensão e relaxamento; estímulo e repouso* — como pontos de referência expressivos para serem explorados nas suas gamas de intensidade para assim

garantir a produção de um espetáculo de dança com qualidade expressiva. Ela considera para os elementos de *tensão* os movimentos com alta concentração de intensidade, forças antagônicas predominantes e ações imprimindo o conflito. Por exemplo: aos elementos de tensão posso identificar, na “Ária das Facas”,⁵⁷ a movimentação de cena explorada na sua máxima tensão e intensidade de energia. E, para os elementos de *relaxamento*, utilizei movimentos com mínimo esforço, abandono (inércia) e harmonia nas soluções dos conflitos.

Nessa perspectiva, considero o conceito de polaridade como elemento chave e ponto de partida para as investigações prático-teóricas, propondo assim a *oposição* como uma ferramenta capaz de estimular o processo improvisatório, dramático, coreográfico (matrizes coreográficas), e também estrutural (roteirização).

Não só na dança, mas na expressão de outras artes, percebem-se elementos de polaridade. As extremidades participam da ação e do evento; e, em particular, no corpo como sujeito da ação nasce a dinâmica de forças opostas. Não é de se admirar que os sistemas que fundamentaram princípios e técnicas corporais, tanto para a dança quanto para o teatro, estiveram pautados na polaridade; citando alguns como contração e relaxamento; interno e externo; queda e suspensão, real e virtual, centro e extremidade. Portanto, o binômio está presente em tudo que pertence ao universo do tempo, espaço e energia. De modo geral, toda obra de arte é resultado deste princípio; como revela Leonido, citando Lopes-Graça e Tomás Borba:

A principal condição de vida de uma obra de arte é naturalmente a unidade, mas para que esta obtenha a plenitude de um grande valor estético preciso é que resulte da convergência de oposições e contrastes, contradições e conflitos, que são na vida os dons da sua graça e da sua beleza.⁵⁸

⁵⁷A descrição e reflexão desta cena se encontra na parte II da tese.

⁵⁸ LEONIDO, Levi. “Genero, Forma, Estilo e Estructura”. In: *Sinfonia Virtual* - Revista gratuita de Música Clásica y Arte n° 0007 Abril del 2008. disponível em: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/007/genero_forma_estilo_estructura.php> acessado em 04 de agosto de 2010

Nesse sentido, o uso concomitante dos polos, no processo criativo de *Vícios e Virtudes*, não propõe apenas um modo de conceber uma obra. Mas traz a reflexão que percorre a via entre os extremos, conforme um propósito predominantemente atemporal e existencial, que é a necessidade inerente do homem de *equilíbrio e harmonia*.⁵⁹

4 APROPRIAÇÃO POÉTICA

Apropriação foi o meio ou a estratégia pela qual *Vícios e Virtudes* se constituiu. Ler os Romances de Sade, o próprio Marquês e outras obras, permitiu ao elenco do espetáculo entrar em trabalho de re (criação) na construção da narrativa sadiana através do Dança-Drama.

Apropriação no dicionário da língua portuguesa traz cinco sentidos para a palavra: *Tomar como propriedade*, como seu, arrogar-se; *tomar como próprio*, adequado, conveniente, adequar, adaptar, acomodar; *tornar próprio seu*: apoderar-se de; *tornar próprio* (subst. Comum); *tomar para si*, apossar-se, apoderar-se.

No sentido geral a palavra refere-se a *tomar algo como próprio, como posse, como propriedade*, e, se direcionado ao contexto da criação artística abre-se para a reflexão da ideia de autoria, originalidade e autenticidade difundida no século XX principalmente nas artes visuais, indicando a incorporação de objetos extra-artístico, e algumas vezes de outras obras, nos trabalhos de arte. O procedimento da apropriação nas artes visuais remete por exemplo às colagens cubistas e às construções de Pablo Picasso (1881- 1973) e Georges Braque (1882 - 1963) realizadas a partir de 1912 e por Marcel

59 Segundo o dicionário da língua portuguesa: A palavra *harmonia* que deriva do verbo grego significa adaptar, encaixar, juntar, acordo, contrato, em suma, juntura, ponto de união entre duas partes de um mesmo complexo.

Duchamp (1887 - 1968) em seus *ready - mades* construídos com a utilização inusitada de elementos da vida cotidiana. Duchamp escolhe ao acaso qualquer objeto utilitário sem nenhum valor estético em si, retira de seu contexto original e o transforma em obra de arte, numa crítica radical ao sistema da arte, em consonância com o espírito do dadaísmo.

Portanto, o evento da Apropriação se mostra no universo da criação e da arte, tendo como princípio que a cultura pertence a humanidade e que por sua vez (re)constrói seu imaginário a partir de suas influências. O artista cria a partir de fragmentos do passado encontrados em sua memória artístico-cultural, afirmando suas obras numa suposta originalidade. Uma originalidade que aparece no sentido de que cada leitura sobre uma obra maior se mostra como única.

Nesse sentido, (re)-ler, (re) - criar e (re) – interpretar obras poéticas, abre para “um pensar mais uma vez”, colocando o objeto escolhido ser reconstruído num outro contexto com novo sentido. Apropriar-se segundo Barbosa concerne ao ato de [...] *retirar imagens ou objetos de seus locais de origem, utilizando-os para construir uma obra (ou outra obra)*⁶⁰. No entanto Harold Blomm em seu livro *Angústia da Influência* estabelece a partir da poesia literária, outras interpretações sobre apropriação poética. Ele considera que a leitura feita de precursores ou obras maiores não se dá de forma inocente. Existe um mecanismo complexo e esquizofrênico na relação entre o precursor e o poeta *efebo* que longe de oferecer do poema um quadro exato, o revêem a uma luz que subverte as suas imagens, os seus jogos de sentidos, e o digerem na voracidade do ato criativo do seu sucessor. Bloom não refere a *influência poética* sendo apenas a transmissão de ideias e imagens de poetas anteriores a posteriores sendo que para ele [...] *isso é apenas “uma coisa que acontece”* (BLOOM, 2002, p.119). Mas complementa afirmando que:

As ideias e imagens pertencem à discursividade e a história, e dificilmente são exclusivas da poesia. Mas a posição do poeta, sua palavra, sua identidade imaginativa, todo o seu ser, *tem*

60 BARBOSA, 2005 p. 144

de ser únicos dele, e permanecer únicos, ou ele perecerá, como poeta, se algum dia conseguiu seu renascimento em encarnação poética. (ibidem)

Portanto, o conceito de apropriação como escolha operada sob o erro de leitura fez de *Vícios e Virtudes* uma obra cênica que buscou em Sade o seu alicerce existencial. *Vícios e Virtudes* só pôde existir porque antes de nascer quis reviver os romances, os pensamentos, os personagens de Sade sob a perspectiva do corpo cênico e do drama dança.

Nesse sentido, a apropriação poética torna-se um processo da presença do texto e do acontecimento na criação cênica, ou seja, uma busca da preservação da estética de Sade (re) (a)presentadas nas cenas como escolha das categorias e elementos de visitação ao texto por nós. Essa tensão participa desde o início ao fim no processo de criação, de um lado, se agrega ao próprio Sade, e, de outro, se refaz na escolha interpretativa. Em Sade, há uma tensão fria do texto, pela opção de uma sensibilidade voltada unicamente ao corpo e à superfície do próprio corpo. Há também um empreendimento que abandona a sensibilidade da alma das convenções estéticas do iluminismo pelo enquadramento da materialidade sensível do corpo na sua volúpia e na sua morte.

Quando me aproprio do texto de Sade, meu acontecimento ou escolha percorre em primeiro momento o corpo nas polaridades sob a perspectiva dos universos do perverso e da vítima. Situa-los na dança significa refazer a própria idéia de poética e apropriação. Já não há só sensibilidade e beleza, mas horror e degradação.

A partir do universo sadiano na composição de *Vícios e Virtudes*, outras obras e elementos participaram como apropriações ao processo criativo numa perspectiva de *tomar como próprio*:

- A estrutura da ópera francesa do século XVII com as árias, os recitativos, o divertimento e os duetos;
- as músicas do século XVII e XVIII;
- obras literárias contemporâneas como os poemas de Octavio Paz e o livro científico de

Giannattasio *SADE: um Anjo Negro da Modernidade*;

- elementos estéticos como a dança barroca e o grotesco;
- objetos como a meia máscara, a cruz e imagens pictóricas
- e métodos

De volta ao pensamento de Bloom, a apropriação feita desses elementos, idéias e obras escolhidas durante o processo de *Vícios e Virtudes* aparecem de forma submissa, pois o foco está voltado sempre a obra maior no intuito de chegar cada vez mais próximo ao objeto de desejo que para nós (re) criadores é o Marquês de Sade. Porém, *Vícios e Virtudes* não é Sade, mas é a tentativa de sê-lo não como literatura, mas como acontecimento poético.

5 REDES DE SABERES

5.1 O Intérprete-criador: Cobaia de si mesmo

A importância do *artista do corpo*⁶¹ como pesquisador de seu próprio processo artístico vem como estímulo que busca respostas às suas percepções, sensações e sentimentos adquiridos em processo de devir. Pesquisar o próprio processo criativo é entrar em contato com universos mais secretos, despertando novas descobertas a cada ato de criar, revelando potencialidades submersas. Segundo Ferracini o pesquisador do corpo que investiga seu próprio processo criativo deve:

[...] falar em nome próprio, buscando um paradigma particular, dentro de um contexto particular, para uma proposta também particular, não é cantar uma individualidade, mas é o oposto disso: é falar

61 Refiro como “artistas do corpo” todos aqueles que se apropriam do corpo como fonte de manifestações artísticas: atores, dançarinos, no sentido do *performer*.

buscando um imenso exercício de se abrir às suas próprias questões, certezas, medos, tristezas, alegrias, confusões, dúvidas, desespero, perguntas e respostas. (FERRACINI, 2006. p.55)

Muitas vezes por um caminho mais solitário o intérprete-criador investiga seu próprio percurso, impondo regras que são suas, podendo ter muitas idéias preconcebidas e crenças, como propõe Taviani que:

[...] no teatro vários artistas devem trabalhar juntos: suas técnicas são quase sempre menos específicas e a experiência de cada indivíduo não está livre de operar por meio da tentativa e erro, mas deve coexistir com a experiência e a complacência de todos os envolvidos.⁶²

Nesse sentido, faz-se necessário que o trabalho do *artista do corpo* contemple dois universos: um que se liga ao universo íntimo, pessoal e individualizado e o outro que procura estabelecer relações através do coletivo. Porém esses dois mundos estão ligados e devem propor um intercâmbio entre as diferentes experiências, na perspectiva de transformação do próprio indivíduo e de seu conhecimento num acontecimento de escolhas na construção criativa.

Geralmente, no âmbito universitário, as pesquisas acadêmicas sobre processos criativos em dança, onde a prática, a experiência e o processo vivido são objetos de estudo, fazem com que o pesquisador transite em duas vias, abrigando simultaneamente dois personagens: ser a cobaia do laboratório, quem experimenta as sensações e emoções; e o cientista, quem programa, analisa e revela os resultados e comprovações a partir das hipóteses lançadas.

Dessa forma, os artistas pesquisadores corporais transitam entre dois olhares sobre a pesquisa. Um olhar de quem vive as transformações e um olhar de quem vê as transformações, resultando numa investigação que abarca *a teoria da prática e a prática da teoria*.

Essa dinâmica vem se aplicando nas recentes pesquisas acadêmicas, como revela Sayonara

62 Ver BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas, São Paulo: Hucitec, 1995 p.259

Pereira em sua tese de doutorado em dança onde afirma:

[...] que a arte da dança, pela fugacidade de seu caráter, requer mais que nunca uma pesquisa teórica, para que reflexão e teoria somem-se na busca de mais argumentos. Acredito ser necessário que o autor da obra explique a sua proposta e o seu modo de trabalhar a fim de que seja possível ao público perceber melhor a obra. Desta forma o artista, e mais ainda o artista que faz pesquisa dentro da Universidade, deve exercitar o domínio de dois sistemas de pensamento distintos os quais irão resultar em duas produções distintas sempre em diálogo com o sensível e o intelectual. (PEREIRA, 2007, p.27)⁶³

Nesse aspecto, as pesquisas em dança, que tem como proposta uma visão dialógica entre o *fazer* e o *refletir*; tornam-se processos artísticos em rede, estabelecendo uma complexa atuação do próprio conhecimento, através do intercâmbio entre o individual e o coletivo. O processo criativo se abre para novas descobertas que se mostram como produtos originários das inúmeras influências diretas e indiretas que o artista recebe em seu percurso prático-teórico. Nessa complexa atuação, os *artistas do corpo* registram modos singulares na criação de imagens, formas e textos através do corpo que dança e atua. Salles comenta que “o ato criador é resultado de um processo. Sob essa perspectiva, a obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos” (SALLES, 2008, p.25).

Em particular, a rede complexa de acontecimentos em *Vícios e Virtudes* passou pela interligação de saberes de diversas áreas de conhecimento no diálogo com a obra de Sade, examinando o texto nas suas diversas manifestações: na produção de múltiplos sentidos, na produção estética, social, cultural, histórica e filosófica.

Essa complexidade é determinante quando se acredita na arte como fenômeno social; ou melhor, como cultura e produção de sentido. Um sentido que revela concomitantemente durante o percurso da existência como processo de subjetivação⁶⁴, sendo uma trajetória de constantes buscas, nas

63 PEREIRA, Sayonara Sousa. *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP*, Campinas, SP: [s.n.],2007.

64 Processo de individuação, na visão psicanalítica de Carl Jung, propõe possibilidades de construções conceituais

quais o sujeito se integra, interliga e interage com as várias manifestações apresentadas ao seu redor.

Ostrower traz em seu livro *Criatividade e Processos de Criação* a idéia que:

[...] não há para o ser humano, um desenvolvimento biológico que possa ocorrer independente do cultural. O comportamento de cada ser humano se molda pelos padrões culturais, históricos, do grupo em que ele, indivíduo, nasce e cresce. Ainda vinculado aos mesmos padrões coletivos, ele se desenvolverá enquanto individualidade com seu modo pessoal de agir, seus sonhos, suas aspirações e suas eventuais realizações. (OSTROWER, 2003, p. 11-12)

Durante os processos criativos, o sujeito *artista* cria no seu tempo presente e entra em contato com pensamentos e conceitos já estabelecidos, dialogando com o passado numa conexão temporal. Seu objeto, ou sua busca artística, vem na tentativa de atualizar este passado, traduzindo-o em novas experiências e ações que se tornam novas *representações*, promovendo novos sentidos poéticos, novos pensamentos e conceitos.⁶⁵ Nas palavras de Ferracini :

[...] o artista do corpo, o ator enquanto revolução do um a um em um tempo aqui-agora declara o “teatro como arte do encontro”... O ator busca como artista, fazer com que outro ser humano que o assiste se dezorganize – se ressignifique – se reorganize. Para tanto, ele precisa, cotidianamente, dezorganizar-se – ressignificar-se – reorganizar-se em sala de trabalho e na relação com seu público, tentando criar com o corpo um espaço outro, um tempo outro, um campo de intensidades. Condição sine qua non. “É a representação como ato de transgressão (FERRACINI, 2006, p.36).

Direcionando esta reflexão para minha trajetória artística demonstrada no início deste trabalho, afirmo que o constante contato com outras linguagens das artes (o teatro e a música) fez dessa experiência um método de trabalho que se reflete em *Vícios e Virtudes* como um modo singular dessas linguagens artísticas conversarem e interagirem durante a construção do espetáculo cênico.

configurado como uma rede, onde consciente e inconsciente regem uma trama complexa revelada ao longo das vivências e experiências do indivíduo em relação.

65 A palavra *Representar* exhibe uma gama de significados distintos e complexos dando lugar a diversas reflexões na filosofia e na arte. Na citação de Dort apud Pavis in: Romano diz: “A representação teatral não seria o local de uma unidade reencontrada, mas aquela de uma tensão, nunca apaziguada, entre o eterno e o passageiro, entre o universal e o particular, entre o abstrato e o concreto, entre o texto e a cena, abarcando as mudanças e experimentações já realizadas no teatro do séc XX”.(ROMANO, 2000 p. 214)

Nesse sentido, particularmente em *Vícios e Virtudes*, atribuo como interdisciplinar o eixo metodológico, expondo através de uma construção dialógica das áreas envolvidas na orientação do drama: dança, teatro, filosofia, história, literatura e música.

Portanto, me proponho a falar de Redes de Saberes no processo criativo como ponto de delimitação dos vários aspectos de visitação da obra. Não se trata apenas de recurso teórico à criação, mas de um método de produção da leitura do processo criativo que envolve a escolha da obra e/ou tema e a estratégia de leitura pela interligação dos diversos saberes. Nesse processo, os intérpretes-criadores se libertam do simples acaso na construção do terreno seguro para sua estreita ligação com o ato eminentemente íntimo na construção da dramaticidade dos personagens em profunda tensão necessária à representação.

5.2 Um processo artístico cênico dialógico

Vícios e Virtudes promoveu uma visão integrada, “dialógica”, “interdisciplinar”; “intertextual” entre as áreas artísticas: dança, música, teatro e literatura, apropriando-se dos romances de Marquês de Sade (1740-1814): *Justine, ou os Infortúnios da Virtude*, e *Juliette, a Prosperidade do Vício*.

As distintas áreas artísticas foram fixadas como categorias específicas dentro do ramo do saber. O processo de construção do espetáculo foi pensado como uma trama⁶⁶, onde todos os envolvidos no projeto foram coautores da obra, tecendo juntos num espaço poroso a troca dos saberes das diversas áreas e vivenciando o desconhecido.

Barba refere-se à palavra trama, a maneira pela qual as ações trabalham, distinguindo-a em duas

66 Segundo o verbete: dicionário Aurélio a palavra trama significa:s.f. Tecnologia Conjunto dos fios que os tecelões fazem passar com a lançadeira entre os fios estendidos do urdimento e transversalmente a estes. Tela quadriculada ou reticulada que se interpõe entre o original e a camada sensível, no processo de similitravura (autotipia). Fig. Intriga, enredo: a trama de uma tragédia. Conjunto emaranhado: a trama dos acontecimentos.

dimensões: concatenação (de causas e efeitos, ou através de uma alternância de ações que representam dois desenvolvimentos paralelos); e simultaneidade (presença simultânea de várias ações, determinando dois pólos cuja tensão e dialética determinam a representação e sua vida: ações em trabalho).⁶⁷

Todos os artistas integrantes deste processo puderam interpretar e ressignificar os dois romances no que se refere aos personagens, ao contexto, ao autor e à própria estrutura literária, partindo de suas próprias leituras interpretativas dos romances, de suas vivências e experiências específicas representativas enquanto linguagem.

Os músicos, junto com a dançarina, atuaram em cena, criaram personagens, dançaram, romperam com o paradigma 'corpo como instrumento' lançando suas falas, não só através das músicas e sons, mas também através da linguagem corporal.

Portanto, cada área artística estabeleceu sua própria linguagem, materializando-a a partir dos signos convencionados ao *texto*: ou seja, cada qual delimita sua linguagem específica na organização estrutural e semântica promovendo seus códigos. Sendo assim, o corpo que dança estabelece seu próprio *texto*; tal qual a música, a cena e as palavras que, juntas, abrem para um novo texto na construção das sequências de representações no contexto do encadeamento das cenas. Nas palavras de Ostrower:

A materialidade não é, portanto um fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é. Permanecendo o modo de ser essencial de um fenômeno e, conseqüentemente, com isso delineando o campo de ação humana, para o homem as materialidades se colocam num plano simbólico, visto que nas ordenações possíveis se inserem modos de comunicação. Por meio dessas ordenações o homem se comunica com os outros. Assim, através das formas próprias de uma matéria, de ordenações específicas a ela, estamos nos movendo no contexto de uma linguagem. (OSTROWER, 2003, p.33)

67 Ver capítulo “dramaturgia” in: BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário De Antropologia Teatral*. Campinas, São Paulo: Hucitec, 1995.

O processo artístico cênico requer o exercício dialógico na sua própria estrutura como linguagem; onde cada conhecimento específico busca a falta, a necessidade de chegar mais próximo do sentido ideal, direcionando muitas vezes essa expectativa no outro que o completa. Trabalhar a integração desses saberes representa a possibilidade da totalidade do ato de ser/conhecer. Dentro de um processo artístico cênico a oposição não busca a eliminação da fala do outro, mas a composição; e é na composição que o limite de cada saber é reconhecido de antemão, afirmando-se como diferença. E no diálogo das diferenças, a identidade não é a soma do saber de todos, nem a média, tampouco o poder de argumentação do mais arguto, mas o não-saber. O não-saber não é a indiferença, mas o vigor e possibilidade de toda diversidade, de todo novo saber, da composição de todos os saberes.

Muitos intelectuais e artistas se apoiam na idéia criativa pela *relições dos saberes* para a construção do conhecimento nas obras de arte. Especificamente, E. Morin, em *A Religação dos Saberes*, propôs a vários pensadores o desafio de uma resposta na organização dos conhecimentos em torno dos problemas essenciais da nossa época. Especificamente, o artigo de Joel de Rosnay, *Conceitos e Operadores Transversais*, pode nos ofertar uma visão geral do nosso conceito de Redes de Saberes no processo criativo:

A abordagem analítica e a abordagem sistêmica são complementares. Uma focaliza-se sobre os elementos, enquanto que a outra se interessa pelas interações entre eles. A abordagem analítica considera a natureza das interações, enquanto que a abordagem sistêmica leva em conta igualmente seus efeitos. A precisão dos detalhes tem primazia na abordagem analítica, a percepção global na abordagem sistêmica. A primeira é independente da duração, enquanto que a segunda a integra. A primeira modifica uma variável de cada vez, ao passo que a abordagem sistêmica modifica grupos de variáveis simultaneamente, pela simulação que se pode fazer em computador ou simplesmente graças a estudos de casos ou simulação de papéis. Na abordagem analítica, os fatos são validados por provas experimentais no âmbito de uma teoria; na abordagem sistêmica, pela comparação do funcionamento do modelo com a realidade. (ROSNAY in Morin, 2001, p. 494)

Essas observações de Rosnay nos levam ao reconhecimento de uma dupla ação no processo:

uma visando o analítico, pela especificidade das áreas de saberes envolvidas; outra a processo sistêmico da busca do todo na criação. Isto significa que não se deve abandonar nenhuma das perspectivas, mas acomodá-las metodologicamente em níveis de trabalho no processo de criação.

Pelas artes, Lúcia Romano nomina esta atividade em grupo como *Processo Colaborativo* e exemplifica vários grupos de teatro físico⁶⁸ que trabalham nessa abordagem metodológica. A autora toma como exemplo um grupo em especial, o *Complicité*, observando que:

[...] no tipo de criação coletiva e processual do *Complicité*, o resultado do espetáculo não pode ser separado do processo de criação, quando todos compartilham dos estudos sobre o tema e das explorações práticas. Como consequência, o jogo e a experimentação atravessam a etapa de construção e sobrevivem na cena. A polifonia que caracteriza os espetáculos – Eles combinam imagens visuais, teatro físico, música, texto e estruturas não – lineares. (ROMANO, 2005, p. 100)

Nas palavras de Ivani Fazenda vislumbra-se a possibilidade de utilização também do termo interdisciplinaridade, no sentido de integração entre os saberes: “Poderíamos dizer que a interdisciplinaridade cria novas realidades, já que nasce da proposição de novos objetivos, de novos métodos, de uma nova pedagogia, cuja tônica primeira é a supressão do monólogo e a instauração de uma prática dialógica” (FAZENDA, 1991, p.33). Refletindo a respeito dos processos criativos interdisciplinares, pergunta-se como instaurar uma prática dialógica quando todos são coautores do mesmo objeto?

Dentro da perspectiva dos teóricos citados, visando uma construção coletiva, e para que a prática dialógica ocorra de fato, é preciso primeiramente que aconteça uma abertura entre o sujeito e objeto, sendo o objeto aqui o próprio conhecimento. Trata-se de uma tentativa de estabelecer uma nova

68 Segundo Romano: “O teatro Físico realiza-se na prática teatral, mas alcança um estatuto maior do que ser mais um “modo de fazer”. São mudanças técnicas que geram transformações poéticas e , pode-se dizer, estéticas”(ROMANO, 2005, p. 237) E ainda a autora complementa com a citação de Ana Sanchez - Colberg que “O que o gênero define não é apenas um grupo de qualidades estilísticas de uma produção que é baseada no corpo, mas de uma que amplia as práticas discursivas dentro da relação tensa entre corpo/texto/realidade do teatro, que vai além da mera representação através do corpo”. (ibidem)

atitude frente ao conhecimento, possibilidade esta que pressupõe a superação de diversos obstáculos epistemológicos.⁶⁹

Fazenda nomeia *atitude interdisciplinar* àquela posição diante de alternativas para conhecer mais e melhor, posição de espera diante dos atos consumados, atitude de reciprocidade que impele à troca, ao diálogo com pares idênticos e com pares anônimos (ou o diálogo ou consigo mesmo); atitude de humildade diante da limitação do próprio saber, de perplexidade ante a possibilidade de desvendar novos saberes, de desafio perante o novo e desejo em redimensionar o velho. Trata-se, pois, de uma atitude de envolvimento e comprometimento com os projetos e com as pessoas neles envolvidas, ou seja, o compromisso de construir sempre da melhor forma possível; compromisso de responsabilidade, mas, sobretudo, de alegria, de revelação, de encontro, enfim, de vida.⁷⁰

Esta atitude interdisciplinar é a mesma atitude que o artista necessita para gerar um espaço de possibilidades, potencializando o saber que abarca o *sensível*. É nesta abertura, que, muitas vezes ocorre pelas práticas improvisatórias, que surgem os momentos poéticos. Nas palavras de PAES de Almeida

[...] o momento poético é aquele que nos leva além da linguagem na qual se expressa e nos inunda de sentimentos marcantes e transformadores. A beleza da poesia não reside nos verbos e substantivos da escrita, ou nos pigmentos da pintura, ou nas notas de partitura, mas na maneira em que cada elemento é trabalhado, combinado, integrado num todo, o qual se completa com nossa participação. (PAES DE ALMEIDA, s/d p.22)

69 Segundo Japiassu o que se entende por obstáculo epistemológico: [...] em primeiro lugar, todas as resistências ou empecilhos colocados pelos especialistas aos contatos, às aproximações, às comunicações, às pontes, às relações fecundantes e criadoras, aos confrontos, em suma, às integrações das disciplinas; em segundo lugar, a inércia das situações adquiridas e das instituições de ensino e de pesquisa que continuam a valorizar a especialização culminando na fragmentação das disciplinas; em terceiro lugar, a pedagogia que só leva em conta a descrição ou a análise objetiva dos fatos observáveis para deles extrair leis funcionais, o que implica uma repartição das disciplinas com fronteiras fixas e rígidas, pois estas se devem à diversidade das categorias de observáveis; enfim, o não- questionamento das relações atuais entre as ciências ditas humanas e as ciências chamadas de naturais [...] (JAPIASSU, 1976, p.93).

70 FAZENDA,1991, p.32

As redes⁷¹ entre as artes configuram-se a partir de aberturas; ou seja, *relações*. É na tentativa de olhar para aquilo que não se mostra, buscando alcançar o inatingível, que percebemos que o conhecimento não se processa em campos fechados. Todavia, não significa negar especialidades e objetividades de cada área. Deve-se respeitar o território de cada campo do conhecimento, impondo a cada especialista que ultrapasse sua própria especialidade, tomando consciência de seus próprios limites para transcendê-los, colhendo as contribuições advindas de outros saberes.

Vícios e Virtudes se constitui a partir de um processo de criação artística, em *redes de saberes*: ou seja, o processo coreográfico, tendo como referência os textos de Marquês de Sade, foi o elo de ligação desses saberes na construção da totalidade da obra *Vícios e Virtudes - drama em dança* como uma obra de arte.

71 O termo genérico *rede* define um conjunto de entidades (objetos, pessoas, etc.) interligados uns aos outros. Uma rede permite assim circular elementos materiais ou imateriais entre cada uma destas entidades, de acordo com regras bem definidas.

PARTE II – O ESPETÁCULO VÍCIOS E VIRTUDES DRAMA EM DANÇA

O pensamento sadiano move-se em meio a dicotomias, busca os extremos, pois alcançá-los é a única forma de aplacar as paixões naturais. Os caminhos cobertos por flores ocultam espinhos. A virtude solicita a presença do vício, tanto quanto o algoz clama por sua vítima.

1. O MARQUÊS DE SADE

Adentrar no universo sadiano é permitir criar um espaço imprevisível, paradoxal. Nas palavras de Giannattasio:

Quem se aventura em nossos dias à tarefa de estudar Sade, deverá 'eleger', 'cortar', 'recortar', tornar viável o impossível. Procedimento, aliás cada vez mais característico do tempo no qual vivemos, pois os meios que se oferecem à pesquisa fundam-se num estreitamento dos limites impostos pela sociedade e reproduzidos por suas instituições. (ibid,p.19).

Foi através das personagens de Sade, suas principais protagonistas, que pudemos nos lançar na aventura de contar através de imagens, movimentos e sons, um pouco de suas histórias ousadas e atrevidas. Como Sade se apropriou de sua imaginação para libertar-se de suas inquietações, nos apropriamos de nossa imaginação para reler Sade através da dança, da música e da cena.

A imaginação é o absoluto que se manifesta através da obra de arte. O espírito de contradição só pode ser ultrapassado por meio dela. Sade escolheu as formas do romance na prisão e do teatro – a exceção de Charenton – fora dela. Há um gozo que em Sade se manifesta no ato da escritura. Seus personagens giram em torno da cena, como se girassem em torno de si mesmos. (ibid, p.153)

Trazer ao jogo da composição irmãs que interpretam irmãs, num duelo entre realidade e ficção, é uma maneira de nos transportarmos para o território do imaginário. A representação das personagens de Sade, confunde-se entre as cenas “através da representação dos vícios e das virtudes. O vício se

identifica ao permanente devir, enquanto a virtude almeja a conservação do ser.” (ibid, p. 172). Através da música (cravo e computador) e do movimento do corpo (dança), o espetáculo *Vícios e Virtudes* vai tomando sua forma poética. Todavia, como tratar poeticamente um autor que traz os extremos a todo instante? Como referenciar este autor sem cair num lugar comum, no óbvio? Giannattasio esclarece:

São sempre os interesses de quem olha para o passado que determinam aquilo que dele será valorizado, ressaltado ou menosprezado. Enfim, o passado não tem um rosto, mas fisionomias, e estas são construídas enquanto 'representações' por homens que em suas épocas convocam os espíritos do passado em seu auxílio. Há, entretanto, um conluio, uma cumplicidade que aproxima homens de épocas diferentes passados e presente, 'sujeito' e 'objeto'. O passado é capaz de comunicar experiências, nós, entretanto, não temos acesso a elas, senão através de uma construção nova de experiência passado.(ibid, p.17)

Donatien Alphonse François (1740- 1814), o Marquês de Sade, viveu no século XVIII, idade da filosofia e da representação do Iluminismo; sua vida e obra suscitam reflexões de ordem psicanalítica, social, política, artística, literária e filosófica na nossa época.

Muitos conhecem o Marquês relacionando sua personalidade e filosofia ao sadismo acerca das perversões. Principalmente na psicanálise — em particular, Freud — que lançou catalogações a partir do termo “sadismo”.⁷²

Mas Sade é só isso? Um termo, ou melhor, uma patologia, como queria Freud e a psiquiatria do século XIX? Deleuze viu em Sade muito mais do que apenas patologia. Percebeu que na sua literatura e na sua filosofia Sade cria uma teoria de que existem duas naturezas. “[...]Para o pensamento sadiano, vivemos num tipo de natureza na qual não podemos atingir a negação total. Desse modo, aquilo que é perseguido por seus personagens, o crime perfeito, jamais se concretiza. Por outro lado, Sade aponta

⁷² Segundo artigo de TEIXEIRA, Thais de Souza. *Delírio, fantasia e devaneio: sobre a função da vida imaginativa na teoria psicanalítica*, a palavra *fantasia* é referenciada como a oposição entre “realidade psíquica” e “realidade material” sendo a fantasia o cenário do desejo; a existência de cenários típicos, como o sádico, o masoquista, o “romance familiar”. Com isso Freud cria a noção de “fantasias originárias”, que organizam a vida fantasmática do sujeito independentemente de suas experiências pessoais. Desta forma, pertencem ao rol das fantasias originárias a cena de sedução, a cena do coito parental, a castração etc.

para uma natureza original, uma espécie de caos primordial que seus personagens perseguem, mas não alcançam”⁷³.

Portanto, Sade não se resume simplesmente, e por extensão, ao sadismo de Freud; há algo mais em Sade; ou seja, a sua filosofia, ou ainda, suas idéias. Sade se vê num terreno das filosofias morais, costumeiras do Iluminismo e, sobretudo, discute dentro da ordem para desorientar a própria ordem. Denuncia a violência do homem no *corpo moral*, ou seja, no âmbito das relações sociais.

Segundo Peixoto, para Sade o homem deve seguir suas inclinações naturais, sendo o único pecado possível, desobedecer às suas paixões. É a partir de idéias avançadas de La Mettrie, Diderot e outros pensadores do século XVII que Sade faz com que seus personagens sigam seus instintos sem nenhum tipo de entrave moral. Todos os atos são permitidos porque existem, e o prazer deve ser buscado mesmo que isto custe a vida de outros. Escreve Mme du Chatelet: “Devemos começar por dizer a nós mesmos que nada temos a fazer neste mundo exceto proporcionar-nos sensações e sentimentos agradáveis.” (SADE, 2003, p. 133)

Sade foi considerado um perverso até final do século XIX, instante no qual houve o reconhecimento de que este inimigo da ordem vigente havia penetrado no lado obscuro da natureza humana; nas sensações, na volúpia, na dor, nos crimes, e, em última instância, no corpo fisiologicamente exposto às diversas maneiras de prazer. Passou a maior parte de sua vida nas prisões e no hospício de Charenton, onde escreveu as suas principais obras. Foi inimigo do Antigo Regime e teve esperança nos dias da Revolução Francesa; e mesmo na ordem vigente, dirigida pelos revolucionários franceses, foi condenado à prisão.

Na visão de Serravalle, Sade não está convencido da benignidade, nem de Deus, nem do homem; por isso ele recusa a concepção de moral que provém desses postulados filosóficos. A

⁷³ Trecho retirado do artigo: BRUNO, Mário in *MENTE- CÉREBRO E FILOSOFIA: Fundamentos para Compreensão Contemporânea da psique - Foucault - Deleuze*. Editora Duetto, número 6., p. 84)

originalidade do pensamento do Marquês consiste em jogar um campo contra o outro, contestando a existência de Deus, da moral e dos sentimentos ao mesmo tempo. Por um lado, Sade se aproxima mais dos materialistas, ainda que negue a idéia de que seja possível conciliar Natureza e Sociedade. Movido pela vontade de *provar*, Sade faz da *criação* romanesca o espaço de um debate político e filosófico. No âmbito da composição da obra artística ele se apodera da apologética cristã, a qual usa para retratar as suas vítimas.⁷⁴ Fica evidente a dualidade entre razão e imaginação presente no pensamento sadiano — “Os libertinos aristocratas sadianos não são nem reacionários, nem revolucionários, são verdadeiros, são filósofos e anunciam a farsa que se esconde sob a roupagem das novas representações políticas...revelar através se seus personagens.” (GIANNATTASIO, 2000, p.77)

O movimento Iluminista, ainda que tenha adquirido seus contornos mais nítidos no século XVIII, caracteriza-se por ter elaborado concepções trans-epocais⁷⁵, destacando o cognitivismo (idéia de que o conhecimento se fundava na razão, ou nas sensações, ou ainda na criação de uma identidade entre comportamento humano e a lei da natureza); o individualismo (acreditava-se que a sociedade era constituída através de contratos estabelecidos entre homens e que poderiam alcançar o prazer e a felicidade independente da coletividade e do bem comum); e o universalismo (afirmava o princípio da existência de uma essência comum ao gênero humano sendo possível extrair os valores que irão nortear sua conduta)⁷⁶.

Porém os filósofos da época encontraram nessas formulações uma distinção entre estilos, costumes, gostos e a essência da natureza humana, divergindo suas afirmações. “A racionalidade em Sade é levada às últimas conseqüências, é absolutizada e através deste exercício é decomposta,

74 Retirado do artigo: SÁ, Daniel Serravalle. *O Marquês de Sade e o Romance do Século* in revista Eutomia Ano I – nº 02, 2008, p.362-377 disponível em: http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano1-Volume2/literatura-artigos/O-Marques-de-Sade-e-o-Romance-Filosofico_Daniel-Serravalle%20.pdf

75 Giannatasio traz a palavra trans epocais afirmando a importância do pensamento iluminista na evolução histórica ocidental transcendendo o seu próprio tempo.

76 Ver GIANNATTASIO, Gabriel. *Sade um anjo negro da modernidade*. Ed Imaginário, São Paulo, 2000, p. 16

volatizando-se.” (ibid, p. 18)

Sade empresta aos leitores intérpretes-criadores um rico universo tanto biográfico quanto literário, permitindo um diálogo com o espaço da arte. Através da dança, do teatro e da música é possível alcançar Sade em suas dimensões inatingíveis. Este autor abre um potente terreno imaginário, e, dá aos artistas subsídios para o reconhecimento dos extremos, permitindo assim, recriarem Sade num processo antagônico entre vícios e virtudes, entre passado e presente, entre razão e imaginação, entre prazer e desprazer, entre moral e imoral, entre ficção e realidade.

Nesse campo temático podemos olhar o passado com os olhos do presente, resgatando discussões atemporais e promovendo, através da arte, novas reflexões acerca da relação entre o homem e seus valores.

1.1 - Os Romances

*Justine: os Infortúnios da Virtude*⁷⁷

Essa obra foi escrita em 1787 quando Sade já estava preso na Bastilha há 5 anos, um ano antes de ser transferido para o Hospício de Charenton onde permaneceu até sua morte. Através dela, que foi proibida durante muito tempo, o autor revela suas idéias ligadas à filosofia, à política e à Igreja, principalmente sobre os fundamentos da moral. Em *Justine*, Sade desqualifica simultaneamente a moral religiosa e a moral iluminista, pois só reconhecia como válidos os instintos brutais da natureza.⁷⁸

Ressalta-se esta obra em particular pelo fato de Sade revelar através da escrita singular as

⁷⁷ Em francês: *Justine, ou Les Infortunes de la Vertu*.

Justine foi uma obra que perseguiu Sade; escrita várias vezes como outra obra, sempre sob a mesma temática e perspectiva crítica às instituições e à moral, a idéia romanesca em *Justine* ganha contornos de uma escrita ácida e os exageros necessários ao jogo entre a ingenuidade da vítima e a representação do perverso.

⁷⁸ Informações retiradas do artigo *O Marquês de Sade e o Romance do Século* escrito por Daniel Serravalle de Sá, publicado na revista *Eutomia* Ano I – nº 02 (362-377).

características físicas das personagens, evidenciando o *corpo* como *elemento-símbolo* das suas inquietações, discussões e reflexões sobre o homem. Esse modo de descrição inovador ao gênero *Romance*, no que diz respeito à sua forma, levou Serravalle a afirmar que “Sade vai se apropriar do conto voltariano, que já era famoso e estabelecido enquanto modelo ficcional que confere autoridade narrativa e credibilidade filosófica”.⁷⁹

Juliette: A Prosperidade do Vício⁸⁰

Esse romance, editado por Jean Jacques Pauvert, é, sobretudo, uma história de crimes: cerca de 50 mil pessoas são mortas nos seis volumes, em cerca de 1700 páginas.

A primeira parte é a nova versão da história de Justine, desenvolvida e ampliada com passagens inovadoras, na tentativa de aprofundar os episódios que já constavam da versão anterior. Nela, onde é mostrada a trajetória de uma mulher que assume o exercício do mal até suas mais radicais conseqüências, Sade leva às últimas conseqüências as vitórias da libertinagem e do crime mostradas pela história de Juliette. “Juliette é um romance de sexo e sangue, é o individualismo levado ao extremo: ao assassinato, á eliminação física dos demais.” (PEIXOTO, 1979, p.207)

As Protagonistas Irmãs

A obra de Sade, revela, entre Justine e Juliette, o discurso filosófico acerca das *virtudes* e dos *vícios* sob os títulos: *Os infortúnios da Virtude e a Prosperidade do Vício*.

79 Ibid, 2008

80 Em francês: *Juliette, ou Les Prospérités du Vice*

Justine e Juliette, obras de Sade dedicadas à história de duas irmãs separadas tragicamente pela bancarrota do pai e pela morte da mãe, traçam o caminho do desencontro e reencontro das irmãs: da fatalidade comum aos infortúnios de Justine e à prosperidade de Juliette. Educadas num dos melhores conventos de Paris e na abundância da família encontram-se, pelos fatos, abandonadas à própria sorte e com poucos recursos.

Justine, de fisionomia delicada, na tradução da sua imagem ingênua, de caráter sombrio e melancólico, vê-se perdida e desprotegida, sempre na busca pela generosidade dos homens. Ela narra as desventuras e sofrimentos suportados pela personagem homônima no intuito de manter sua virtude.

Um ar de virgem, de grandes olhos azuis cheios de encanto, uma pele deslumbrante, um porte delgado, um timbre de voz suave, dentes de marfim e belos cabelos loiros, eis o esboço desta jovem encantadora, cujas graças ingênuas e traços delicados são de um tom de tal maneira fino e delicado que não poderiam escapar ao pincel que desejasse executá-los. (SADE, 1967, p.18)

Juliette, de fisionomia viva e de rara expressão, encontra possibilidade da liberdade através dos prazeres vergonhosos, da devassidão, dos vícios ocultos, gostos escandalosos e estranhos, fantasias humilhantes. Reconheceu em si mesma o desejo por tais sentimentos, desejo de fruição e saciação pelas depravações em que colocou a serviço sua natureza, esquecendo, a princípio, completamente suas leis.

Justine é vista como uma marionete conduzida por Sade para demonstração de sua tese, que apesar da intensa força de obstinação e persistência em seus princípios, o Marquês faz dela, “como acentuou Gorer, uma espécie de Don Quixote, enfrentando sem nada querer aprender da realidade um mundo do qual seus valores nada significam e só lhe trazem sofrimentos.” (PEIXOTO, 1979. p. 117)

Justine, virtuosa, entrega-se às causas da providência divina; Juliette, ao contrário, busca se situar nas conformidades da natureza. Enquanto Justine vive os infortúnios de seus atos, Juliette, no vício, colherá todas as rosas no seu caminho. O calvário de Justine não deixa de acessar, *como vítima*, a prosperidade de Juliette que através do seu *corpo-carne*, exposto à sodomia, aos abusos e a corrente da

volúpia, prende a vítima e se liga ao *perverso*.

A senhora de Lorsange, que então se chamava Julieta, cujo caráter e espírito já estavam formados aos trinta anos, época em que ocorre o caso que narramos, só era sensível ao prazer de ser livre, sem nada refletir do reverses cruéis que rompem suas cadeias. Justine, sua irmã, ao atingir os doze anos era possuidora de um caráter sombrio e melancólico, dotada de ternura e sensibilidade surpreendentes, tendo no coração, em vez da arte e da sutileza, uma ingenuidade, uma candura, uma boa fé que a levaria a cair em muitos ardis e faria com que ela sentisse todo o horror de sua posição. (SADE, 1967, p.17)

O *corpo-carne* — em Sade insere nas regras da natureza pela volúpia e a conclusão do prazer: *vítima e perverso*. Sade conduz os vícios à justificativa presente na natureza da artificialidade das convenções sociais e da moral religiosa; ou melhor, aos olhos da natureza não há bem e mal, justiça e injustiça. Seu ataque filosófico parte da negação da existência de Deus e da indiferença da natureza às convenções. Sade reanima, nas suas concepções, os atos dos homens de acordo com as regras naturais.

Sodomia, covardia, roubo, crime e assassinato estão de acordo com a natureza, já que a disposição da ordem natural não promove a virtude; ao contrário, ela aponta, no seu equilíbrio, para volúpia, na busca do prazer, para a sobrevivência, no ato de covardia, para o equilíbrio entre os possuidores e despossuídos.

Juliette ouviu filosoficamente a voz da natureza; por razão, *libertina*. Justine preferiu a suposta ordem moral orientada pela providência divina, *vítima*. Mesmo atendendo à virtude, Justine foi sodomizada, acusada de crimes, traída, e, por fim, foi morta por um raio, após o encontro confortável com a irmã Juliette, a condessa de Lorsange. Juliette, iniciada no vício e executora de todos os vícios possíveis, prosperou como uma rica condessa, que, mesmo após a morte da irmã, triunfa na sua conversão ao convento das carmelitas, e, assim, coroa a propriedade do vício no coração da moral religiosa.

2. **DRAMATURGIA**

Segundo Pavis:

A dramaturgia, no sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos, (PAVIS, 2001,p.113)

A palavra Dramaturgia deriva do termo grego: “*drao*” - drama (agir, ação) e “*Ergon*” - (trabalho), indicando, pois, a idéia de trabalho das ações ou seqüências das ações. É através das seqüências de ações que determinamos o uso do espaço, do tempo e a estrutura do discurso cênico, referenciando o caminho traçado pelo dramaturgista⁸¹; ou pelo intérprete criador; ou pelo diretor. Toda representação cênica está ligada a um texto. Nesse caso refere-se *Texto* como *tecendo junto* (tecedura), que, pelas considerações de Barba, “não é tão importante definir o que é uma ação ou quantas existem em uma representação. [...] Importante é observar que as ações só são operantes quando estão entrelaçadas, quando se tornam texturas: 'texto'”⁸².

O roteiro de *Vícios e Virtudes* foi construído durante o processo dos romances, chegando às propostas cênicas. Os diferentes olhares sobre os materiais que, uma vez expostos, tornaram-se fundamentais para estabelecer uma dinâmica de trabalho dialógico e de troca. Porém, destacam-se três principais papéis neste processo criador de *elos* com a dança, favorecendo um percurso e uma direção de caminho a ser trilhada para o processo artístico.

81 Segundo verbete in: Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio*. São Paulo: Editora Nova fronteira, 1999 Verbetes Aurélio: a palavra dramaturgista significa: Assistente do encenador, incumbido de acompanhar criticamente seu trabalho assegurando a fidelidade às intenções do autor. É um conselheiro literário, encarregado também de redigir artigos para os programas. Diferente de dramaturgo: o autor de dramas, escritor que compõem peças teatrais.

82 Barba, 1997, p.68

2.1 O Dramaturgista - Primeiro Elo Dramatúrgico

O primeiro elo estabelecido foi entre os romances e todo elenco, sendo intermediado através do dramaturgista Jeferson de Oliveira de Souza,⁸³ exercendo um papel de grande importância no trabalho. Como especialista e conhecedor da filosofia e literatura do século XVII e XVIII, Souza propôs uma aproximação do elenco ao universo sadiano, levantando vários aspectos contextuais da vida e obra do autor. Apontou e sugeriu uma direção interpretativa e analítica ao processo dramatúrgico, destacando elementos-chave tanto das obras, quanto dos aspectos filosóficos e políticos de Sade.

A reflexão temática proposta pelo dramaturgista ao desenvolvimento deste espetáculo cênico, na apresentação de Sade, foi de dar ao corpo das personagens — como *vítima-carne- máquina* — o seu elemento central e passível da retórica.

Nesse sentido, o andamento dos gestos e movimentos teve como base uma proposta demonstrada e representada na obscenidade como um ritual racional detalhado, violento e impessoal.

Vítima e Perverso (libertino) são condições necessárias ao pano de fundo na constituição do conteúdo do espetáculo, pois Sade assim necessita sempre de cenários obscuros, úmidos e escuros, num jogo de sombra-luz, representados por castelos do Antigo Regime. Segundo Souza:

Não basta, em Sade, seguir os caminhos todos, sem vítima não há maldade; primeiro a vítima e depois o estatuto da condução: ou seja, em 120 dias de Sodoma, os quatro agentes da orgia estabelecem regras (horários, calendário etc), ou na história de Juliette, na definição dos estatutos da Sociedade dos Amigos do Crime. Mas mesmo nessas sociedades, o contrato e cumplicidade para o exercício do mal não são necessários, pois trair um ao outro da sociedade está no campo do perverso: o contrato faz parte da idealidade da razão e da construção posterior da impessoalidade e solidão do perverso.⁸⁴

Portanto, através dessas considerações, *Vícios e Virtudes* teve um discurso a perseguir,

83 Meste em filosofia pela Universidade de São Carlos com a dissertação *Estética Música: Descarte e Rousseau*, 1993

84 Texto elaborado pelo dramaturgista e apresentado aos integrantes do elenco durante um dos encontros.

estabelecendo como estratégia dramaturgica na elaboração do espetáculo os elementos: *corpo-carne*, *vítima-perverso*, *sombra-luz* como unidades da negação.

A negação aparece sob a demonstração pura, passo a passo, onde a violência se instala numa alegoria egoísta, sem o outro, ou o próximo, em favor dos ditames da natureza. Sade inaugura uma consciência negativa com Deus e com os outros. Nesse caso, os elementos “Deus” e a “violência ao outro” são indispensáveis na constituição da série: *contrato-razão*, *vítima-perverso*, *corpo-carne*, *sombra-luz* (ambiente), *morte de Deus -violência ao outro* e *vício-virtude*.⁸⁵

Com relação ao *contrato-razão*, o dramaturgista apresenta a ideia de que em *Justine e Juliette*, Sade traz a separação das duas irmãs como uma tragédia de segunda ordem e é a partir dela que conduz a condenação de Justine e o triunfo de Juliette. Sade, de início, ataca a filantropia e a natureza contratual da sociedade na sua benevolência. Justine demanda proteção, e, por onde anda, mesmo nos círculos cristãos, o vício e a maldade imperam. Fica, assim, entre o desejo e a representação, na preservação da sua inocência. Justine é a alienação do *contrato*, ou seja, recusa o real, dado na natureza e fornecido pelas ações dos homens, e faz a opção das aparências ou convenções da virtude. Ao contrário, Juliette está do lado do real, na constituição de Sociedades de Criminosos, nos estatutos do crime, na morte de Deus, no assassinato de uma mulher grávida numa orgia, no discurso de Pio VI sobre o assassinato. A economia de Justine se remete ao transcendente, no acúmulo de riquezas aparentes, como vítima, para servir, ao perverso monge e seus fodedores, sua virgindade numa orgia.

Com relação a *Vítima-Perverso*, Souza fala de uma ordem da retórica-disciplina, ou seja, as regras, normas e classificação, como em *120 dias de Sodoma*.

Sobre *Corpo-Carne*, traz como conceito o excesso, a abundância, a demonstração e a ação do

85 Anotações feitas durante as reuniões com o dramaturgista Jeferson de Oliveira, o qual expôs aos artistas discussões acerca de Sade e o contexto histórico. Ao todo foram 4 encontros: o primeiro foi uma explanação teórica, já no segundo abrimos discussões mais voltadas às personagens e o enredo dos romances e nos outros dois encontros já foram discussões sobre os ensaios e às cenas do espetáculo.

perverso sobre a vítima. Em *Morte de Deus-violência ao outro*, Sade quer mostrar a sociedade dos criminosos sobre estatutos e regras e através do *Vício-Virtude*, com o triunfo de Juliette e a queda de Justine representado pelo poder da natureza — a virtude como uma ilusão da convenção dos homens em sociedade.

Em resumo: Souza revela que não há contrato em Sade, apenas instituições: seus personagens são homens de poder ou mesmo *Juliette*. Sade delimita paixões, como em *120 jornadas*, e, em *Juliette*, onde encontraremos dois sentidos: injusto em relação à vítima e justo quanto ao executor da violência.

Nas paixões, como em *120 jornadas*, Sade fixa o *corpo-carne*, sob a ordem do ambiente de *sombra-luz* e a própria presença da violência ao outro, alimenta a natureza (*morte de Deus-violência ao outro*).⁸⁶

Muitas vezes Sade se encontra indignado com a injustiça, o egoísmo ou a crueldade dos homens; mas seu trato com o crime o coloca ao lado da razão e da natureza na condição da ação da perversidade sob uma ordem de valores.

Em Sade, a brutalidade tem significação, demonstração, representação e intenção da liberdade do *perverso à vítima*. Como diz Simone de Beauvoir: “Por isso Juliette sabe transformar em gozo os mesmos tormentos que acabrunham Justine.” Ou seja, o perverso é o aristocrata predestinado, eleito a reinar sobre a vítima condenada; “desde sempre Juliette estava salva e Justine perdida” (SADE, 1967,p. 24). Por outro lado, não há em Sade uma relação com o outro na composição da *vítima-perverso*, falta reciprocidade, aliança e sociedade universal do gênero humano.

O perverso sempre está, por outra via, em comunhão pela consciência do outro, e, sob a carne da vítima, e experimenta a sua própria carne; ou seja, o perverso coloca em excesso a violência sobre o

86 Em Sade, não importa a morte do homem ou da humanidade, apenas serviria para alimentar a natureza, que, em última instância, independe do homem e pouco se insere nas suas convenções. Deus, em Sade, não passa de condições não naturais; isto é, demonstrado na própria condição dos homens sobre a terra. A liberdade do indivíduo é central, e só pode ser exercida pela liberdade do vício e não da virtude. (informações dadas nos debates com Jeferson de Oliveira Souza)

corpo-carne para constituição da sua figura e delimita o exagero da representação.

Para que o grupo compreendesse melhor todos esses apontamentos levantados pelo dramaturgista sobre o universo do Marquês e de seus romances, Souza esquematizou didaticamente os principais elementos que considerou relevantes para dar início ao processo do espetáculo. Nesse esquema ele relaciona os aspectos de oposição evidente trazidos por Sade através das irmãs Justine (vítima) e Juliette (libertina).

A importância desta interferência dramática serviu como um elo reflexivo e diretivo entre os artistas do espetáculo e as obras de Sade. Essa intermediação se configurou como a origem do processo investigatório, partindo de uma visão sobre as obras, o que possibilitou um diálogo sobre os elementos como parte das investigações das cenas. Porém, mesmo percorrendo um mesmo caminho, cada integrante estabeleceu uma relação única e particular com os romances, os personagens e com Sade.

Tabela 2: Esquema dramaturgico elaborado por Souza

Vítima	Libertino
<p>A vítima, no século XVIII, é uma crítica de Sade aos valores dos romances que enalteciam a virtude, a sensibilidade, a bela moralidade, e o ideário cristão de amor ao próximo; como solidariedade, a piedade, a identificação sentimental: as heroínas desses romances tinham esses valores, como Julia de Rousseau com seu coração sensível. Pode-se dizer que Justine é uma crítica a essas heroínas, como Julia de Rousseau.</p>	<p>Ao contrário nos romances de Sade, o libertino é uma crítica a sensibilidade do século das luzes, assim, os seres sensíveis e virtuosos estão submetidos à força aos libertinos.</p>
	<p>Os sofrimentos das vítimas fazem o prazer dos libertinos (em Sade há duas histórias paralelas e complementares que se cruzam (o melhor exemplo é <i>Justine os infortúnios da virtude</i>, <i>Juliette das propriedades do vício</i>).</p>
	<p>A destruição dos valores é pela crueldade e pela paródia dos valores virtuosos (como em a Nova Justine).</p>
<p>Em Rousseau, por exemplo, esses valores estão sempre presentes: a crença na bondade natural do homem, da sua compaixão (e quem perverte o homem é a sociedade).</p>	<p>Em Sade, a natureza, como em Rousseau, é modelo, mas o <i>bem</i> e o <i>mal</i> (ou seja, os valores morais), aos olhos da natureza são indiferentes em Sade.</p> <p>Observação: Rousseau e Sade estão numa perspectiva antropológica (ou seja: perspectiva do homem no estado de sociedade e seus costumes) quando se trata da natureza e o homem; ou melhor, os dois autores percorrem, em suas obras, as propriedades da natureza e as convenções morais. Rousseau busca a representação entre o jogo da <i>transparência</i> e do <i>obstáculo</i> exposto nas convenções e na perversão do homem, e Sade traduz a representação na força de relação entre perverso e vítima. Rousseau reclama dos destinos da humanidade na sua perversão e dissimulação; Sade, ao contrário, aumenta essa força numa apatia psicológica do perverso e a justifica no relativismo das regras de acordo com a cultura (ou seja: o que é crime numa cultura, pode não ser em outra; ainda, as convenções dependem da cultura, logo, na natureza não existe o bem e o mal, ou justiça</p>

	e injustiça, as convenções as criaram em sociedade e não pela natureza).
	As heroínas de Sade, como Juliette, em <i>As Propriedades dos Vícios</i> ; ou Eugénie, em <i>Filosofia da Alcova</i> , fazem parte de contexto de vício, crime, fortuna e prazer.
	Para Sade, Deus não existe e a virtude é uma quimera.
	Sade orienta seus romances pelo teatro: <i>marcação das cenas de deboche, cenário num jogo de sombra-luz, maquiagem, disfarces, figurinos</i> . As formas de apresentação são polifônicas, ou seja, história paralela e complementar que se encontram (Justine é complementar de Juliette — e se encontram).
	O teatro é uma marca em Sade, no Hospício de Charenton, última prisão, onde faleceu, em 1814, Sade encena peças de teatro.
	A revolução francesa, para Sade, foi um golpe na superstição: no seu panfleto <i>Franceses, um esforço a mais</i> , Sade pede ao Republicanismo um avanço maior na eliminação do cristianismo; assim, Sade prega um avanço paradoxal, sem a vítima (mas o que seria do perverso sem a vítima numa república sadiana?).
	A literatura de Sade é uma aliança infantil com a natureza e sua onipotência, e, ao mesmo tempo, é a alternativa de outras possibilidades, realidades e gostos (instala-se em Sade um absolutismo da natureza e um relativismo cultural dos homens).
	Em Sade, a palavra é extremamente importante; ou seja, o discurso e a narração para demonstrar as cenas de crueldade.
	Toda a sua filosofia está baseada no materialismo de La Mettrie: mas Sade busca ainda o deboche como fator moral e assim discute a sua filosofia numa crítica ao primeiro Estado (ou seja, os padres e bispos e o cristianismo).
<p>A vítima é um <i>corpo-carne</i>: ou seja, sensível para ser submetido à crueldade do perverso. Ela é necessária, sem o <i>corpo-carne</i> não há como efetivar a presença do vício.</p> <p>A vítima não goza: sua carne é posta na despesa ou na economia sadiana para satisfação da crueldade.</p>	<p>O perverso é o <i>corpo-máquina</i>: ou seja, é governado pela apatia diante da vítima. Seu gozo deve sair da crueldade para ultrapassar a apatia (obedece a uma fisiologia com base nas idéias materialistas da época —a volúpia)</p> <p>A crueldade é definida: ou seja, é demonstrada racionalmente.</p> <p>Em particular, em <i>Justine e Juliette</i>, há duas histórias em contraponto (ou seja, duas histórias paralelas que se encontram</p>

	<p>como complementar).</p> <p>Justine percorre os valores da virtude: como se fossem estações, mas está fadada à derrota. Ao contrário, Juliette é o espírito do iluminismo e mesmo do esforço da derrota do cristianismo.</p> <p>Mesmo em uma Conversão ao cristianismo, Juliette é vitoriosa: seus crimes já tiveram o papel fundamental para mover a energia na natureza.</p>
	<p>O ataque de Sade é filosófico e político: ou seja, dirige-se ao Primeiro Estado para reafirmar sua luta acima de todos, mesmo da Revolução Francesa que não consegue dar o golpe definitivo no cristianismo.</p> <p>A sociedade francesa era dividida em três Estados: Primeiro (a Igreja), Segundo (a Nobreza) e Terceiro (o Povo).</p> <p>Seu ataque atinge o Antigo Regime e fixa a razão, com base na natureza, para definir a República.</p>

2.2 Direção Cênica - Segundo Elo Dramatúrgico

Nas palavras do diretor teatral Eugenio Barba :

Na montagem do diretor as ações, para se tornarem dramáticas, devem receber um novo valor, devem transcender o significado e as motivações para as quais elas foram originalmente compostas pelos atores. É este novo valor que faz com que as ações ultrapassem o ato literal que elas representam. (BARBA, 1995, p. 162)

Portanto, conforme as considerações de Barba o segundo elo dramatúrgico nesse espetáculo foi estabelecido através da função da direção cênica, sendo exercida pela diretora teatral e professora do departamento de Artes Cênicas da Unicamp, Verônica Fabrini.⁸⁷ Seu trabalho de direção em *Vícios e*

⁸⁷ O currículo e breve histórico da diretora está inserido no programa do espetáculo que se encontra nos anexos.

Virtudes partiu de uma dinâmica interdisciplinar, buscando estruturar uma dramaturgia da cena através da ligação e inter-relação entre tudo que participou no contexto criativo. Fabrini uniu todos os elementos e os diferentes saberes, tentando captar as abordagens das personagens Justine e Juliette trazidas por mim através dos movimentos da dança, pelos músicos Gustavo Lemos e Patricia Gatti em cena, e pela literatura no contexto sadiano.

Em *Vícios e Virtudes* ela uniu as diferentes linguagens, modulando a uma estética que referenciou a dança e o teatro aproximando-se do drama trazido através da dança e das cenas.

Esse processo criativo teve necessariamente que ser orientado por um diretor que captasse sensivelmente diferentes respostas sobre o tema, contemplando múltiplos olhares. Fabrini leu através da dança, das imagens, dos símbolos, dos romances e através dos sons, propondo a cada encontro um elemento novo a ser investigado e seguido.

Na citação apresentada no início deste texto, Barba nos apresenta a importante tarefa do diretor cênico. Tal como um intérprete-criador, que de certa forma é um diretor de si mesmo, o diretor cênico integra as várias funções e ações no percurso de um processo artístico. O diretor observa, analisa, cria, relaciona, imagina, compõe, provoca e sugere, atuando num fluxo constante que transita entre o estar dentro e fora da cena, redimensionando o seu campo de atuação.

Para que o diretor cênico consiga conduzir, observar, compreender e transformar os sentidos despertados tanto através dos intérpretes criadores quanto de outros elementos participantes do processo, ele deve se inserir neste espaço potencialmente criativo, ocupando um lugar privilegiado. Deve atuar de forma aproximada e distanciada sobre a relação entre os elementos, a dinâmica do jogo das relações, a resposta das ações, orientar caminhos aos intérpretes para criar fluência, e proporcionar harmonia entre todos os elementos.

A ideia de harmonia se configura pela relação entre diretor e texto, sendo revelado pelo roteiro que dialogicamente num plano consciente e inconsciente, vai sendo construído durante o processo de

criação do espetáculo. Com relação à dinâmica de roteirizar, *Vícios e Virtudes* não apresenta o roteiro como uma função somente do diretor, sendo, portanto, construído a partir do grupo em comunhão com a direção. Fabrini estabeleceu o eixo organizacional das cenas que iam sendo desenvolvidas em processo. Esse diálogo constante entre direção e intérpretes-criadores permitiu ao espetáculo estabelecer sua própria dramaturgia, sendo elaborada por diferentes imagens, como o tecer de uma grande colcha de retalhos. Nas palavras de Barba:

[...] a tarefa do diretor, que pode tecer as ações de vários atores numa sucessão na qual uma ação parece responder a outra, ou numa reunião simultânea em que os significados de ambas as ações derivam diretamente do fato de eles estarem co-presentes. (BARBA, 1995, p.160)

O diretor tem que conhecer cada intérprete, provocando as potencialidades individuais e ser capaz de compreender os princípios inerentes ao espaço cênico, de forma a organizá-lo através do tempo, espaço e energia dispostos no momento das ações. O ângulo de visão e participação do diretor cênico abrange as *partes e o todo*.

Verônica Fabrini, durante o processo, sugeriu vários estímulos aos criadores, abrindo novas perspectivas ao trabalho investigatório enquanto pesquisas pessoais e coletivas. Estímulos que pudessem aflorar imagens e aguçar a capacidade imaginativa dos artistas. Propôs estímulos visuais (pictóricos), literários, táteis (objetos) e sensoriais, compondo uma lista de caminhos possíveis para as improvisações. Porém esses estímulos eram somados a outros estímulos pertinentes ao universo individual de cada intérprete-criador voltados ao universo sadiano.

No decorrer do processo, a diretora foi criando junto aos artistas seu próprio olhar para o espetáculo. Apontou idéias, sugestões e elementos que fizeram parte de seu processo imaginário e que foram sendo gradativamente transformados em movimentos através do meu corpo, em sons através dos músicos, em objetos através do cenário e do figurino e em diferentes ambientes através da iluminação. Essa complexidade de informações, promove tanto ao diretor quanto aos intérpretes criadores um

trabalho de cooperação dentro do qual os elementos dispostos vão sendo costurados. Dessas costuras abrem-se novas possibilidades geradoras de novos elementos e que novamente entram num novo processo de trabalho e, assim sucessivamente, vão se organizando.

Segundo André Giordan IN Morin, “tudo comunica com tudo, mas não de qualquer jeito. Essa comunicação aumenta, aperfeiçoa-se, diversifica-se à medida que as organizações tornam-se mais complexas” (GIORDAN, 2001, p.235). Portanto, de acordo com o autor, o espetáculo *Vícios e Virtudes* foi construído através da organização múltipla de saberes, envolvida no espaço/tempo, e trazidas pelos intérpretes-criadores através da dança, da música, do texto, da cena e da direção, numa perspectiva de reorganização dos elementos e materiais dispostos.

2.3 Direção Musical - Terceiro Elo Dramatúrgico

As músicas foram pesquisadas pela cravista Patricia Gatti⁸⁸, baseando-se em vários elementos concernentes aos romances e ao estilo musical dos séculos XVI, XVII e XVIII. Sua pesquisa direcionou o repertório musical aos temas presentes nas obras *Justine, os infortúnios da virtude* e *Juliette, a prosperidade do vício*.

O fio condutor do repertório obedece ao estilo musical de época, a promoção da sinestesia na sensibilidade do público e a costura simbólica das cenas na representação do jogo das virtudes e dos vícios. A intenção do repertório e das cenas do *drama em dança* concorre com os objetivos de Sade na construção do jogo da volúpia, da opinião do público e da desconstrução da moral e das convenções. O objetivo da seleção das peças musicais reflete a passagem da *música polifônica*,⁸⁹ marcada por

88 O breve currículo de Patricia está inserido no programa do espetáculo que se encontra nos anexos do trabalho

89 Palavra aplicada para vários sons ou várias vozes musicais; música na qual em lugar das partes caminham no mesmo passo uma com a outra e sem interesse particular em suas curvas melódica individuais, elas se movem em evidente

Palestrina, à música nascida da *monodia acompanhada*,⁹⁰ na constituição dos *estilos nacionais musicais*, em particular a música francesa de época, nos séculos XVII e XVIII, representada por Lully, Louis Couperin, J. N. Pancrace Royer e Rameau.

A partir dessa proposição, o repertório foi situado a partir das referências de época das salas de ópera, de concertos e da corte francesa de acordo com o gosto musical do Antigo Regime e dos ambientes religiosos: ou melhor, as peças representam a corte de Luis XIV, Luis XV e Luis XVI, sob a batuta de Lully e Rameau, e as execuções de Louis Couperin, de acordo com o gosto do Rei Sol e sua dinastia; no caso específico do *Lamento* de Palestrina, o repertório se dirige à representação da Igreja católica na expressão das missas e lamentos.

Em Sade, as figuras dos religiosos e dos nobres perversos constituem a grande crítica ao Primeiro Estado, a Igreja, ao Segundo Estado, e aos Nobres. As obras de Sade procuram nesses heróis a crítica ao Antigo Regime e a ordem religiosa na França. A escolha do repertório buscou representar, pelo estilo de época, o gosto musical mais adequado ao ambiente da representação sadiana.⁹¹

Historicamente, a música, durante o século XVII e XVIII, desembocou na idéia de gosto musical em oposição a uma música absoluta de acordo com o gosto do poder monárquico, gerando várias polêmicas sobre os estilos musicais da época. Os debates acalorados nas salas de óperas e concertos promoveram duas grandes polêmicas: ainda no gosto musical do Rei Sol, a *querela dos lullistas e ramistas*, entre os partidários da música de Lully e Rameau, e mais tarde a famosa *querela dos bufões*,⁹² entre os partidários da música francesa, representado por Rameau, Voltaire e Madame

independência e liberdade ajustando se harmonicamente. (OXFORD, 1950, p. 742)

90 Abrange canções para voz solo e continuo.(GROVE de música, 1994, p. 616)

91 A França, durante a monarquia absolutista, era representada em Estados Gerais, compostos ou divididos em três estados: o primeiro, a igreja, o segundo, a nobreza, e, por fim, o terceiro estado, o povo nos seus diversos segmentos burgueses. Os Estados Gerais não eram convocados há 200 anos, e quando convocados, no reinado de Luis XVI, foi o prelúdio da revolução francesa no ano de 1789, período da produção intelectual de Sade, que estava preso na Bastilha.

92 A *Querela dos bufões* ocorreu, em 1752, nas salas de óperas de Paris, a partir das apresentações de uma pequena trupe italiana de atores bufos de intermezzo, e, em particular, a peça a *Serva Padrona* de Pergolesi. Essa polêmica colocou em questão o estilo francês, com seus exageros temáticos e harmonia complexa da música de Rameau. Dividiu dois

Pompadou, e os enciclopedistas, representados principalmente por Rousseau, Diderot e Grimm, a favor da música italiana ou do estilo italiano. A partir da idéia de gosto musical e dos fatos históricos, presentes nas querelas e no ambiente musical francês, procurou-se situar o repertório musical na tradução da mentalidade expressa nas artes e na literatura da época.

Campos, dos enciclopedistas, a favor dos temas simples e a harmonia graciosa da música italiana, e os tradicionalistas, pela música francesa na sua complexidade.

2.4 Os Estímulos

Visuais



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

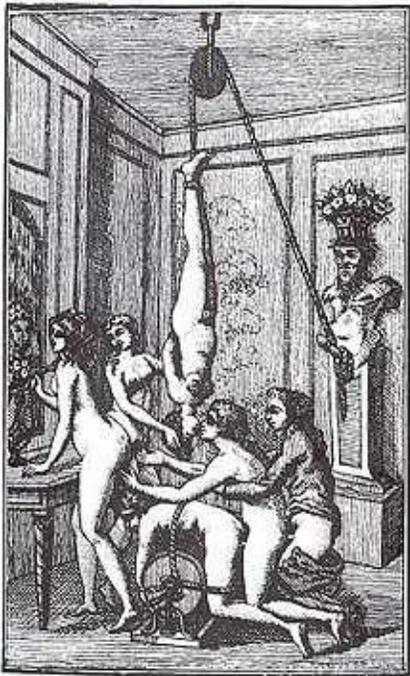


Figura 5

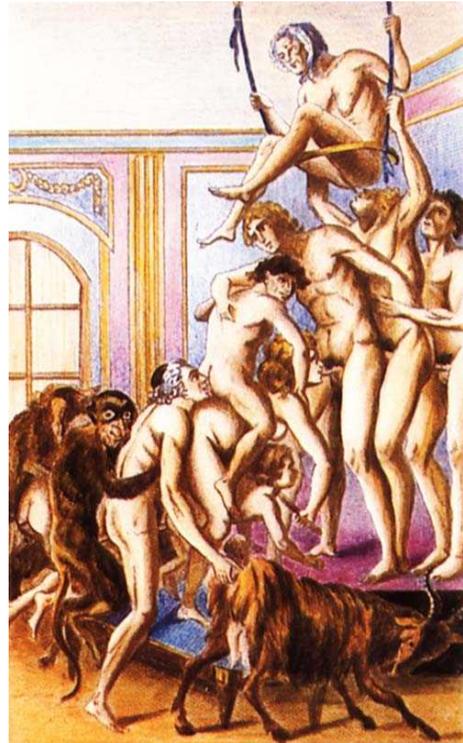


Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16

Fabrini em suas pesquisas apresentou uma série de imagens que para ela estariam fortemente ligadas ao universo das personagens e do Marquês de Sade.

As imagens acima, cedidas pela diretora, tiveram como objetivo promover a capacidade imagética individual, podendo contribuir com o processo investigatório e criativo, promovendo assim novos olhares relacionados ao universo sadiano.

No caso da dança particularmente, os recursos interferem diretamente no processo de construção dos movimentos. Imagens visuais provocam o corpo, sugerindo possibilidades enquanto representação de sua forma e conteúdo, e fornecem ao *corpo criativo* uma ampla capacidade de relacionar e imaginar novas experiências corpóreas. A aproximação que pude estabelecer com a *forma* das imagens, por exemplo, se deu através das linhas, das cores, dos espaços, das texturas, dos contornos e até mesmo da representação figurativa enquanto imitação do corpo de uma determinada figura. Todavia, ler o *conteúdo* da imagem fez com que meu corpo se aproximasse do “subtexto” da imagem, levando-me a ver além da imagem.

O exercício da observação e da sinestesia provocadas pelo estímulo pictórico potencializa criativamente o corpo que dança, sugerindo assim novas imagens e contextos no tempo e espaço experienciados.

Portanto, na dança, a relação entre o sujeito corpo e os estímulos visuais se mostra de forma aglutinada e justaposta, e o sujeito recebe através da visão a carga signíca da imagem, gerando sentimentos, percepções e sensações que se transformam em novas experiências imagéticas através do movimento no corpo.

No processo do espetáculo *Vícios e Virtudes*, por exemplo, as figuras representando imagens da cruz (fig. 1; 2 e 13) abrem caminho para a concepção da cenografia, levantando a idéia da construção de uma cruz invertida e grande, na possibilidade de exploração de movimentos sobre ela. Já a figura 10, que mostra dois genuflexórios, estimula o desenvolvimento da ideia do duplo e das irmãs para a

primeira cena (abertura), onde elas (as irmãs) se encontram posicionadas de frente, numa relação de espelho.

Já as figuras representando as mulheres amarradas subsidiam a construção da personagem Justine sendo vista na posição de vítima e sodomizada (exemplo da cena VII do espetáculo). Outras imagens como, por exemplo, as que mostram as peripécias eróticas e sexuais da época iluminista de Sade permitem uma maior aproximação com o pensamento de Sade, especialmente em relação à prática das perversões. Portanto, as imagens, durante todo o percurso do espetáculo, vêm auxiliar e estimular o desenvolvimento das cenas, abrindo novas perspectivas para a criação cênica.

Táteis

A capa aveludada, encontrada nas imagens dos bispos e padres, foi trazida e experimentada por mim desde as primeiras investigações corporais, e, através dela, pude estabelecer a relação do contexto do corpo enquanto parte fundamental das improvisações. A textura aveludada referenciou a estética visual de todo o espetáculo, seguindo na direção do contraponto ao tema apresentado. Posso dizer que o espetáculo incorpora o antagonismo entre o refinamento apresentado nos detalhes e nas escolhas dos materiais e o grotesco como apresentação de uma estética que cria o estranhamento e o desagradável.

O refinado e o grotesco participaram do drama como elementos opostos, compondo o universo de Sade. O espetáculo apresentou dois ambientes antagônicos, a alcova, como espaço escolhido por Sade para representar os atos orgásticos, e o Castelo como representação dos poderes da época, tanto do reinado de Luís XIV quanto da Igreja.

As texturas desses dois ambientes foram trazidas e trabalhadas durante as explorações direcionadas para a cena “Sodomia”. Para o ambiente da Alcova, as improvisações foram conduzidas pelo ator Gustavo Valezi,⁹³ solicitadas pela diretora. Para efeito de sentir e criar esse ambiente, foi

93 O ator Gustavo Valezi é aluno de pós graduação em artes pela Unicamp e orientando da diretora Verônica Fabrini.

utilizado um recurso sensorial. Valezi elaborou uma pasta feita com mel e chocolate para ser espalhada no meu corpo durante o improviso sobre a cruz. O objetivo desse estímulo sinestésico foi o de provocar meu corpo, causando em mim sensações desconfortáveis, mas ao mesmo tempo “saborosas”.⁹⁴ Portanto, o ambiente da alcova é experimentado a partir das sensações, estimulando o campo sensorial para gerar respostas corporais transitando entre a repugnância e o prazer. Aproximando-se de Sade, o campo sensorial é enaltecido através das diferentes experimentações com o corpo e no corpo. Nas palavras de Sade: “*En una palabra, la virtud nunca puede procurar más que una felicidad fantastica: sólo existe verdadera felicidad em los sentidos*” (SADE, 1998, p. 166)

Já na ambientação do castelo, o tecido de tafetá dourado traz uma relação direta com as vestimentas exageradas de Luís XIV, e ao gosto de Sade, evidenciando a exposição e o exagero das vestimentas dos nobres palacianos dos séculos XVI e XVII.

Sonoros

Gustavo Lemos⁹⁵ foi quem tomou frente no trabalho de composição sonora no espetáculo junto com a cravista Patricia Gatti. A música eletroacústica,⁹⁶ composta a partir dos sons produzidos pelo computador, foi estímulo fundamental no processo de criar ambientes entre os espaços das cenas. Seu trabalho proporcionou uma conversa direta com a dança através da movimentação do corpo; com o tema sadiano; e com as músicas selecionadas pela cravista. Os sons reafirmaram e complementaram sugestões para as improvisações. De forma muitas vezes aleatória, Lemos propôs sons que

94 A idéia da palavra “saborosa” aproxima-se do que Moraes apresenta no capítulo 'O banquete' do livro *Sade a felicidade Libertina* de Eliane Robert Moraes, relacionando-a a um dos grandes prazeres sadianos, o *apetite*, no sentido de saborear todos os prazeres para satisfazer todos os desejos e criar uma cadeia que a autora retrata como sendo uma *produção da insaciedade*. Segundo a autora: “O emprego freqüente que Sade faz da palavra *apetite* pode estar ligado à extensão de seu significado: deleite, lubricidade, luxúria e lascívia. O apetitoso evoca sempre o sensual: saboroso, delicioso, e por conseguinte, tentador, provocante, convidativo”.(MORAES, 1994, p. 143)

95 O breve currículo de Gustavo está inserido no programa do espetáculo que se encontra nos anexos do trabalho

96 A música eletroacústica é a modalidade de composição utilizada na tarefa de gerar sons a partir de dispositivos computacionais de amplificação e reprodução que privilegiam o preenchimento, a espacialização e a projeção da música na sala; através do intérprete/compositor presente pilotando a console do teclado.

imediatamente nos remetiam a uma cena ou a uma condição das personagens. Através do procedimento de sons distorcidos, ampliou-se a capacidade imaginativa de todos os participantes da cena, sugerindo ao elenco relacionar conteúdos sonoros que não conduzissem ao seu sentido literal. Por exemplo: sons que referem a um objeto específico — som de vozes humanas, som de trem, som de sino, etc. Quando distorcidos, esses sons chegavam com propriedades diferenciadas, transformando e resignificando o som original como o som de fala distorcido, por exemplo, que sugeriu uma aproximação de sons de animais como porcos.

Outro procedimento muito utilizado por Lemos foi a sobreposição sonora junto à música escolhida. Por exemplo: Junto com a música de Rameau, na cena das “Árias das Facas”, mesclavam-se sons de respirações humanas de forma distorcidas feitas pelo computador, criando uma maior dramaticidade à cena. Outros sons foram trabalhados também com a música de Rameau (sons de vozes de pessoas na rua, sons de toque de caixas e gritos). As inúmeras possibilidades de utilização dos sons fomentaram, no trabalho, a perspectiva de criar variações de atmosferas que, através da sensibilidade do músico, puderam ser desenvolvidas no diálogo atemporal com o cravo e com a dança.

2.5 Elementos Cênicos

Também as coisas inanimadas submetem o homem a seu domínio, enquanto instrumentos do destino. Daí a importância, nos dramas de destino, da ordem das coisas – o adereço cênico. Cetro, espada, copo de veneno, são agentes da fatalidade. As próprias paixões são tratadas como coisas. O punhal é veículo do destino, e a paixão é afiada como um punhal. É o destino que maneja a lâmina, para com ela confirmar a sujeição da vítima às leis naturais da criatura.

Os elementos cênicos que compõem as cenas de *Vícios e Virtudes* participam da trama e da dramaticidade do espetáculo. Os objetos cênicos ora se mostram como protagonistas, ora coadjuvantes, num fluxo interssemiótico que, segundo Coelho, “o poder do objeto cênico tem por função primordial

significar”.⁹⁷ Portanto, os objetos selecionados servem exclusivamente à representação dramática “na composição do sentido intencional dos autores e diretor do espetáculo”⁹⁸ No caso, cada objeto em sua propriedade sígnica promove diálogos com o espectador, construindo o universo ficcional e simbólico através de sua materialidade e capacidade de transmissão de idéias, sensações e sentidos. Com relação ao objeto enquanto elemento simbólico evidencio dois aspectos particulares que foram protagonistas na narrativa do espetáculo *Vícios e Virtudes*: a cruz e as facas.

A cruz, por apresentar, tanto em sua forma quanto em sua simbologia, aspectos próximos do universo sadiano. A cruz pode ser encontrada em um número muito grande de variações, mas sempre é apresentada pela interseção de dois segmentos retos, quase sempre na vertical e horizontal. O significado do símbolo da cruz traz a conjunção dos opostos: o eixo vertical (masculino) e o eixo horizontal (feminino), o positivo e o negativo, o homem e a mulher, o superior com o inferior, o tempo com o espaço, o ativo com o passivo, o sol com a lua, a vida com a morte, etc.⁹⁹

A faca traz em sua estrutura a proximidade da cruz, porém a lâmina cortante refere-se ao corte que parte e divide.

Em *Vícios e Virtudes*, os elementos cênicos participam das ações em todas as cenas de forma a complementar e contrapor, promovendo o jogo entre tudo que compõem o espaço cênico.

Além dos objetos cênicos apresento a seguir outros elementos que participam e compõem a estrutura do espetáculo, são eles: figurino, cenografia e iluminação.

Objetos Cênicos:

- Protagonistas: Cruz; Facas; Máscara (referência sarcástica a Luís XIV);
- Coadjuvantes: velas; pedestais; tábua de apoio das facas.

97 COELHO,2006,p.3

98 IBID, p.1

99 Informações retiradas IN internet

Figurino :

- Universo religioso séc XVIII: capas de veludo cor púrpura, batina preta;
- Universo poder (Rei Luís XIV): vestido de tafetá dourado com ornamentos;
- Universo das personagens sadianas séc XVIII: (Justine) espartilho cor de rosa rasgado;
(Juliette) conjunto de calça e saia longa de seda preto.

Cenografia :

- Instrumentos musicais cravo e computador (cada um numa ponta do palco);
- Cruz central referenciando o poder na divisão entre os pólos: religião x Sade;
- As facas fincadas em pé enfileiradas sobre uma tábua de madeira marcando um corredor divisório entre o palco e a platéia.

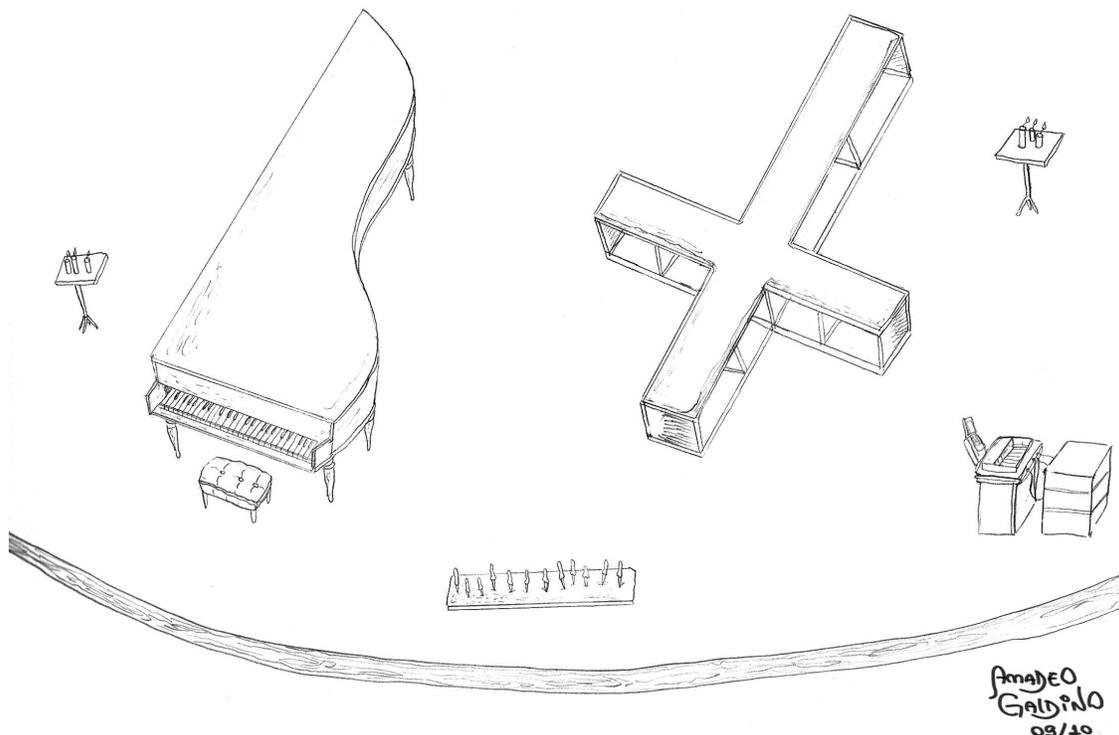


Ilustração 1: Espaço Cenográfico

Iluminação:

A concepção da luz foi elaborada por Cláudia Millás¹⁰⁰ e a diretora. Millás concebeu um mapa de luz evidenciando para as cenas o antagonismo do universo sadiano, criando ambientes através de recursos de iluminação como o jogo de claro e escuro, e luz e sombra. Elementos coadjuvantes como as velas foram incluídos como recursos de iluminação dialogando com os efeitos demarcados pelos equipamentos escolhidos pela iluminadora. O operador de luz Camilo Janeri acompanhou o processo de organização da iluminação, de forma a compreender consistentemente a ideia deste elemento para cada cena.

¹⁰⁰Claudia Millás, bailarina, acrobata circense, musicista e iluminadora cênica. Graduada (bacharel e licenciada) em dança pela UNICAMP. Realizou pesquisa de iniciação científica em iluminação cênica financiada pelo Pibic/CNPq e estagiou no laboratório de iluminação cênica do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Já atuou como iluminadora em diversos espetáculos de dança apoiados e patrocinados pela Prefeitura de Campinas, Prefeitura de São Paulo, Governo do Estado de São Paulo, SESC sp e outros.

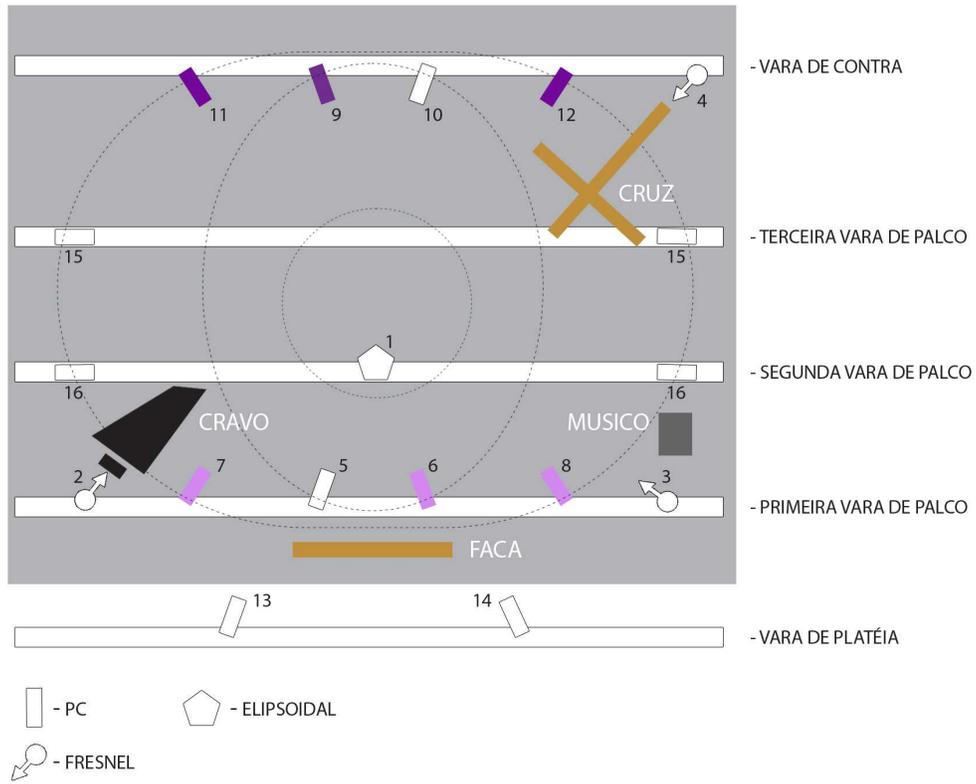


Ilustração 2: Mapa de luz - Varas

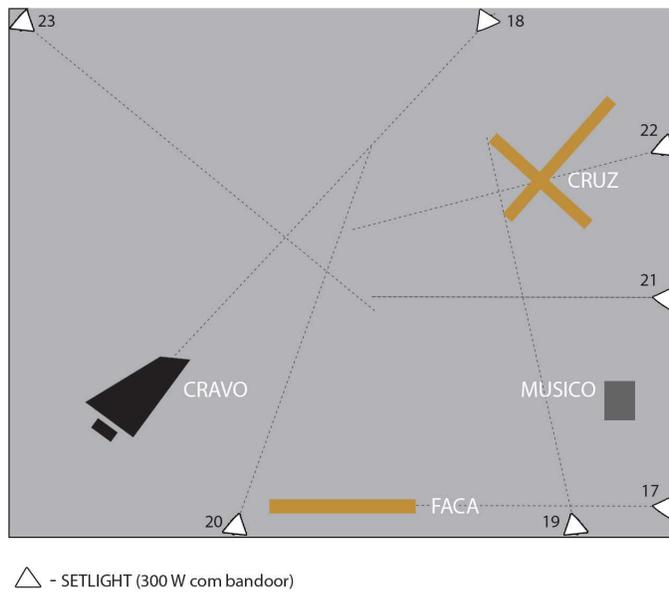


Ilustração 3: Mapa de luz – Chão

2.6 Roteiro do Espetáculo Vícios e Virtudes

Roteirizar significa seguir uma rota, um caminho. É através do roteiro que se estabelece um fio condutor de idéias, construindo uma lógica interna do trabalho e a organização do pensamento enquanto concepção da obra. A referência do roteiro, que se organiza neste processo criativo, parte primeiramente das indicações estruturais de um libreto de ópera que se dá entre árias e recitativos e dos romances de Sade na apresentação das personagens Justine e Juliette e do próprio contexto sadiano. As 10 cenas que compõem a estrutura do espetáculo se deram da seguinte maneira:

- **CENA I** : *Abertura – O desencontro das irmãs Justine e Juliette* / música com intervenção eletroacústica: 1ª Lamentação (Palestrina, 1525-1594)
- **CENA II**: *Ária de Justine – A medida de tua obediência* / músicas: Prélude – Suite VII (Louis Couperin, 1626-1661); La Sensible (J. N. Pancrace Royer, 1705-1755)
- **CENA III**: *Recitativo – Conselhos de Madame Dalbéne: A soberania da natureza* / música eletroacústica
- **CENA IV**: *Ária das Facas – Iniciação de Juliette: Sociedade dos amigos do crime* / Fragmento musical com intervenção eletroacústica: Air des Démons de Castor et Pollux (J.P. Rameau, 1683-1764)
- **CENA V**: *Recitativo- Vermes/ Corpo: Homem-Máquina* / música eletroacústica
- **CENA VI**: *Divertimento – Deboche: Luises e Marats* / Fragmentos musicais com intervenção eletroacústica: L'Entrée des Scaramouches, Trivelins, et Arlequins da Suite Le Bourgeois Gentilhomme (J.B. Lully, 1632-1687) e Les Giboulées de Mars (Michel Corrette, 1707-1795)
- **CENA VII**: *Ária Dramática de Justine - Sodomia* / Fragmentos musicais com intervenção eletroacústica: La Marche (Pancrace Royer, 1705-1755); Le Cahos (J. Féry Rebel, 1666-1747) e Les

Tendres Reproches (J.F. Dandrieu, 1682 -1738)

- **CENA VIII** : *Dueto: Improvisol*/ Cravo e Computador
- **CENA IX**: *Ària da Chuva – Ordem da Natureza* / Música: Olhos verdes (Marco Ferrari, 1952)
- **CENA X**: *Final – Triunfo do raiol*/ intervenção eletroacústica

Tabela 3: Roteiro do Espetáculo

CENA	I ABERTURA	II ÁRIA	III RECITATIVO	IV ÁRIA
TÍTULO DA CENA	<i>O desencontro das irmãs Justine e Juliette</i>	<i>A medida de sua obediência</i>	<i>Conselhos de Madame Dalbéne: A soberania da Natureza</i>	<i>Iniciação de Juliette: Sociedade dos amigos do crime</i>
MÚSICA	Palestrina (1525 – 1594): 1ª Lamentação Fragmento Musical com computador	Louis Couperin (1626-1661): Prélude – Suite VII cravo + computador	Música eletroacústica computador	J.P. Rameau (1683-1764): Air Des Démons de Castor et Pollux Fragmento Musical com computador
ELEMENTOS INSPIRADORES	-irmãs(duplo /espelho) - Romance Justine história personagens irmãs -imagem (genoflexório)	-romance Justine (caracterização da personagem Justine) - imagens (figuras femininas sodomizadas)	- romance Juliette - mestre e aprendiz	- romance Juliette - objeto cênico: facas
ELEMENTOS COREOGRÁFICOS espaço / tempo/ qualidades de movimento/ parte do corpo como foco/ relação com a música	<i>Duo</i> - <i>espaço</i> : simetria, nível alto - <i>tempo</i> : lento - <i>dinâmica</i> : <i>Justine</i> : circular, indireto, foco interno e repetição <i>Juliette</i> : forte, direto, foco externo e reto - <i>parte corpo</i> : foco mãos - <i>relação música</i> : paralelismo	<i>Solo (Justine)</i> - <i>espaço</i> : níveis baixo e alto - vertical e circular - quedas e suspensões (céu x terra) - <i>tempo</i> : lento - <i>dinâmica</i> : suavidade , espirais e indireto - <i>parte corpo</i> : foco genitália e mãos - <i>relação música</i> : paralelismo	<i>Duo</i> - <i>espaço</i> : nível baixo -pouco deslocamento - <i>tempo</i> : rápido - <i>dinâmica</i> :repetição de gestos cortado e fragmentados - <i>relação música</i> : diálogo	<i>Solo</i> - <i>espaço</i> : níveis alto, médio e alto - <i>tempo</i> : rápido e lento - <i>dinâmica</i> : movimentos bruscos, fortes e de tensão corporal - objeto cênico (Facas) - <i>relação música</i> : paralelismo e diálogo
REGISTRO FOTOGRÁFICO DA CENA				

CENA	V	VI	VII	VIII
	RECITATIVO	DIVERTIMENTO	ÁRIA	DUETO
TÍTULO DA CENA	<i>Vermes/ Corpo: homem - máquina</i>	<i>Deboche: Luises e Marats</i>	<i>Sodomia</i>	<i>Improviso cravo e computador</i>
MÚSICA	Música eletroacústica computador	J.B. Lully (1632 – 1687): <i>L'Entrée des Scaramouches, Trivelins, et Arlequins da Suite Le Bourgeois Gentilhomme</i> Michel Correte (1707 – 1795): <i>Les Giboulées de Mars</i> cravo + computador	Panrace Royer (1705-1755): <i>La Marche</i> J.F. Dandrieu (1682 – 1738): <i>Les Tendres Reproches</i> J. Féry Rebel (1666 – 1747): <i>Le Cahos</i> cravo+computador	improviso Cravo+computador
ELEMENTOS INSPIRADORES	- Texto Octávio Paz	- meia máscara - dança barroca - grotesco - gestos (obscenidade) - ironia	- elemento cênico:cruz - textos romances	Música protagonista
ELEMENTOS COREOGRÁFICOS espaço / tempo/ dinâmica/ parte do corpo/ relação com a música	<i>Solo</i> - <i>espaço</i> : nível alto e médio - <i>tempo</i> : lento - cena com texto falado	<i>Trio</i> - <i>espaço</i> : muito deslocamento, nível alto - <i>tempo</i> : rápido - <i>dinâmica</i> : forte, direto - <i>parte do corpo</i> : improvisação com gestos corporais obscenos grotesco x barrocos - interação entre o elenco com risadas e falas. - <i>relação música</i> : paralelismo	<i>Duo</i> - <i>espaço</i> : níveis baixo, médio e alto - <i>tempo</i> : rápido e lento - <i>dinâmica</i> : movimentos rápidos e entrecortados na cruz (solo) - ações sobre a cruz: andar, deitar, rolar, bater, correr, esperar. (solo) - simulação de um estupro (duo)	<i>Trio</i> - repetições de gestos das cenas I e II - <i>espaço</i> : deslocamento fundo do palco - <i>tempo</i> : lento - <i>relação música</i> : paralelismo
REGISTRO FOTOGRÁFICO DA CENA				

CENA	IX <i>ÁRIA</i>	X <i>FINAL</i>
TÍTULO DA CENA	<i>Ordem da natureza</i>	<i>Triunfo do raio</i>
MÚSICA	Música Olhos Verdes (Marco Ferrari, 1952) cravo + computador	Som de chuva computador
ELEMENTOS INSPIRADORES	Romances Justine e Juliette (natureza – som da chuva)	- texto Sade - história Justine (morte)
ELEMENTOS COREOGRÁFICOS espaço / tempo/ dinâmica/ parte do corpo/ relação com a música	<i>Solo</i> - <i>espaço</i> : níveis alto, médio e baixo, muito deslocamento - <i>tempo</i> : rápido e lento improvisação - <i>relação música</i> : paralelismo e diálogo - <i>dinâmica</i> : forte, leve, direto, indireto, circular, reto, leve e pesado	<i>Solo</i> - <i>espaço</i> : cruz - <i>ação</i> : caminhar - <i>tempo</i> : lento
REGISTRO FOTOGRÁFICO DA CENA		

3. *DESENVOLVIMENTO DAS CENAS*

3.1. – *Abertura: o desencontro das irmãs Justine e Juliette*

Pesquisa temática - “O Duplo”

A concepção temática para o desenvolvimento desta cena partiu da apresentação inicial da história das irmãs no romance de *Justine*, destacando-se como *abertura* ou *apresentação*, dando início a representação de uma estrutura dramática. Esta cena recompôs do romance o momento em que as irmãs se separam para prosseguir em suas jornadas individuais, cada qual com suas respectivas características, Justine, que trilha o caminho da virtude, e Juliette que segue o do vício.

A cena *Abertura* tem as duas mulheres — representadas respectivamente por mim e minha irmã Patrícia — no centro do palco, uma de frente para a outra, de cabeças baixas, cobertas e vestindo capas idênticas, ambas as vestimentas de cor rosa púrpura, como recurso para trazer a imagem da representação do duplo figurado pelas “irmãs”.¹⁰¹

O músico sentado do lado direito do palco, frente ao computador, conduziu um ambiente sonoro religioso durante toda a cena através da música de Palestrina e interferências sonoras computadorizadas. Aos olhos do espectador, que veem através da penumbra, a luz entra na ação, iluminando inicialmente somente o contorno dos elementos que fazem parte da cena: o cravo, a cruz, o músico e o computador, as facas, as velas e as personagens. Gradativamente em diálogo com a música, a luz tem a potência aumentada, e, nesse momento, nossos olhares se encontram: “As irmãs se olham através do *espelho*”...

Destaco a idéia de espelho como se a imagem de uma personagem fosse refletida na outra,

101 O significado da cor Roxo/Púrpura, dentro da igreja católica, simboliza Realeza/Autoridade/Majestade, tratando-se de um Significado Cultural. Esta tonalidade era extraída de um molúsculo muito caro, por isso era utilizada somente pelos reis e nobres.

apresentando metaforicamente a idéia do duplo, na qual, segundo Clément Rosset “o espelho é enganador e constitui uma 'falsa evidência', quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo” (ROSSET, 2008, p.90).

A partir da referência apresentada por Rosset, recupero nesta cena a duplicidade entre o “real e o ilusório”: Duas irmãs na vida real que representam duas personagens que são irmãs. Pode-se estabelecer um jogo *metateatral*, movimentando a cena de forma a confundir, complementar e contrapor as personagens/intérpretes. O duplo, nesse sentido, veio com a proposta de proteger o “real”. Parafraseando Rosset, percebe-se o “real”, mas para esquivar-se dele; portanto desdobrando-o, duplicando-o para permitir “iludir”.

No capítulo “A ilusão psicológica: o homem e seu duplo”, de *O Real e seu Duplo: ensaio sobre a ilusão*, Clément Rosset aborda o tema da duplicação como uma constante nas obras literárias e nas artes, principalmente no século XIX, como bem exemplificam Hoffmann, Chamisso, Poe, Maupassant e Dostoiévski, que se tornaram, a propósito, os ilustradores mais célebres do duplo. Contudo, a origem é muito anterior nas artes, já que personagens sócias e irmãos ocuparam um lugar importante em vários outros autores, como Plauto por exemplo.

Rosset exemplifica o fenômeno da duplicação não só na literatura como também música, com *Petrouchka*, de Stravinski; *A Mulher sem Sombra*, de Richard Strauss. Também na pintura, através da idéia de autorretrato, notando que todo pintor tem como missão fundamental ter êxito ou fracassar em seu autorretrato. Portanto o duplo como motivo a ser explorado sempre esteve presente nas obras artísticas, movendo os artistas a encontrar respostas para conflitos relacionados ao universo íntimo do homem.

A duplicação do *único* constitui o conjunto de fenômenos chamados de desdobramento de personalidade sendo estudados pela psicanálise nas diversas linhas psicanalíticas. Ao referendar o tema na representação das personagens Justine e Juliette, abro a reflexão do próprio autor, o Marquês de

Sade, apresentar como personalidade uma via duplicada.

O duplo de Sade via-se assim impedido de constituir-se em personalidade autônoma, o libertino sadiano, portanto, não caracteriza um tipo absoluto, assim como Justine não é também a representação do absoluto, ainda que a identifiquemos no ponto extremo, no limiar entre a ordem e caos, neste lugar estratégico que a leva a roçar em sua extremidade oposta ou seu duplo, Juliette (GIANNATTASIO, 2000, p,164)

Esta referência esteve calcada na organização espacial da cena. O duplo apresentou-se através do seu *equilibrio*, onde o centro, dividido entre as duas mulheres, buscou a simetria como analogia ao espelho. “A simetria é ela própria conforme á imagem do espelho: oferece não a coisa, mas o seu outro, seu inverso, seu contrário, sua projeção segundo tal eixo ou tal plano.” (ROSSET, 2008, p.91)

No desenvolvimento da cena, após a apresentação do espelho, propus o rompimento da idéia simétrica inicial, individualizando as personagens buscando que cada uma promovesse sua própria *fala corporal*, seu próprio *texto* dito pelo corpo, sendo o espaço, tempo e energia os elementos referenciais desta idéia.

Descrição da cena

A pesquisa de movimentos inicialmente surgiu da proposta do exercício do espelho, no qual Patrícia seguia os meus movimentos. Neste caso evidenciei o uso das mãos como parte selecionada do corpo para início das investigações. Durante as improvisações foram demarcados gestos idênticos em espelho, para criar uma comunicação entre as “irmãs”, através da *fala* com as mãos. Gradativamente a cena alcança um desdobramento, do *um para dois*, desenvolvendo os movimentos uníssonos numa passagem para a individualidade, solicitando a cada personagem buscar sua própria gestualidade através de diferentes ritmos e qualidades do movimento.¹⁰² Esta transição se deu inicialmente pela

102 A idéia de qualidade de movimento, toma como base a teoria de movimento trazida por Rudolf Laban através de seu “sistema”, em que para ele cada tensão de movimento é expressiva de um sentimento ou emoção correspondente: todo estado emocional coincide com uma tensão corporal muito definida. (FERNANDES, 2007, p.36)

amplificação dos gestos das mãos, que, estendendo-se ao corpo, possibilitou evidenciar cada personagem com sua específica qualidade de movimento, de forma contrastantes entre si. Nesse caso, Patrícia, representando Juliette, elaborou movimentos bem definidos com o foco sempre projetado para fora, demarcando uma gestualidade forte e exagerada. Eu, representando Justine, delimitei um foco mais introspectivo, tendendo a explorar uma movimentação mais circular e indireta.

Para a matriz coreográfica de Justine, estabeleci a repetição dos gestos e movimentos, resguardando a delimitação espacial, traçando quase que um plano circular no sentido de contrapor a matriz coreográfica de Juliette (Patrícia) que traçou um caminho espacial definido, com passos largos, retos e diretos.

A progressão coreográfica da cena se desenvolveu através de gestos representativos que se conectavam ao universo de cada uma das personagens. Para Justine, os gestos trazidos através das mãos partiam sempre de imagens simbólicas ligadas à Igreja Cristã, como, por exemplo, os braços em forma de cruz, as mãos erguendo-se para cima e ligando-se ao divino, as mãos unidas para rezar (no sentido de invocar a salvação) e as mãos em contato com a cabeça, marcando as direções do olhar, no sentido de desejarem ser guiadas. Para Juliette, houve a opção de imagens de águia, no intuito de observar o espaço como um todo, o que faz já supor a posição de superioridade e emancipação.

Esses signos imagéticos foram paulatinamente incorporados na movimentação das irmãs, desenvolvendo matrizes coreográficas, demarcando aos gestos e movimentos a (re)significação dos signos escolhidos durante a cena. Nessa perspectiva, as matrizes foram criadas através da conexão entre sentido e movimento que, segundo Romano “as metáforas criadas não devem ser separadas de uma ‘verdade’, que nasce da relação da imagem teatral com seu referencial real. (ROMANO, 2005, p.84)

A célula coreográfica criada para a personagem Justine enfatizou o uso da repetição, sendo esta um elemento metodológico muito utilizado nas construções coreográficas por intérpretes-criadores na dança, já que, através do procedimento, torna-se possível reconstruir experiências, aumentando

possibilidades de interpretação e associações pessoais.

A utilização da repetição, no contexto do espetáculo, foi considerada um elemento provocador e isto me aproximou dos aspectos essenciais da personagem, como, por exemplo, sua busca incessante da virtude enquanto lei maior para sua existência e, igualmente, sua ligação direta com o Supremo e sua idéia de abandono. Nesse sentido o conceito de repetição trazida por Fernandes aproxima-se do modo como este elemento foi pensado para o desenvolvimento das matrizes coreográficas.

A repetição não confirma nem nega os vocabulários impostos nos corpos dançantes. Ao invés disso, é usada precisamente para desarranjar tais construções gestuais da técnica ou da própria sociedade. A repetição torna-se um instrumento criativo através do qual os dançarinos reconstróem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos e sociais. O método é inicialmente usado para fragmentar as experiências dos dançarinos e a narrativa de suas frases de movimento. (FERNANDES, 2007, p. 46)

A movimentação executada por Patricia Gatti não se apropriou do recurso da repetição; porém, seus movimentos trouxeram o contraponto através de gestos marcados com precisão, de forma a representar a altivez de Juliette. Passos firmes e diretos traduzindo a escolha de um caminho em direção ao seu instrumento musical, representando o caminho do vício.

Durante todo espetáculo alguns elementos das células gestuais, tanto de Justine quanto de Juliette, foram recorrentemente lembrados, fazendo uma alusão à identificação das personagens, criando assim um movimento temático como a ideia de *Leitmotiv*¹⁰³.

103O termo denomina uma técnica perceptível já nos primórdios da ópera - por exemplo, no "Orfeu" de Monteverdi (1567-1643), assim como em obras de Mozart (1756-91) e outros compositores. Esta técnica foi levada ao máximo esplendor e complexidade por Richard Wagner (1813-83), sobretudo na tetralogia do Anel, em que construiu uma trama sinfônica muito densa, com base em motivos breves e sugestivos. A orquestra tornou-se no centro do drama, funcionando como um coro de tragédia grega, sublinhando a ação e sugerindo interpretações e propósitos onde as personagens os não encontram. In internet

O casamento entre o *Iº Lamento* de Palestrina¹⁰⁴ e a música eletroacústica procurou desenvolver o clima sadiano do ambiente religioso e seus heróis perversos, num jogo sinestésico entre o claro e escuro das criptas e o uso de altares religiosos para as orgias presentes nas obras de Sade. A composição sonora do *Lamento* e a condução do texto religioso, na intervenção do computador, animam a *costura simbólica* do espaço religioso com o universo da perversão das obras de Sade.

A referência de oposição como elemento investigatório no processo de construção musical, dada através do computador e a música de Palestrina configurou-se como uma “desconstrução temporal e sonora”, desconstruindo a ambientação sonora a partir de efeitos e distorções feitas por Gustavo sobre textos falados (missa) em latim.¹⁰⁵

104 O termo *Lamento* refere-se a uma variedade de formas musicais e poéticas associadas a ritos fúnebres. (Grove de música, 1994, p. 517) e Giovanni Palestrina (1525- 1594) foi um grande compositor de missas, motetos e outras obras sacras, bem como madrigais. Em sua música sacra, assimilou e refinou as técnicas polifônicas. (ibid, p.696)

105 Segundo Tadeu da Silva [...] a desconstrução envolve ler um texto, buscando suas contradições e ambigüidades internas.. Derrida focaliza a oposição estabelecida, na tradição filosófica ocidental entre a forma escrita e a forma oral da linguagem, na qual esta última é privilegiada relativamente á primeira, por supostamente coincidir com o pensamento, a interioridade ou o significado. (TADEU, 2000, p.36)

Fotos



Foto 1 - Abertura



Foto 2 - Abertura

3.2 *Ária de Justine* – A medida de tua obediência

Fonte temática: personagem Justine

Esta cena contemplou a ária de Justine e o foco esteve na personagem que criei através da dança. A coreografia foi acompanhada pelo som do cravo, tocado ao vivo por Patricia, estabelecendo a harmonia entre música e movimento. Identifiquei na personagem Justine essa harmonia através de uma moral estabelecida nos princípios religiosos da época de Sade. Sua crença sempre a conduziu à Salvação do homem por Deus e pelos atos sublimes e virtuosos.

Para caracterizá-la como uma *ária*, aproximei os estados da alma de Justine, traçando uma narrativa simbólica através do meu corpo que dança. Estabeleci imagens da personagem a partir de trechos retirados do romance *Justine ou os infortúnios da Virtude*, no intuito de construir uma matriz coreográfica que tivesse como principais elementos as características específicas da personagem Justine, tanto as características físicas quanto as emocionais descritas em trechos do romance.

Um ar de virgem, de grandes olhos azuis cheios de encanto, uma pele deslumbrante, um porte delgado, um timbre de voz suave, dentes de marfim e belos cabelos louros, eis o esboço desta jovem encantadora, cujas graças ingênuas e traços delicados são de um tom de tal maneira fino e delicado que não poderiam escapar ao pincel que desejasse executá-lo. (SADE, 1967, p. 18)

Levei para a dança a fisicalidade que Sade revela no trecho acima sobre a personagem Justine, propondo a tarefa de investigar e *abraçar* as palavras, na perspectiva de capturar os sentidos das palavras não na sua forma literal, mas numa aproximação com o universo da personagem apresentado no romance.

Essa aproximação se deu através da experiência com o corpo e no corpo. Os movimentos

explorados tinham como fonte a conexão entre os sentidos apreendidos por mim, tanto do universo textual quanto das ações, através de respostas corpóreas num jogo simultâneo. Dessa forma, meu corpo pôde organizar o tempo, o espaço e a energia, demarcando os diferentes estados corporais induzidos pelas características da personagem apresentados no texto. Neste trabalho ativo, meu corpo potencializou uma nova escrita. Um *corpo texto* dito metaforicamente através dos gestos e movimentos numa nova (re)organização feita pela transposição interpretativa das palavras, sendo manifesta em dança.

O exercício de utilizar o texto como estímulo ao processo de investigação coreográfica evidenciou a capacidade de apropriação da linguagem sígnica como ferramenta para o processo investigatório corporal. A conexão entre o sentido da palavra e os movimentos que o corpo elaborou fundou-se no momento a partir do qual esta palavra foi reconhecida por mim. Essa experiência se deu pela tentativa de “traduzir em movimento” não somente o significado da palavra em si, mas o que ela carrega enquanto contexto; aquilo que está além da palavra, o subjetivo da palavra ou sua representação. Por exemplo: a etimologia da palavra “virgem” traz vários sinônimos encontrados no dicionário, mas cada qual significando *uma mulher isenta de relações carnavais com homem, donzela, a mãe de cristo, rapariga, moça*¹⁰⁶. Porém, ao deslocar a palavra “virgem” para o corpo, permiti a exploração no espaço do imaginário, entrando em contato com meu universo inconsciente/consciente. Nesse momento, a palavra “virgem” entrou num contexto simbólico, no qual, através dos movimentos e gestos do corpo na dança, fora expresso aquilo que foi pensado, sentido e imaginado por mim sobre a palavra “virgem”.

Partindo deste exemplo dado, durante a investigação da cena selecionei algumas palavras que se configuraram como estímulos deste trabalho conectivo: 'virgem'; 'delicados' e 'ingênuas'.

106 Dicionário da língua portuguesa.

Descrição da cena

Com a palavra “virgem”, promovi para o trabalho improvisatório, a parte do corpo relacionada a idéia da virgindade que é a genitália. Parti, inicialmente, do pressuposto que “virgem” traz como significado simbólico a pureza e a limpeza. Neste aspecto, criei movimentos no chão, indicando a idéia de esconder e tapar a área genital e limpar o chão, numa alusão ao momento em que a mulher menstrua. A ação de esfregar as mãos no chão em direção à parte do corpo principal foi o gesto recorrente durante toda a partitura coreográfica, sendo apresentado como tema.

Com a palavra “delicado”¹⁰⁷ sugeri trazer a qualidade de movimento *suave* para o desenvolvimento da movimentação gestual. Essa qualidade indicada também pôde harmonizar-se com a música, num paralelismo entre dança e música, traçando o mesmo gráfico dinâmico. Na apresentação temática musical, a coreografia a acompanhou, paralelamente com sua matriz de movimentos. Nesse sentido, tanto o desenvolvimento da partitura musical, quanto coreográfica mostrou-se dentro da mesma idéia estrutural.

O termo “ingênua” foi a palavra que traçou a espacialidade dos movimentos. A minha interpretação desta palavra referenciou a personagem em sua relação a Deus, numa tentativa de alcançar o céu e sua significância religiosa. E foi através dessa relação entre chão e céu que estabeleci coreograficamente uma dinâmica verticalizada, onde os movimentos se desenvolviam entre o elevar-se e o abandonar-se, voltando-me ao chão para iniciar o tema novamente com as mãos em direção a genitália.

Os trechos a seguir foram retirados do romance *Justine, ou os Infortúnios da Virtude* e também

¹⁰⁷No dicionário podemos encontrar os significados da palavra *delicado*: atencioso, cortês, fraco, frágil, mole, delgado, elegante, suave e meigo.

se apresentaram como alicerces para o desenvolvimento desta cena. Neles a personagem Justine é colocada suplicando a Deus no intuito de ser guiada ao caminho da virtude.

— Ser Supremo — disse eu caindo de joelhos — desde que estou sob vossa guarda, Ser Supremo, meu verdadeiro protetor e meu guia, tende piedade da minha miséria. Vêde minha fraqueza e minha inocência, vêde com que confiança eu coloco em vossas mãos toda minha esperança. Dignai-vos tirar-me dos perigos que me perseguem ou dai-me uma morte menos ignominiosa do que a que acabo de escapar, e dignai-vos ao menos chamar-me para junto de vós. (ibid p.42)

— Oh! Senhor! — respondi-lhe — privais uma infeliz de sua mais doce esperança se teimais em tirar-lhe esta crença que tanto a consola. Então, eu hei de sacrificar aos ardis que me fazem tremer a mais querida ilusão de minha vida, eu, que firmemente me atenho ao que a religião ensina, que estou firmemente convencida de que todos os golpes que lhe descarregam são apenas o efeito da libertinagem e das paixões? (ibid, p. 51)

— Ó Justo céu, disse a mim mesma, serei ainda vítima de meus bons sentimentos e do desejo que trago comigo de me aproximar do que de mais respeitável tem a religião? E ides, pois, punir-me como se tudo isto fosse um crime? (ibid, p.80)

Pesquisa musical

Na ária de Justine, houve dois planos de relacionamento na escolha do repertório: o cravo tocado na representação do estilo de época e a tradução do jogo musical na personificação de Justine.

Em primeiro lugar, a música se remeteu ao prelúdio¹⁰⁸, visando à introdução da personagem; e a tonalidade, em dó menor (*Prélude – Suite VII e La Sensible*), que fixa o jogo da representação do

108 Segundo dicionário GROVE de música *prelúdio* refere-se ao Movimento instrumental destinado a preceder uma obra maior, ou um grupo de peças. Os prelúdios evoluíram a partir de improvisações feitas pelos instrumentistas para testar a afinação, o toque e o timbre de seus instrumentos, e por organistas de igreja para determinar a latura e o modo da música a ser cantada durante a liturgia. (1988, p. 742)

suave, do triste e do melancólico, na expressão da personalidade de Justine.

Em segundo lugar, as preocupações da escolha do repertório se fixaram no contexto teórico do sistema filosófico-musical da *música como linguagem dos afetos* ou a teoria dos afetos expressa nas filosofias do período: isto é, a concepção musical durante o século XVII e XVIII, que via a música como a linguagem mais eficaz para atuar no terreno das paixões ou dos afetos.¹⁰⁹

A pesquisa musical direcionada para esta cena teve a intenção de estabelecer uma relação direta com a personagem Justine na definição da representação da fisionomia sensível-afetiva, muito comum nos textos de Sade. O autor muitas vezes, e, em particular, em *Justine* e *Juliette*, procura descrever os personagens pelas suas fisionomias na representação de estados afetivos: Justine, melancólica e triste; Juliette, ativa e viva, pronta para o mundo.

Nesta cena aconteceu um único momento de intervenção sonora com o computador sobre a música tocada ao cravo tendo o som da chuva, antecipando a última cena do espetáculo que apresenta novamente este elemento sonoro como referencia musical da cena.

109 Gatti, P. *A expressão dos Afetos em peças para cravo de François Couperin(1668- 1733)*. Dissertação de Mestrado em artes – UNICAMP, 1997

Fotos



Foto 3 - Ária de Justine

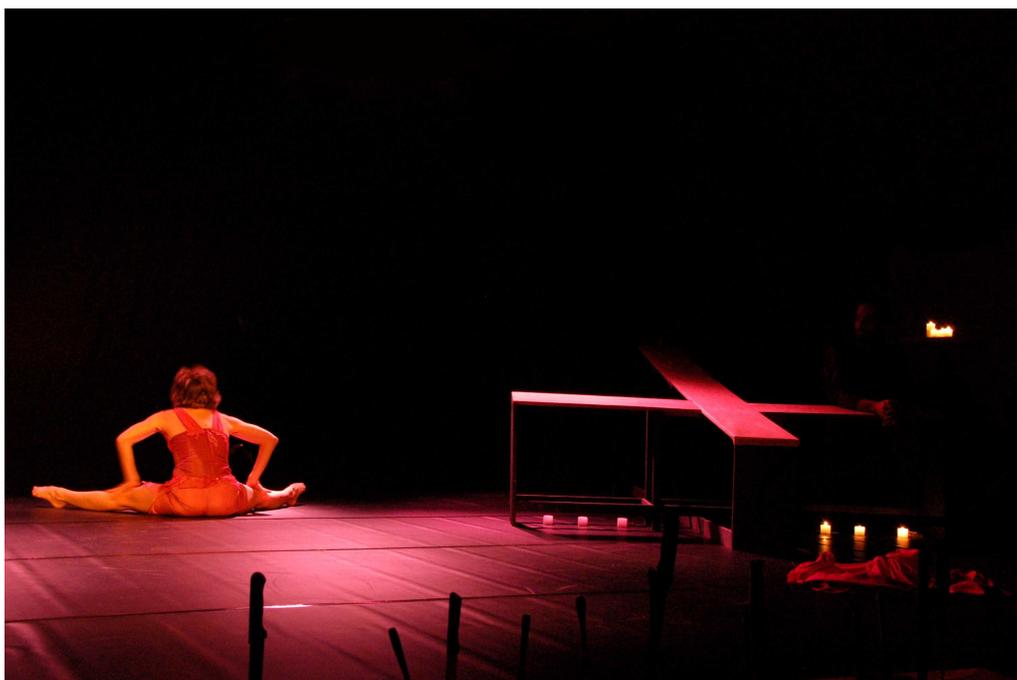


Foto 4 - Ária de Justine

3.3 *Recitativo* – Conselhos de Madame Delbène: A soberania da natureza

Pesquisa temática: relação mestre e aprendiz

Esta cena, em contraponto com a anterior, retrata Juliette trazendo uma outra ambientação, tanto musical, gestual quanto estrutural. O recitativo evidencia a retórica, portanto relaciona sua estrutura com o universo da personagem que traz à tona a razão. Juliette teve sua iniciação no mundo do vício através das experiências de Madame Delbène.

Sade expõe, já no início do romance *Juliette a Prosperidade do Vício*, seus princípios filosóficos, políticos, sociais e morais através da personagem Delbène, que indica para a jovem Juliette todos os procedimentos para encontrar a felicidade seguindo o caminho do vício e do crime.

Partindo desta relação entre aprendiz e mestre, esta cena procurou desenvolver o momento em que a razão é evidenciada e enaltecida. Para representar esta idéia foi sugerido pela diretora Fabrini, que a relação entre as personagens (agora madame Delbène e Juliette) fosse marcada através de sons e gestos. Sem expor textos narrativos, as falas foram construídas por meio de palavras que buscassem uma sonoridade próxima à de uma guilhotina,¹¹⁰ evidenciando a letra “S”. No curso da representação dos personagens improvisamos palavras da língua francesa que continham a sonoridade em questão. “Je”, “Soi”, “Qu’eSt-ce”, “juStine”, “Si” etc. As duas personagens travavam este diálogo enquanto o músico reafirmava a sonoridade através do computador, com sons metálicos e cortantes, compondo ao vivo sons vocais somados aos sons computadorizados. O trecho escolhido para o processo de desenvolvimento desta cena foi recortado do romance *Juliette ou a prosperidade do Vício*, de um

110 A imagem da guilhotina foi levantada durante os ensaios, referenciando o contexto histórico o qual viveu Sade. Neste período histórico sec XVII, a guilhotina foi o elemento que marcou a França.

excerto que marca a relação mestre e aprendiz:

A verdadeira sabedoria, minha querida Juliette não consiste em reprimir os vícios, porque são os vícios a única felicidade da nossa vida, seria um carrasco de si mesmo se quisesse reprimi-los; a sabedoria consiste em entregar-se a eles com tal mistério, com grandes precauções, que nunca nos poderiam surpreender. E que não tema que isto diminuirá suas delícias: o mistério aumenta o prazer (SADE, 1998,p.24)¹¹¹

Descrição da cena

Os gestos investigados por mim nesta cena seguiram a proposta *corpo-máquina* discutida durante as reuniões dramatúrgicas. Gestos repetitivos, cortados e fragmentados, num ritmo frenético. Sem o uso de deslocamento no espaço, procurei durante a movimentação focar a cabeça, os braços e as pernas, como se o corpo representasse uma máquina num curto-circuito, juntamente com os sons que eram ditos compulsivamente pelas duas mulheres que compunham a cena. Esta cena é reconhecida no espetáculo como a *passagem*. Ou seja, é a transformação, a mudança de um extremo para outro, o momento de revelação de Juliette como a própria representação do vício. A passagem também se mostrou simbolicamente através da ação de *vestir a capa*; nela Patricia (representando madame Delbéne) a coloca sobre meu corpo (representando Juliette), demonstrando o momento da aquisição da experiência e de todas as lições com relação às perversões e atitudes mundanas, salientando a relação entre mestre e aprendiz.

Ao vestir a capa, cubro o rosto com o próprio tecido (gorro), transformando-o numa máscara no seu sentido mais amplo. Nesse sentido, esconde-se por detrás da máscara outra personalidade, abrindo espaço e dando permissão a um outro extremo, obscuro e sombrio, chamado na psicanálise de Jung

111 *La verdadera sabiduría, mi querida Juliette, no consiste en reprimir los vicios, porque siendo los vicios casi la única felicidad de nuestra vida, sería un verdugo de si mismo el que quisiera reprimirlos; la sabiduría consiste en entregarse a ellos con tal misterio, con tan grandes precauciones, que nunca nos puedan sorprender. Y que nadie tema que esto disminuirá sus delicias: el misterio aumenta el placer.* (SADE, 1998, p.24)

“sombra”¹¹². Juliette é a sombra de Justine. Nesse sentido propus para a cena a mudança de ambientação através do jogo de luz — do claro para o escuro — e da sonoridade elaborada pelo computador que confirma também esta mudança de ambientação. Os trechos a seguir do romance *Juliette, ou a prosperidade do Vício* denunciam os conselhos de Delbéne para Juliette revelando a soberania da natureza anunciada através do corpo.

- Juliette — [...] Se não há nenhum Deus, nem religião então quem governa o Universo? (SADE, 1998, p.52)

- Delbéne — [...] O Universo se move por seu próprio impulso, e as leis eternas da natureza inerentes a ela mesma são suficientes sem uma causa primeira para produzir tudo o que vemos. O perpétuo movimento da matéria explica tudo. O universo é um conjunto de seres diferentes que agem e reagem reciprocamente e sucessivamente uns sobre os outros. [...] — Há algo mais extraordinário que a superioridade que se colocam os homens sobre os outros animais? Em que se baseia esta superioridade? Eles respondem estupidamente: “Nossa Alma”. (IBIDEM)

- — [...] Ao ser esta alma uma substância essencialmente diferente do corpo deveria atuar necessariamente de forma diferente a ela: Vemos que os movimentos experimentados pelo corpo repercutem sobre essa pretendida alma e que esta substancia diferente em sua essência

112 A “Sombra” é o centro do inconsciente pessoal, o núcleo do material que foi reprimido da consciência. A sombra inclui tendências, desejos, memórias e experiências que são rejeitadas pelo indivíduo como incompatíveis com a persona e contrárias aos padrões e ideais sociais. Ela representa aquilo que consideramos inferior em nossa personalidade e também aquilo que negligenciamos e nunca desenvolvemos em nós mesmos. O material reprimido se organiza e se estrutura ao redor da sombra, que se torna, um self negativo, a sombra do ego. A sombra é via de regra vivida em sonhos como uma figura escura, primitiva, hostil ou repelente, porque seus conteúdos foram violentamente retirados da consciência e aparecem como antagonicos à perspectiva consciente. Se o material da sombra for trazido à consciência, ele perde muito de sua natureza amedrontadora e escura. A sombra é mais perigosa quando não é reconhecida. Neste caso, o indivíduo tende a projetar suas qualidades indesejáveis em outros ou a deixar-se dominar pela sombra sem o perceber. Quanto mais o material da sombra tornar-se consciente, menos ele pode dominar. Uma pessoa sem sombra não é um indivíduo completo, mas uma caricatura bidimensional que rejeita a mescla do bom e do mal e a ambivalência presentes em todos nós. Cada porção reprimida da sombra representa uma parte de nós mesmos. Nós nos limitamos na mesma proporção que mantemos este material inconsciente. (informações retiradas **Ballone GJ** - *Carl Gustav Jung*, in. PsiqWeb, internet, disponível em <http://www.psiqweb.med.br/>, revisto em 2005)

atua sempre de comum acordo. Não dirá, todavia, que esta harmonia é um mistério e eu responderei que não vejo minha alma, que o único que conheço e sinto é meu corpo, que é o corpo que sente, pensa, julga, sofre, goza e que todas suas faculdades são resultados necessários de seu mecanismo e sua organização. (IBID, p.53)

Pesquisa Sonora

A escolha da música eletroacústica, no recitativo teve como objetivo traduzir as idéias filosóficas da personagem Madame Delbéne com base na Natureza; ou seja: o repertório sonoro procurou situar a condição bruta e material da natureza na visão de Sade. Ao contrário das expressões afetivas do repertório musical apresentada na ária de Justine, a sonoridade escolhida da natureza afasta os julgamentos morais e promove a negação de Deus nos conselhos de Madame Delbéne a Juliette, como primeiro princípio da construção do herói perverso.

Os sons vocais referenciavam a negação da providência divina nos colocando diante da natureza na busca de todos os prazeres possíveis pela sensibilidade física (ou seja, corpo-máquina). Alinha-se nesse processo a concepção antimoral — em Delbéne ou em Sade — que aos olhos da natureza não existe o bem ou o mal nem justiça e injustiça.

Logo, a participação dos sons eletroacústicos referencia a natureza na sua plenitude e o corpo na sua volúpia. Não se trata mais de sujeitos dos afetos na construção da personalidade afetiva e moral, e sim das condições dos corpos sem nome ou marcas de identificação.

Fotos



Foto 5 - Conselhos



Foto 6 - Conselhos

3.4 *Ária das Facas* — Iniciação de Juliette: Sociedade dos amigos do crime

Descrição da Cena e Fonte temática (personagem Juliette)

A *Ária das Facas* evidentemente se mostrou, sobretudo em relação à estrutura, no topo do gráfico dramático do espetáculo. É nesta cena que aparece Juliette como a representação do vício inspirada no *Estatuto da Sociedade dos Amigos do Crime*¹¹³ que é descrito no romance *Juliette, ou a prosperidade do Vício*. O Estatuto é regido por 45 artigos nos quais Sade mostra regras e procedimentos dos que querem pertencer às leis do universo do crime e da perversão.

A força dramática dessa cena se instaura quando estabeleço uma relação física com os objetos (facas) através de uma dança catártica constituída de ações que percorrem toda a cena pela potência do imaginário, com simulações gestuais de assassinato e movimentos explosivos, provocando no espectador o espanto e fazendo com que ele possa vir a ter sensações desagradáveis e adversas.

O objeto cênico foi escolhido como símbolo do assassinato, da corrupção, da coação, da perversão, do poder, da força do mal, sendo todos elementos presentes no universo de Juliette.

Partindo da história da personagem Juliette, com sucessivos episódios de assassinato, muitas imagens percorreram as investigações coreográficas na busca da representação do vício, porém todas as imagens puderam estar presentes de forma condensada e simbólica nesta cena num único objeto: *FACAS*.

Dessa forma, tornei-me uma coautora, uma cocriadora da obra original. No romance, não há

113 [...] los hombres no son libres, y que encadenados por las leyes de la naturaleza, son todos esclavos de estas leyes primeras, lo aprueba todo, lo legitima todo, y considera como sus más celosos partidarios a aquellos que, sin ningún remordimiento, se hayan entregado a un mayor numero de essas enérgicas acciones que los tontos tienen la debilidad de llamar crímenes, porque ella está convencida de que se sirve a la naturaleza entregándose a estas acciones, que están dicría um crimen sería la resistencia que el hombre opusiese a entregarse a todas las inspiraciones de la naturaleza, de cualquier tipo que puedan ser. Em consecuencia, la Sociedad protege a todos sus miembros; les promete a todos, ayudas, abrigo, refugio, protección, influencia, contra los intentos de la Ley; toma bajo su salvaguarda a todos aquellos que la infrinjan, y se considera por encima de ella, porque la Ley es obra de los hombres, y porque la Sociedad, hija de la naturaleza. (SADE, 1990, p.16-17)

nenhum trecho que evidencie o objeto “faca” como representação ou objeto utilizado nas ações dos personagens perversos; porém, através deste elemento em consonância ao movimento do corpo, permiti materializar sensações e imagens decorrentes do ato de interpretar o mundo de Juliette.

O objeto teve um papel fundamental nas investigações coreográficas. O contato com as facas promoveu um estado corporal totalmente sob atenção. O movimento das mãos com as facas solicitou-me uma forte sintonia do corpo, de modo a traçar com precisão seus gestos no tempo e espaço durante a execução.

Dessa forma, a complexidade da cena configurou-se na relação entre sujeito/objeto/energia, no sentido de evocar claramente o “extremo”. A energia conquistada através dos movimentos corporais esteve alicerçada na respiração como elemento fundamental na permanência deste momento dramático. A dramaticidade criada pela dança seguiu uma linha de progressão dramática, evoluindo ao clímax, sendo apresentada pelo ato simbólico de assassinar com as facas.

“Assassinei” o chão, a cruz e o cravo, todos os elementos cênicos representativos dos textos e presentes na cena.

Durante a movimentação, procurei explorar movimentos bruscos e fortes, enfatizando as facas como eixo exploratório. Ora elas se voltavam para fora, ora voltavam-se para meu corpo representando Juliette e Justine, num jogo entre perverso e vítima.

Pude através das facas provocar o espectador a ter sensações totalmente desconfortáveis, mostrando a possibilidade do autoflagelo e do assassinato. As imagens de autoflagelo, por exemplo, deram-se no momento em que retiro o capuz do rosto enfiando as facas por dentro do capuz, criando a impressão de rasgar todo o rosto. Esta ação conota a perversão sem a máscara, deliberando o vício como parte da natureza humana.

Pesquisa Musical

A relação entre a coreografia e a música de Rameau se deu inicialmente através do confronto dos sons das facas, pela ação de bater os cabos de madeira no chão. O atrito das lâminas compunham metricamente ritmos que dialogavam com os sons computadorizados, distorcendo inicialmente a música escolhida. Nesse momento, o músico, que interagiu cenicamente e musicalmente comigo, produzia diferentes sons digitalizados, representando a figura do poder da Igreja entrando em confronto com as idéias pervertidas de Sade através da personagem Juliette.

A métrica rítmica produzida através das facas e dos sons computadorizados era acompanhada por minha fala. Em francês, de forma precisa, contava de um a quatro, propondo um ritmo cadenciado em consonância ao computador.

Em particular, a escolha de Rameau como base para esta cena buscou situar a música da época propriamente vivida pelos filósofos iluministas, e, especificamente, Sade.

Rameau, na sua obra *Castor et Pollux* traz o tema mitológico dos dois irmãos gêmeos, provavelmente, filhos de Zeus e Leda. Outros textos preferem a versão da paternidade do rei Tíndaro da Lacedemônia, esposo de Leda. De qualquer forma, a escolha do tema remete à irmandade entre os seres mitológicos, nas suas habilidades complementares. A mitologia narra a imortalidade de Pollux, dada por Zeus, e a mortalidade de Castor. Quando Castor morre, Pollux intervém, junto a Zeus, para que concedesse a imortalidade a Castor. Assim, foi cedido aos gêmeos a capacidade de se alternarem como deuses no Olimpo e como mortais no Hades.

Esta alternância, no duplo, remetida à primeira cena, está em todo momento entre Juliette e Justine: a alternância, entre as personagens, vai da vida à morte e da morte à vida. O triunfo de Juliette não rompe simplesmente com Justine; ao contrário, reafirma a morte interior e um novo ciclo presente na natureza.

Em particular, a *Ária das Facas* traz a música de Rameau e as intervenções eletroacústicas na iniciação de Juliette para a *Sociedade dos Amigos do Crime*. A iniciação segue o contexto da morte interior e nascimento do novo na alternância entre o perverso e a vítima.¹¹⁴

114 Pelo registro de época, a escolha do tema passa pela alusão de Sade à Sociedade dos Amigos da Constituição do Clube dos Jacobinos, durante a revolução francesa, que promoveu o período do Terror, com execuções pela guilhotina.

Fotos



Foto 7 - Ária das facas



Foto 8 - Ária das facas

3.5 *Recitativo* — Vermes/ Corpo: Homem-Máquina

Fonte temática: poema “O Prisioneiro”

Esta cena traz em seu discurso cênico, a forma *recitativo*, dando poder às palavras na sua condição de protagonistas da ação. As palavras, com sua rapidez de penetração no campo da cognição, levam o espectador a criar sua própria trajetória ficcional. O espectador recebe o texto e, simultaneamente, vai organizando, sintetizando e relacionando o sentido das palavras com novas imagens que se misturam com aquelas percorridas durante as cenas desenvolvidas através da dança, da música e do espaço cênico. O texto, nesse caso, entra em sintonia direta com o espectador, o contexto e a intérprete que, ao recitar em cena, faz-se presente com todo o corpo, não apenas com a voz. Doris Humphrey expõe em seu livro *A arte de criar danças* a possibilidade da palavra fazer parte dos processos coreográficos ao mesmo tempo em que traz a questão: “Por que condenar os bailarinos a serem mudos?” (1965,p.133) e abre um capítulo intitulado “A palavra” (ibid, p. 132) apontando possibilidades de interferência da palavra falada ou cantada nos processos criativos em dança.¹¹⁵

Reverberando a questão lançada por Humphrey, pude chegar aos textos de Octavio Paz por intermédio da diretora Fabrini que viu nessa fonte um espaço de abertura para poetificar o trabalho cênico. A leitura de Paz sobre Sade traz em seu poema *O Prisioneiro* o poder e a capacidade que a imaginação exerce sobre o homem como um caminho para ir além do permitido e do possível. E é com esse espírito de contradição que o recitativo Vermes/Corpo: Homem-Máquina vem amplificar o triunfo da razão, com elogio à filosofia de La Mettrie, na sua obra *Homem-Máquina*, fonte de leitura de Sade

115 Humphrey, dentro do contexto da dança moderna, declara seis diferentes procedimentos de participação da palavra com dança: através da narração; através do canto; através do diálogo entre ação e palavra; a palavra como sonoridades; a palavra como síntese. Ela expõe como desenvolver cada procedimento apontado. É evidente que temos que levar em conta o contexto da dança moderna que inicia uma ruptura com várias regras impostas sobre as leis da dança clássica.

no período iluminista.¹¹⁶ Nos pensamentos de Sade inscritos no romance *Juliette ou a Prosperidade do Vício* ficam evidentes as influências de La Mettrie, marcados pelos ideais da razão em seu discurso estabelecido pelo conflito direto com as leis divinas.

[...] Dizer que as almas humanas serão felizes ou desgraçadas depois da morte é como pretender que os homens possam ver sem olhos, ouvir sem ouvidos, saborear sem paladar, cheirar sem o nariz, tocar sem as mãos, etc. (SADE, 1998, p.55)

Nesse trecho é possível ver o materialismo de La Mettrie no discurso de Sade, subjugando a condição do espírito, valorizando a matéria e o corpo como condições primordiais da existência.

Descrição da Cena

Na cena anterior pude “assassinar” o chão, a cruz e o cravo, finalizando-a com um improviso coreográfico sob o cravo, indo em direção a cadeira onde Patricia responde com o corpo à ação do golpe da faca contra o cravo. Ao me sentar no colo da cravista, começamos um jogo de poder e força, jogo no qual minha atitude é de querer tocar o instrumento, sendo impedida insistentemente por ela, numa luta entre mãos e braços finalizada na ação de simulação de assassinato. Ao enrolar a trança ao redor de seu pescoço (e num ato súbito de pressão), simulo o enforcamento. Nesse momento inicio a récita do trecho do poema de Paz que recorre novamente ao Duplo. A relação entre as irmãs vem à tona numa reflexão sobre as forças compensatórias que marcam a lei da natureza.

Posteriormente, distancio-me da vítima percorrendo o corredor das facas para completar o restante do poema de Paz, e, anuncio as divagações de um lugar que tudo é permitido: a imaginação.

Trecho do poema de Octavio Paz falado em cena:

116 Numa passagem do capítulo “Razão x Imaginação”, do livro *Anjo Negro da Modernidade*, Giannatasio expõe a forte relação entre os personagens sadianos com os princípios de La Mettrie, fonte de inspiração do Marquês. “O materialismo de La Mettrie fez eco no século XVIII. É necessário partir da natureza, diz ele, caracterizando-a como uma força sem consciência e sem sentimentos, tão cega quando dá vida, como quando destrói um inocente. Segundo ele, o homem não se distingue de forma alguma do conjunto dos seres vivos.” (GIANATTASIO, 2000,p.150)

*No outro eu me nego, me afirmo, me repito,
somente seu sangue da fé de minha existência.
Justine só vive por Juliette,
as vítimas engendram seus carrascos.
O corpo que hoje sacrificamos
não é o Deus que amanhã sacrifica ?
A imaginação é a espora do desejo,
seu reino é inesgotável e infinito como
o fastio,
seu contrário e seu gêmeo.*

*Morte ou prazer, inundação ou vômito,
outono parecido com o cair dos dias,
vulcão ou sexo,
sopro, verão que incendeia as colheitas,
astros ou colmilhos,
petrificada cabeleira do espanto,
espuma vermelha do desejo, matança em
alto-mar, pedras azuis do delírio,
formas, imagens, bolhas, fome de ser,
eternidades momentâneas,
desmedidas: tua medida de homem,
Atreve-te:
Sê o arco e a flecha, a corda e o ai.
O sonho é explosivo. Estala. Volta a ser sol.¹¹⁷*

117 PAZ, Octávio. **Um mais Além Erótico**. São Paulo: Ed. Mandarim, 1999, p.

Pesquisa Sonora: “Voz”

A voz recitada cria a musicalidade da cena. A sonoridade gerada a partir da palavra falada cria diferentes timbres, tornando-a uma extensão de um estado interno que reverbera no corpo todo do intérprete, e que ressoa nos ouvidos do espectador, chegando-lhe também aos olhos pela composição da cena. A voz reproduz, através das dinâmicas, ritmos e intensidades, as emoções e sentimentos que são incitadas pelo conteúdo expressivo das palavras ditas cenicamente. A voz revive o autor ecoando através de suas palavras, imagens, sensações e emoções.

Fotos



Foto 9 - Recitativo



Foto 10 - Recitativo

3.6 *Divertimento* — Deboche: Luises e Marats

Pesquisa temática: “o interlúdio”, “o grotesco”

O *Divertimento* em *Vícios e Virtudes* vem para quebrar a sequência dramática criada através da relação das irmãs e o conteúdo narrativo dos romances de Sade. Esse *Divertimento*, assim como na Ópera Barroca Francesa, objetiva apresentar um novo discurso que geralmente se estabelece com caráter cômico e irônico em contraposição às obras ditas mais sérias.

Foi no século XVII que a palavra italiana *Divertimenti* começou a ser empregada para definir tipos de composições musicais breves para serem dançadas, composições que eram intercaladas nos entreatos das óperas e nos ballets, sobretudo para aliviar público de sua longa permanência nas salas. Na França, desde o século XVII, o *Divertissement* era habitualmente usado para espetáculos de dança no intuito de divertir, servindo apenas para distração durante a troca de figurinos e cenários da ópera principal. O Rei Luís XIV se utilizou muito dessa forma musical dançada, encomendando inúmeros *grands divertissements* como forma de entretenimento e exposição de sua figura. Posteriormente tal prática acabou tomando rumo próprio, levando alguns compositores a se especializarem nesses interlúdios numa dimensão autônoma. Esse gênero se tornou conhecido como *Ópera Bufo*, tendo como principais obras e compositores: *La Serva Padrona* (1733), de Giovanni Batista Pergolesi (1710-1736), e *Il Matrimonio Secreto* (1792), de Domenico Cimarosa (1749-1801).¹¹⁸

Portanto servindo-se da história da própria estrutura operística, esta cena de *Vícios e Virtudes* refere-se diretamente à forma *Divertissement*, no sentido de trazer em seu discurso cênico uma crítica ironizada (por isso o termo *Deboche*) a essa ideologia marcada por Luís XIV da dança como

118 Ver Grove de Música, 1994, p.270

entretenimento palaciano.

Oferecendo, contudo, esta cena ao antagonismo contextual entre o poder da corte e o revolucionário Marat, um homem símbolo da revolução francesa, busquei na estética do *grotesco* a referência para o desenvolvimento da cena, propondo o estranhamento¹¹⁹ como forma de apresentar o divertimento.

Para tanto, destaco elementos como a máscara, o figurino, o trabalho corporal, a música e a coreografia, sendo os recursos participantes da cena compostos de universos contraditórios.

O *Grotesco* é um gênero estético que existe desde a Antiguidade Clássica e sempre esteve presente na História da Literatura e das Artes. Ao reportar ao teatro grego, vários exemplos aparecem sobre as figuras grotescas da Mitologia grega, nas representações disformes e monstruosas, protagonizando episódios que representam de maneira alegórica a condição humana.

O termo surgido no século XVI originalmente vem da palavra *La Grottesca* ou *Grottesco*, derivados de *grotta* (gruta, em italiano) nas quais foram descobertas, através de escavações, pinturas ornamentais nas regiões da Itália. Primeiramente esta categorização foi usada para designar um tipo de arte ornamental onde figuras humanas se mesclavam às folhagens, galhos de árvores, flores e partes de animais. Embora, a palavra *grotesco* ganharia definições mais amplas à medida que teóricos e filósofos detectavam, na literatura, aspectos ligados àquelas representações pictóricas. Montaigne foi o primeiro a transportar o conceito de grotesco da pintura para as letras e o termo foi consolidado como valor categórico a partir de Victor Hugo, no “Prefácio do Cromwell”, como *Do Grotesco e do Sublime*.

O *grotesco* traz em sua interpretação nas distintas manifestações das artes os contrastes e a noção do desprazer nos planos da percepção. Nesse sentido, a cena em questão impõe os elementos cênicos em contraponto ao trabalho corporal e gestual em consonância com a música, evidenciando o

119 A ideia de estranhamento refere-se à palavra “estranho”, que vem do Latim *Extraneu*, e significa, como adjetivo, desconhecido; que não é usual; curioso, singular; extraordinário; anormal; descomunal; admirável; censurável; repreensível; impróprio; livre; isento; arredo; esquivo; e como substantivo masculino: estrangeiro; que é de fora.

caráter irônico da cena.

Para as artes da cena, Pavis define que “o grotesco busca o sobrenatural, unindo numa síntese a essência dos contrários, cria um quadro deste fenômeno e que induz ao espectador a tentativa de resolver o enigma do incompreensível.” (PAVIS, 1999, p. 183)

Nessa perspectiva, o figurino pensado para esta cena participa diretamente do jogo cênico que traz o sublime e o grotesco como elementos primordiais na construção da ironia e da crítica. Confeccionados e criados pela professora de Artes Cênicas da UNICAMP Heloisa Cardoso e seu assistente Caio Sanfelice, o figurino dourado e ornamentado e a meia máscara fazem uma alusão direta ao *rei Sol* (Luís XIV). Dentro dessa perspectiva, proponho referenciar a coreografia à dança barroca do século XVII, através dos passos do balé de época: *pliés, rond de jambes, jetés, passés etc.* Estes movimentos aproximavam-se diretamente do conceito estético que demarcava fundamentalmente a ideia de harmonia e organização espacial. Nesse período o espaço é pensado sobre o aspecto das relações de poder onde privilegia o posicionamento do rei em relação à corte nos espetáculos de dança priorizando assim:

- A própria reverência dos dançarinos ao rei onde determinava um padrão espacial demarcando à frontalidade e bidimensionalidade nas coreografias;
- A utilização da perspectiva¹²⁰ como possibilidades de estruturação espacial utilizada nas danças de corte (simetria);
- As nomenclaturas utilizadas aos passos de dança que direcionavam os corpos em relação ao posicionamento do rei (as direções do corpo: *en face* — de frente; *croisé* — cruzado; *effacé* ou *overt* — aberto; *ecarté* — separado);
- O quadrado como referência para compor coreografias em desenhos geométricos dentro de uma concepção extremamente cartesiana, lógica e concreta.

120 É um campo de estudo da geometria e, em especial, da geometria descritiva. É usada como método para representar em planos bidimensionais (como o papel) situações tridimensionais, utilizando-se de conhecimentos matemáticos e físicos, decorrentes do fenômeno explicado no tópico anterior, para passar a ilusão ao olho humano. Divide-se em várias categorias e foi desenvolvida pelos artistas do Renascimento.

Descrição da cena

Voltando ao espetáculo *Vícios e Virtudes*, esta cena caracteriza-se, mesmo que numa perspectiva de referenciar os passos do balé da corte, pela distorção da imagem, de modo a ironizar esse conceito da dança trazido pela estética iluminista como linguagem harmônica. A partir da imagem de beleza e perfeição ditada na época com um corpo *vestido de ouro* propus distorcê-lo através de contorções, gestos obscenos, um caminhar desarmônico, espasmos momentâneos no sentido de romper com o fluxo do movimento harmonioso sendo acrescido de sons vocais animais. Esta estrutura permitiu o jogo e o improvisado em cena com a máscara, com o público, com os objetos cênicos e com os músicos, provocando o espectador aos sentimentos de repugnância e perplexidade. Nesse caso, o público compreende e sente no corpo o estranhamento.

Pesquisa Musical

Fragmentos musicais com intervenção eletroacústica: *L'Entrée des Scaramouches, Trivelins, et Arlequins da Suite Le Bourgeois Gentlehomme* (J.B. Lully, 1632-1687) e *Les Giboulées de Mars* (Michel Corrette, 1707-1795)

Conforme a apresentação feita acima, a presença do *divertimento* se remete à estrutura das peças curtas destinadas ao ambiente jocoso e alegre, e na presente cena propõe o intermezzo à narrativa do *Drama*. Embora fora do contexto da narrativa ou do libreto, coloca-se no ambiente da obra na formação de novo conteúdo. Este novo conteúdo procura eleger o *deboche*, muito comum nas obras de Sade quando se trata dos discursos contra a providência divina, a virtude, o Antigo Regime e mesmo a Revolução.

Por esta razão, o *deboche* opõe o velho, o Antigo Regime, com a dinastia dos Luises (Luis XIV,

Luis XV e Luis XVI), que percorre a França do século XVII ao século XVIII, e a própria Revolução, representada pelo mártir Marat.

A música de Lully representa o Antigo Regime, com a sua forma a partir de temas mitológicos e os ballets à moda de Luís XIV. Especificamente, a escolha de *L'Entrée des Scaramouches, Trivelins, et Arlequins da Suite Le Bourgeois Gentilhomme* (música de Lully e texto de Molière) é o “Comédie-Ballet”, estilo específico da ópera francesa ao gosto de Luís XIV.¹²¹

Em particular, a escolha da peça *L'Entrée des Scaramouches, Trivelins, et Arlequins* traz os personagens em cortejos de mascarados; ou seja, a presença dos mascarados nos remete à “Commedia Dell’arte”.

E ainda mais, a beleza da harmonia ao estilo de Lully, marcante na construção do gosto francês e do Rei Sol, possibilita, com as intervenções eletroacústicas, a força da cena necessária ao deboche. A mistura sonora inverte o processo sinestésico da sátira ao deboche, marcado pela figura aterrorizante da máscara na representação do Rei Sol.

A peça *Les Giboulées de Mars* (Michel Corrette, 1707-1795) procura representar o ballet da corte tão ao costume de Luis XIV. Mas assim mesmo cabe o deboche de Sade, tanto ao Antigo Regime como à Revolução, traduzidos na mistura de sonoridade no confronto do antigo e do moderno dos sons eletroacústicos.

121 O conjunto da obra foi composto pelo interesse pela cultura otomana, ou melhor, a partir da visita da missão turca à corte francesa, demonstrando o olhar satírico e mordaz monárquico francês ao estilo musical de outras culturas. O primeiro interlúdio se destina à crítica à burguesia nascente e sua falta de verve da corte: trata-se de um professor de dança ensinando a um jovem fidalgo burguês passos de dança e a etiqueta da corte. Marat, mártir da Revolução, é representado nesta oposição entre a corte e os novos costumes burgueses.

Fotos



Foto 11 - Deboche

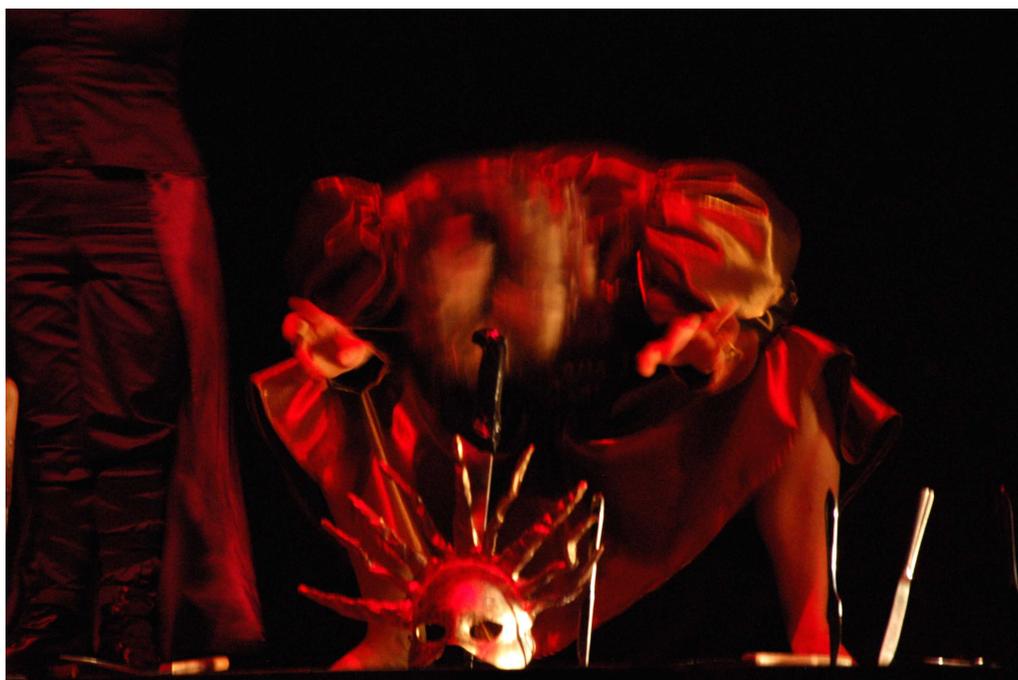


Foto 12 - Deboche

3.7 *Ária Dramática de Justine — Sodomia*

Fonte temática: personagem Justine e sodomia

A *Ária Dramática de Justine — Sodomia* traz em seu discurso cênico o jogo entre vítima e perverso e, através do meu corpo em relação ao objeto cenográfico “Cruz”, mostra a personagem Justine vítima de sua própria escolha moral cristã: a virtude.

Os trechos que descrevo a seguir foram retirados do romance *Justine ou os Infortúnios da Virtude* apresentando-se para mim como fonte de inspiração na composição do contexto desta cena. Os fragmentos marcam a personagem Justine deparando-se com o mundo real e cruel dos homens de Deus, mundo que leva a personagem ser tomada pelo sentimento de perplexidade e de impotência. Sade, nesses trechos e em muitos outros de seus dois romances, descreve as inúmeras perversões, com detalhamento e ironia, direcionando sempre seu discurso de forma crítica ao universo da moral cristã e da virtude.

No episódio a seguir, Justine está na condição de vítima, sendo obrigada a participar de orgias com padres dentro da sacristia, para ela um ambiente protegido por Deus.

- Tomando-me pela mão — vem minha filha. Já é muito tarde para se ir orar à virgem esta noite, desculpar-te-ei, amanhã pela manhã, aos pés da santa. Agora vamos cuidar de jantar e deitar.

Assim dizendo, me levou à sacristia.

— E onde — indaguei-lhe, tomada de uma incontrolável inquietação

— Onde, meu padre. No interior de vossa casa?

— Onde mais então, linda peregrina — respondeu-me o monge, abrindo-me uma das portas do claustro que dava para a sacristia, onde me introduziu...

O quê? Então temes passar a noite com quatro religiosos? Oh! Verás, meu anjo, que não somos tão

beatos quanto aparentamos e que sabemos nos divertir com uma linda jovem. (SADE, 1967, p. 81)

— Antonino agarrou-me com um braço seco e nervoso, e misturando seus propósitos e juramentos terríveis, em dois minutos tirou-me todas as roupas, deixando-me nua diante dos olhos da assistência. (IBID, p.83)

— Vamos — disse Rafael cujos desejos foram a tal ponto excitados que não mais podiam ser contidos — Já está na hora de imolar a vítima. Que cada um de nós se prepare para fazê-la suportar seus prazeres preferidos.

— O infeliz me colocou num sofá na posição própria à prática do ato execrável mandando que Antonino e Clemente me segurassem... Rafael, italiano, monge e depravado, não vacilou em gozar o prazer de um modo ultrajoso, deixando-me ainda virgem. (IBID,p.84)

— Mas no momento mais agudo do rompimento de minha virgindade, Antonino começou a dar gritos tão furiosos, a fazer incursões verdadeiramente assassinas sobre todas as partes do meu corpo, a dar mordidas semelhantes às carícias sanguinolentas dos tigres, que num dado instante, acreditei ser presa de algum animal selvagem que só se comprazia em me devorar. Acabados esses horrores, caí no altar onde fui imolada, quase inconsciente e sem poder mexer-me. (IBID, p.85)

Os trechos induzem o leitor aproximar-se do significado de Sodomia, sinalizada desde a tradução da palavra “introduziu” e seguindo nas descrições do episódio. Desse cenário participam quatro padres à espera de Justine para ser sodomizada. A palavra Sodomia nasce de descrições bíblicas (livro do Gênesis), onde são narradas histórias sobre a destruição das cidades de Sodoma e Gomorra, sendo estas, lugares-foco que germinaram os mais diversos pecados com “atos abomináveis” fortalecendo a ideia de pecado.

Embora no romance *Juliette, a prosperidade do Vício* Sade descreva com maior veemência os detalhes, as ações e os atos orgiásticos de seus personagens, mostrando todos os tipos de perversões sexuais, os fragmentos acima expostos sintetizam o sentimento de frustração de Justine, tendo sido enganada por aqueles nos quais mais confiava.

Descrição da Cena

Dentro deste contexto, Fabrini propôs para a cena — que se desenvolve na sua maior parte entre o meu corpo e o elemento cenográfico “Cruz” — a simulação de uma mulher sendo *sodomizada* por inúmeros padres, na cruz e ao redor dela, criando, assim, através da improvisação, movimentos e posições corporais impulsionados pela imaginação e pelas sensações.

Para tanto, na busca de um estado corporal próximo ao de estar sendo sodomizada, participei de laboratórios experimentais com o ator Gustavo Valezi, que provocou meu corpo com várias ferramentas: sua voz, sua força física e elementos sinestésicos, pastosos (mel). Esses laboratórios foram intensos, conduzindo-me à exaustão, sendo a cena mais complexa de ser executada pela sua complexidade de emoções e sentimentos expostos durante os laboratórios.

A estrutura da cruz, pela sua extensão, pelos espaçamentos livres entre o eixo vertical e o eixo horizontal e pelo material de madeira com pontas, possibilitou a exploração ágil e rápida dos movimentos transitando em diferentes direções no espaço: o estar sobre a cruz, sob a cruz e fora dela. Valezi, nesses diferentes espaços, conduziu o trabalho de laboratório sugerindo um ambiente de perseguição, agressão, coação e perversão, causando-me sentimentos de repugnância, de medo, de pavor e de nojo.

Esses sentimentos alicerçaram o surgimento dos movimentos e gestos caracterizando-se em movimentos bruscos — e também interrompidos por pausas —, seguidos de impulsos e espasmos sendo esses movimentos geradores da matriz base dos movimentos criados para a cena.

A conclusão da cena se deu de forma a trazer a síntese desse cenário perverso apresentado nos trechos do romance de Sade. No intuito de trazer para a cena novamente a simulação da sodomização, Fabrini sugere uma gestualidade não mais dançada e sim através da ação mais próxima do real. O fechamento da cena se dá com o músico Gustavo Lemos, vestido com uma batina de padre e

representando o poder da Igreja. Ele se levanta da cadeira que está à frente de seu computador (na posição frontal e direita do palco) e caminha na minha direção, fixando seu olhar sobre mim. Eu, por outro lado, encolhida no chão e encostada ao pé da cruz, buscando a representação do desolamento onde começo a cantar através de um choro sofrido. Lemos, neste momento, aguarda que eu me dispa. Encontrando-me totalmente nua, o músico - intérprete me levanta, direcionando-me ao centro do palco, no intuito de vestir em mim uma capa, deixando sua abertura em minhas costas. De costas para o público, Lemos fixa-se atrás de meu corpo, trava minhas mãos e, num impulso, inicia movimentos bruscos e repetitivos, acompanhados ritmicamente pelos meus gemidos e pelos sons do cravo. A simulação de um estupro provoca no espectador sensações desagradáveis.

Pesquisa musical e sonora

Os sons dos sinos tocados por Lemos abrem a cena compondo o ambiente sonoro na representação do universo religioso, juntamente com a luz que projeta seu foco sobre o objeto cênico cruz. As afirmações da luz e do som possibilitaram-me, novamente, o estado de submissão, saindo da condição de ironia marcada no desenvolvimento da cena anterior, do deboche, para chegar à condição de vítima. Os sons dos sinos registraram esta passagem que, subitamente, foi interrompida pela apresentação dos fragmentos musicais com intervenção eletroacústica: *La Marche (Pancrace Royer, 1705-1755)*; *Le Cahos (J. Féry Rebel, 1666-1747)* e *Les Tendres Reproches (J.F. Dandrieu, 1682-1738)*. As músicas escolhidas por Patrícia Gatti participaram do momento singular do século XVIII, representando as particularidades do estilo da música instrumental francesa. Elas buscaram percorrer o diálogo com os movimentos da dança a favor dos opostos e da polaridade pela presença da ordem e do caos. As músicas foram reafirmadas pelas intervenções eletroacústicas que elevaram a sinestesia do jogo da sodomia na trama simbólica necessária ao ambiente do corpo exposto ao excesso e à medida da representação sadiana do jogo da ordem e desordem.

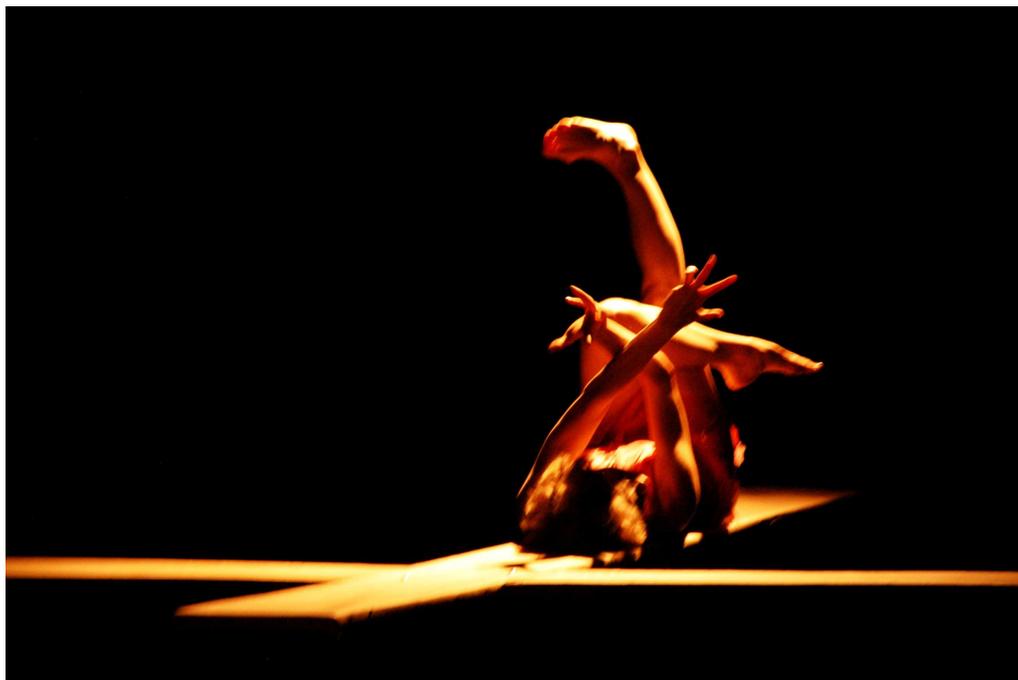


Foto 13 - Sodomia

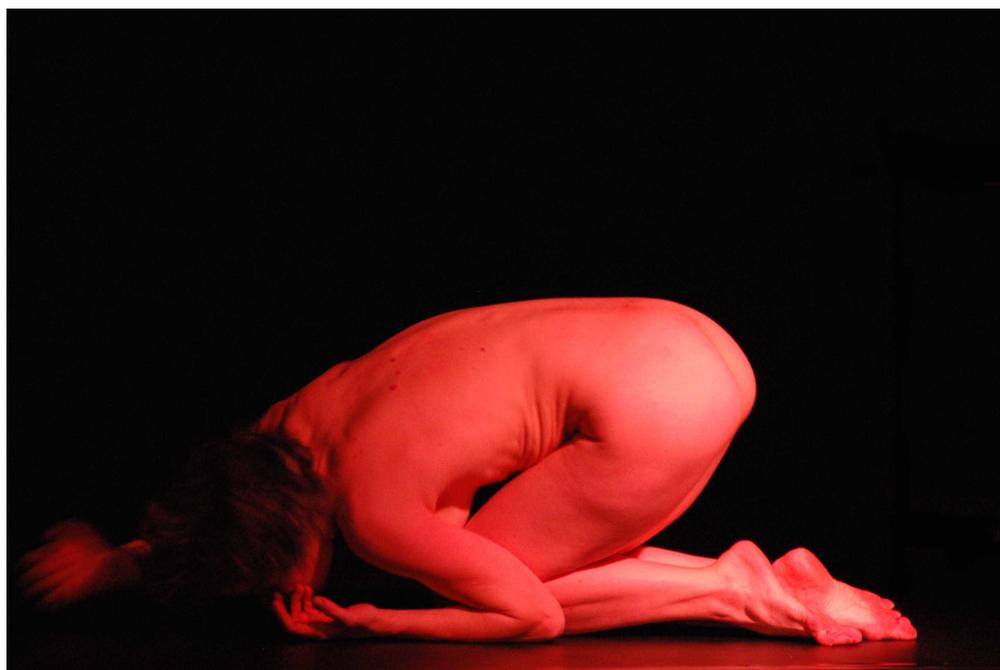


Foto 14 - Sodomia

3.8 *Improviso Cravo e Computador*

Pesquisa temática e musical

A cena *Improviso* referencia os Duetos apresentados nas estruturas operísticas que podem aparecer como Árias ou Recitativos. Dueto, no *Dicionário Musical* de Grove, significa: “peça vocal ou instrumental (ou seção de uma delas) para dois intérpretes, com ou sem acompanhamento.” (GROVE,1994, p.281)

Os *protagonistas*, ou os *dois intérpretes*, desta cena são os músicos que dialogam por meio de um improviso musical, mesclando os sons do cravo com os do computador. A música, nesse caso, é acompanhada da dança que participa da cena apenas com pequenos gestos executados por mim no fundo do palco sob a luz da penumbra. A construção dessa improvisação musical foi elaborada e arranjada pelos músicos Patricia e Gustavo, com o intuito de criar um momento de suspensão no espetáculo, promovendo um outro espaço de tempo ao espectador através da música como primeiro plano. A sinestesia acontece pela combinação dos sons acústico e eletrônico promovidos pelos dois instrumentos. A narrativa da cena nesse caso se apóia na música. Já com a dança que se inscreve na cena como acompanhamento, e que revisita gestos e movimentos já percorridos que através de uma sequência elaborada com repetições, venho reafirmar a ideia de suspensão sugerida tanto pelos músicos quanto por Verônica.

Fotos

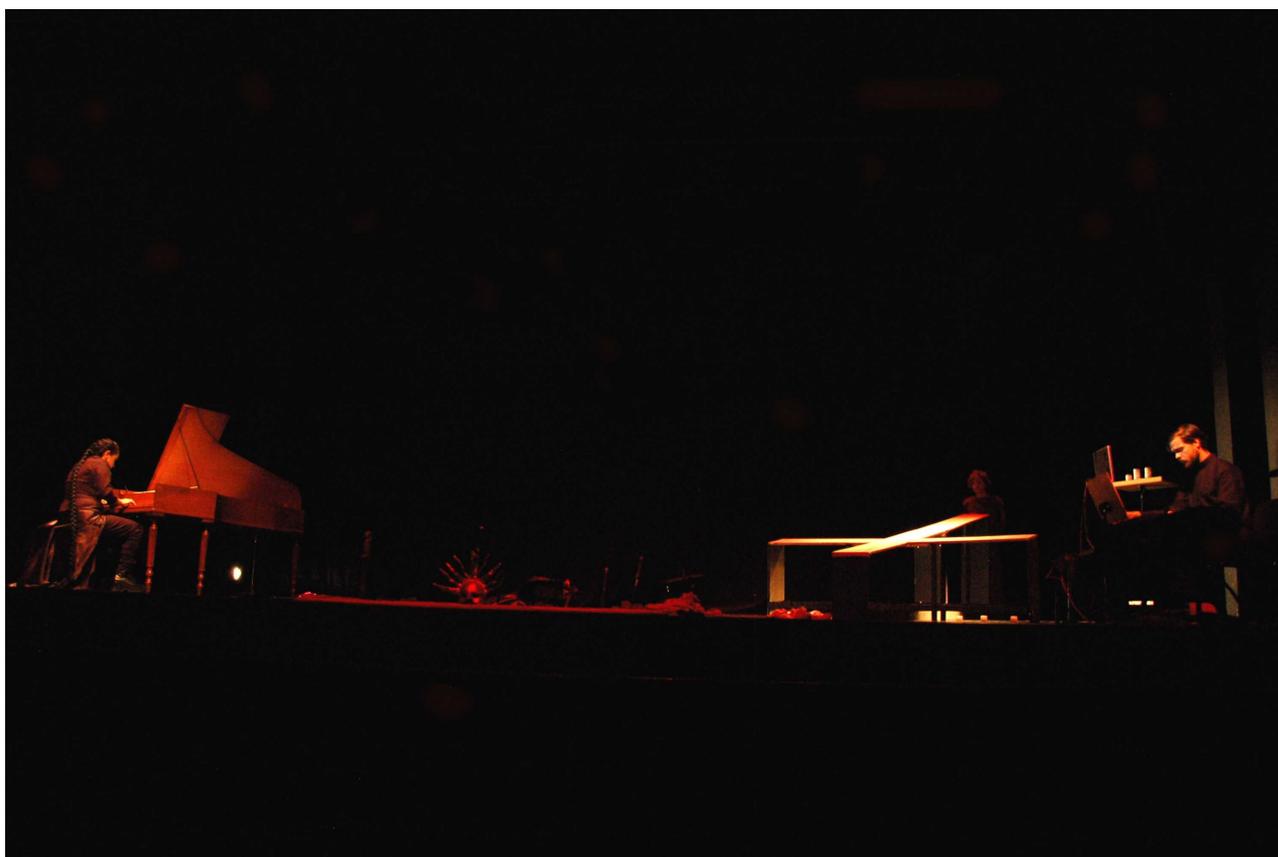


Foto 15 - Improvisação

3.9 *Ária da Chuva* — Ordem da natureza

Fonte e descrição da cena

Esta ária traz como referência a força da natureza marcada no discurso de Sade. Pude encontrar no som da chuva a representação como tradução simbólica do pensamento sadiano percorrendo assim toda a cena. Os trechos a seguir foram retirados dos dois romances de Sade direcionados ao discurso na relação entre o homem e a natureza.

- [...] todas las acciones del hombre siguen las leyes de la natureza, porque todas las acciones humanas no son más que chama resultado de las leyes de la naturaleza, lo cual debe tranquilizar al hombre e impulsarlo a no asustarse de ninguna... a entregarse em paz a todas, de cualquier tipo y especie que sean. (SADE, 1998, p.138)

- [...] quanto a destruição do seu semelhante, fique certa Sofia, que é puramente quimérica, pois o poder de destruir não foi dado ao homem mas somente o de variar as formas, sem poder aniquilá-las. Portanto, fica sabendo que toda a forma é igual aos olhos da natureza, nada se perde no cadinho imenso onde se executam suas variações, e toda a porção de matéria que ali é jogada incessantemente se renova sob o outro aspecto, e se sobre ela desencadeamos uma ação esta não a ofende diretamente, não a ultraja e, mesmo que nossas destruições retomem se poder de vez em quando, ela mantém sua energia, nada podendo atenuá-la. E que importância tem para a natureza, sempre criadora, que essa massa de carne que hoje dá forma a uma mulher, amanhã se reproduza sob a forma de miríades de diferentes insetos? Ousarias dizer, pois, que a construção de um indivíduo custa mais para a natureza que a de um verme, e que por isso ele deve ter maior interesse por aquele? Pois se o grau de proximidade ou de indiferença é o mesmo, que lhe pode interessar que o que se chama de crime humano mude alguém em mosca ou alface? Quando me provarem a sublimidade de nossa espécie, quando me demonstrarem que ela é tão importante à natureza que as leis naturais se irritam quanto da destruição dela, só então poderei crer ser

esta destruição um crime. (SADE, 1967, p.53)

No intuito de trazer à cena a sensação causada pelo som da chuva, demarquei o improviso coreográfico como estrutura cênica. A improvisação, nesse caso, abre para a sensação do momento vivenciado. Portanto, antes de entrar para o improviso, delimito etapas no percurso da cena. Primeiro fecho os olhos, depois escuto o som da chuva, e, por fim, coloco meu corpo à disposição do momento e das sensações causadas pelo som e ambiente cênico. Deixo os movimentos em aberto para a experiência do momento, não estabelecendo uma coreografia estruturada. Procuro imaginar, com o corpo exposto à chuva, ser também a chuva e, assim, construir através da dança as representações dos sentimentos e sensações da experiência presente com o corpo. Nessa perspectiva, revisito movimentos e gestos que se fundem numa dança onde não há vício nem virtude e sim a estabilidade marcada pela natureza. A neutralidade emotiva vem abrir espaço para a apresentação de um novo corpo que se liberta dos extremos, buscando o caminho do meio. O corpo acompanha o som da chuva onde só este objetivo pode interessar no momento da improvisação. A cena se aproxima da poética sadiana na qual, paradoxalmente, não há poética e sim um caminho marcado pela sensação trazida através do corpo que dança.

Fotos

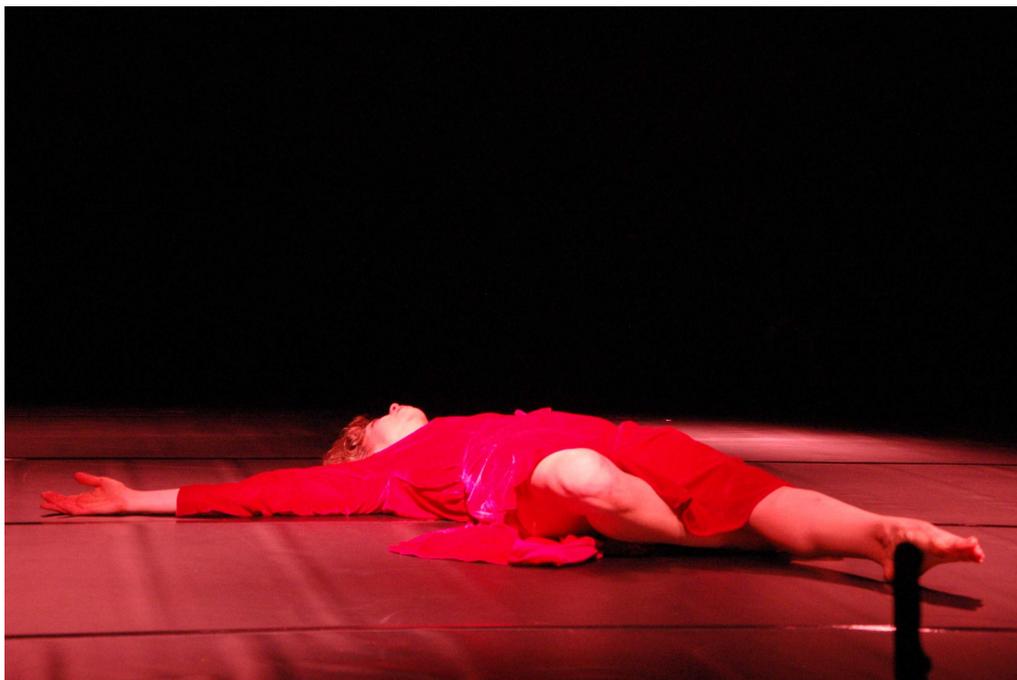


Foto 16 - Ária da Chuva



Foto 17 - Ária da Chuva

3.10 Final

Fonte: personagens

Esta cena marca o Triunfo do raio — que significa a vitória da natureza sob a providência divina —, bem como a virtude expressa no estado bruto dos sons presentes na natureza; marca, antes de tudo, a morte da virtuosa Justine pelo raio e a indiferença da natureza sob a moral. Finaliza-se, assim, o discurso sadiano pela perspectiva antimoral e inicia o ciclo natural da matéria para alimentar a natureza.

Para esta cena considere o próprio fragmento como fonte para o desenvolvimento da cena em que mostra o momento que Justine é atingida pelo raio

A Sra. de Lorsange morava ainda no campo. Era o fim do verão e projetava-se um passeio quando se formou uma tempestade, que parecia por tudo em perigo. O excesso de calor tinha obrigado a deixar todo o salão aberto. O relâmpago brilha, o granizo cai, os ventos sopram com violência, o estampido do trovão se faz ouvir. A Sra. de Lorsange está terrificada ... Ela que teme horrivelmente os trovões, pede a sua irmã fechar tudo o que possa. O Sr de Corville entra neste momento. Justine, apressada para acalmar a sua irmã, corre a uma janela, luta um minuto contra o vento que a impele, quando um raio a alcança, deixando-a sem vida no assoalho [...] de nada adiantando os cuidados dos que vieram socorrê-la. O raio havia lhe varado o seio direito, queimando-lhe o peito e saindo pela boca, deixando inteiramente desfiguradas as suas feições, causando horror olhá-la. (SADE, 1967, p.154)

Recorro, no entanto, à iluminação para uma resolução da ação demonstrada pela natureza. A intensidade da luz entra na cena que, gradativamente, em sintonia com minha caminhada sobre a cruz em direção ascendente até o topo, mostra o seu destino. A luz que está afinada para os olhos do espectador vai aumentando, até que, numa abertura súbita de 100% de intensidade, venha representar

simbolicamente o momento final da personagem. O *Black-Out*, seguido da luz, encerra o espetáculo, deixando ainda aos olhos do espectador a última imagem da personagem Justine sobre a cruz, evocando, com os braços erguidos, sua predestinação.

Fotos



Foto 18 - Cena Final

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de criação em dança *Vícios e Virtudes - drama em dança* foi pensado e experienciado com o corpo e no corpo, e me impulsionou a abrir novas possibilidades enquanto artista, descobrindo novos caminhos, novas ferramentas, novos procedimentos e encontros. No entanto, com esta pesquisa não pretendo trazer conclusões como verdades pragmáticas de causa e efeito, mas apresentar, através das experiências, as possibilidades de atuação, de organização e de experimentação dentro do universo criativo da dança, particularmente, aquelas voltadas ao processo artístico de *Vícios e Virtudes*.

Vícios e Virtudes faz parte de um percurso iniciado com a minha dissertação de mestrado, *Medéia: um experimento coreográfico* como revelo no memorial. Através desse processo investigatório, demarco a forma e a estratégia de realização das pesquisas em dança que venho desenvolvendo como intérprete-criadora; e, assim, aponto como eixo de investigação a integração da dança em redes de saberes, estruturada pela dramaticidade polifônica, através da polaridade das heroínas sadiana Justine e Juliette, trazida pela literatura, pela música, pela filosofia e pelo teatro.

Eu não me ofereci aos textos tão diferentes, *Medéia* (tragédia) e *as obras de Sade* (romances), como se fossem momentos separados e distantes. Mas passei a perseguir os textos, a partir de uma estrutura comum de criação, baseada na retórica¹²² e nas seções predominantes da ópera francesa barroca (árias e recitativos).

Dediquei-me à profundidade do texto trágico de *Medéia*, através de seus conflitos e seu peso, dado pela universalidade do conteúdo e sua capacidade de se atualizar na nossa época através do gesto

122 Em minha dissertação de mestrado abro um capítulo sobre a forma composicional da ópera e exponho a base de sua estrutura sobre as regras da retórica que consistia em três passos: *Invento*, a descoberta de um tema ou ideia musical de base; *dispositio*, a planificação ou exposição das divisões ou subtítulos da obra; *elaboratio*, a elaboração do material. (GATTI, 2005, p. 21)

na construção do trabalho coreográfico¹²³. Em Sade, o gesto me encaminha também ao tratamento do peso e do assombro, mas numa gradação do corpo exposto na sua materialidade única, absorvendo e expondo a sodomia num jogo de polaridades pela dialógica do gesto.

A obra *Médeia* nos remete à poética e à nossa própria unidade com o público na sua reflexão; *Justine e Juliette*, ao contrário, nos assombra na busca somente dos sentidos num fluxo de desprazer. Em *Medéia*, o prazer percorre a profundidade, nos interesses dos indivíduos pela vida e a ética, e, por isso mesmo, a poética do gestual; em Sade, só há externalidade¹²⁴ pela sensação promovida pelo corpo em movimento, que percorre o mesmo prazer sem se preocupar com a poética na construção da unidade da representação dos pólos vítima e perverso.

Sob a mesma estrutura, possibilitei, pelo gesto em dança, a polaridade da poética, na sua profundidade da tragédia em *Medéia*, e na negação da mesma poética no drama sadiano, pela sua externalidade; isto é, o jogo que se dá em *Medéia* nos ensina e nos faz refletir. Em Sade, nos faz somente sentir.

Esse interesse me impôs um desafio, em primeiro lugar: definir, sob a mesma estrutura (inspirada na ópera do século XVIII em recitativos e árias), os textos tão antagônicos; um que pede a reflexão, o outro as sensações; um que evoca o texto, e o outro o silêncio.

A tragédia *Medéia* traz a transcendência e o texto se alinha à poética. Nesse caso é preciso recorrer ao nosso interior para chegar à criação, um comentário delicado e efetivo dos sentimentos ancorados na poética. Por outro lado, Sade leva à realidade do grotesco, sendo necessário se apossar das sensações e dos sentidos para a criação, num jogo entre o interior e os sentidos dados pelo corpo,

123“Durante o processo da criação/experimentação dos movimentos, a caracterização da imagem de Medéia naturalmente exigiu um aprofundamento das formas de enfatizar determinados ambientes em que pudessem tornar mais claras situações antagônicas vividas pela personagem. Assim traçaram-se ambientes que salientassem os aspectos nitidamente opostos de Medéia; sua figura humana como mulher e sua figura dentro da dimensão mítica, com poderes efetivos para evocação do ódio e da magia”. (GATTI, 2005, p. 89)

124 Entendo por externalidade as relações diretas com os sentidos e a superfície do corpo enaltecidas por Sade.

com o resultado ancorado na externalidade dos gestos na busca da violência e da perversão.

Em *Medéia*, precisamos do coração e da moral, na reflexão positiva; em Sade, apenas dos olhos, do ouvido, das partes do corpo, e da pele ligados à sensação negativa: em *Medéia* entra a sensibilidade e a poética criativa; em Sade, a poética se despede e entra os elementos externos da materialidade, ou seja, o corpo.¹²⁵

A forma ou estrutura dos espetáculos são as mesmas, e as razões e os motivos são outros; ou melhor, os textos caminham por conteúdos, finalidades e interesses diferentes. Em *Medéia*, percorri os seus elementos poéticos, e, em Sade, não foi diferente, quanto à reprodução de uma antipoética.

Em outras palavras: a estrutura definida como árias, recitativos e interlúdios possibilitou a organização do texto com diferentes propósitos ou gêneros.

Recordo-me de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), que nos deu no cinema *Medéia*, com a presença de Maria Callas no papel da heroína; e outras grandes obras sob a mesma forma cinematográfica tais como: *Paixão segundo São Mateus*, tendo no papel de Maria, sua mãe, e, a trilogia na sua poética, *Decameron*, *Contos de Canterbury* e *Mil e uma noites*; e posteriormente Pasolini nos deu Sade, com todo o seu horror, em *Salò*.¹²⁶ Não percorri o mesmo caminho, mas Pasolini é inspirador na minha reflexão, que sob a mesma forma é possível lançar mão de textos tão diferentes.

Lancei então como primeira estratégia para esta tese a aproximação da minha vivência profissional e o texto escolhido no desenvolvimento do Drama em Dança. A importância da

125A motivação em trazer o confronto entre tragédia e drama esteve pautada na leitura de Benjamin através do seu livro *Origem do Drama Barroco Alemão*. A apresentação feita por Rouanet expõe de forma clara essa dualidade entre as formas da tragédia e do drama onde esclarece que: “O registro da tragédia é o diurno, o do drama barroco é o noturno, pois a meia noite, conforme, se acreditava, o tempo para, voltando a ponto de partida. Por tudo isso, o drama barroco não tem heróis, mas somente configurações. Pois heróico é o personagem que desafia o destino, morrendo, e não o que morre, submetendo-se ao destino, e eternizando culpa. Enfim, na tragédia o palco é um ponto fixo, de caráter cósmico, em que se desenrola um julgamento, movido pelos homens contra os deuses, e em torno do qual se reúne a comunidade, para ouvir o veredicto. No barroco, o palco é móvel, peregrina, como a corte, de cidade em cidade, e nele se desdobra um espetáculo lutosos, destinado a homens enlutados, e sem nenhum apelo aos deuses, porque não existe nenhuma comunicação possível com a transcendência.” (ROUANET In Benjamin, 1984, p. 29)

126 *Salò*, obra de Pasolini baseada em 120 dias de Sodoma de Marquês de Sade.

aproximação entre o fazer e o refletir abre para uma nova perspectiva de olhar o próprio processo criativo em dança através de um corpo potencialmente capaz de dialogar com diferentes saberes.

Tecnicamente, *Vícios e Virtudes* se referencia em trabalhos orientados pela situação concreta do texto e da música e na ligação da dança com o teatro; ou seja, sua condição se realiza pela dramaticidade do corpo aliada à estrutura de libreto e à música. Kurt Joss, entre os pensadores da dança mencionados neste trabalho, apresentou-me de forma mais próxima a condição fundamental da construção dos movimentos e gestos a partir da sua perspectiva da dança-teatro na possibilidade de eliminar o discurso por meio da intensificação dos gestos, objetivando atingir uma linguagem compreensiva.

Forjo, assim, o termo *corpo-texto*¹²⁷ como apropriação da palavra e dos signos não verbais, presentes no andamento da coreografia baseada nos textos de Sade. Ou mesmo o ballet de ação de Noverre me inspira os mesmos termos na constituição da imitação dos sentimentos necessários a significação na dança expressiva¹²⁸.

O processo do *corpo-texto* reflete a obra de Sade na apropriação do conceito de sensibilidade materialista dos filósofos¹²⁹ do século XVIII, dada apenas no corpo e na representação dos movimentos: especificamente em *Vícios e Virtudes*, a relação da polaridade entre as irmãs, representada na ingenuidade de Justine e na materialidade da volúpia de Juliette, remete-se à necessidade da mecânica do corpo na construção da representação, entre objetos agregados às cenas e às personagens (cruz, manto, tecidos, entre outros objetos sadiano), sem a presença da palavra e com toda força

127 O *corpo-texto* participa da construção dos sentidos e significações baseadas no conteúdo do texto em gesto. Não se trata de um materialismo qualquer, desenvolvido sem os seus significados, apenas dados pela função do corpo; trata-se corpo material que pode ser lido ou dramatizado na expressão do texto.

128 Segundo Sayonara, Joos esteve “Alicerçado no princípio da interdisciplinaridade, o teatro serve-se tanto da palavra como de outros signos não-verbais. Em sua essência, lida com códigos estabelecidos a partir do gesto e da voz, responsáveis não só pela performance do espetáculo, como também pela linguagem e expressividade. O uso dos gestos e da voz tornaram o teatro um texto da cultura que reporta a outros códigos, como o espaço, o tempo e o movimento.” (PEREIRA, 2007, p.48)

129 As referências aos filósofos materialistas do século XVIII passam por La Mettrie, entre outros, como fonte de leitura de Sade, na obra *o Homem-máquina*.

imitativa e simbólica da intensificação dos gestos possíveis na dança.

Volto então à dissertação de mestrado *Medéia: Um Experimento Coreográfico*, antecipando o conteúdo necessário para a definição de *corpo-texto* determinado por elementos suplementares alinhados com a necessidade de religações dos saberes na construção da obra em dança:

[...] com relação ao trabalho proposto, a dramaturgia do movimento faz com que o corpo apegado por si só e juntamente com os múltiplos materiais fornecidos pela música, texto literal e os gestos codificados, atravesse a realidade de um processo criativo que se arquiteta naturalmente alcançando uma vida cênica no nível do expressivo do corpo, guardando em si a experiência destas experimentações, suas ações e a sensação do sentido desta aprendizagem. Esses elementos suplementares são matérias que se inscrevem no corpo, a dança liga os gestos, os movimentos e constrói uma gramática própria sobre seu potencial dinâmico, se torna dança e desabrocha seu próprio texto”. (GATTI, 2005, p. 61)

Em *Vícios e Virtudes*, além das considerações presentes em *Medéia* acerca do nível expressivo do corpo, há um elemento integrador novo, dado pelas redes de saberes na manipulação do texto. São justamente esses elementos suplementares, inscritos no corpo e desenvolvidos pelas redes de saberes, que possibilitam a gramática particular de *Vícios e Virtudes*. O *corpo-texto* passa, portanto, à produção de conexões e disjunções analíticas e sistêmicas com as redes de saberes: ou seja, o *corpo-texto* se remete ao processo criativo na construção da interação com as demais áreas. Em certos momentos, há uma re ligação com as redes de saberes de forma sistêmica na composição das cenas, e, em outros, o desligamento dos saberes numa atenção mais analítica na construção particular dos gestos.

Como já afirmei, as redes entre as artes se configuram a partir de aberturas; ou seja, re ligações. Sua interação se propõe a uma abertura entre as áreas acomodando metodologicamente em nível de trabalho no processo de criação e composição, consoantes com uma atitude interdisciplinar e pelo respeito aos territórios de cada campo do conhecimento de acordo com os seus próprios limites.

A construção dos movimentos passa pela reestruturação do corpo também de forma analítica e sistêmica, na sua inserção num contexto paradoxal; ela ora se insere pela sensibilidade como indivíduo

ou sujeito singular, ora se insere na relação com outros elementos. Entram, portanto, os saberes necessários à relação sistêmica, na sucessão da composição das cenas, e uma sincronia com o intérprete - criador na singularidade de cada gesto dado pela improvisação e pela composição coreográfica.

Sendo assim, espero que as reflexões levantadas neste trabalho acerca do processo artístico de *Vícios e Virtudes*, quanto sua organização estrutural, disposição dos elementos e as estratégias de concepção, possibilitem novas perspectivas de atuações no campo da criação em dança e da dramaticidade; não apenas como forma, mas no fortalecimento do processo criativo em dança a partir do diálogo com outras áreas de saberes e com o próprio conhecimento.

BIBLIOGRAFIA

- ADSHEAD-LANSDALE, Janet. *Dancing Texts: Intertextuality in interpretation*. London: Dance Books Ltd, 15 Cecil Court, 1999
- ALMEIDA, Vera Lúcia Paes. *O Corpo e o Feminino os guardiões do mistério*. s/d
_____. *Moto Perpétuo: Movimento em busca da poesia*. s/d
- ARAÚJO, Aline Rocha Bieites. *Psicologia Da Religião*. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br>>
Artigos. Acesso em 01/08/2006
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- AUTARD, Jaqueline Smith. *Dance Composition: a practical guide for teachers*. London: A&C Black, 1992
- AMARAL, Maria Adelaide de A. S. do. *Teatro Vivo: Introdução e História*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005
- AZEVEDO, Sonia Machado de. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002
- ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989
_____. *A Intuição Do Instante*. Campinas: Verus Editora, 2007
- BALLONE, G J-*Carl Gustav Jung*, in. PsiqWeb. Disponível em, <http://www.psiqweb.med.br/>, Acesso em: 19 maio 2010
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário De Antropologia Teatral. Campinas*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BARBOSA, A. A. T. B. “Releitura, citação, apropriação ou o quê?” In: BARBOSA, A. M. [Org.]. *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005. p. 143-149
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória Ensaio sobre relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990.
- BERGSOHN, Isa Partsh, trad. Ciane Fernandes. “A dança-Teatro de Rudolph Laban e Pina Bausch In: *REVISTA ART& - Número 1*, abril de 2004
Disponível em: <<http://www.revista.art.br>>
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência Uma teoria da Poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002
- BONFITTO, Matteo. *O Ator-Compositor*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2000.
- BURROWS, John. *Música Clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006
- CALLERY, Dymphna. *Through the Body*. New York: Routledge, 2001.
- CABRAL, Beatriz. “Drama como Método de Ensino”. In: *ARTE EM FOCO - Revista de Estudos sobre produção artística*. Imprensa Universitária, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: v.1, n.1,1998
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995
- COELHO, Lauro Machado. *A Ópera na França*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- COELHO, Luís Antônio. *O papel narrativo do objeto cênico*. IN 7º Congresso de pesquisa e desenvolvimento em design. Paraná, 2006 Disponível em: <www.dad.puc-rio.br/nel/artigos/06-coelho-ped.pdf> acesso em 10/06/2010
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é Filosofia*. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz, Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____ *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa, Rio de Janeiro: Editora 34, 1995(1)
- _____ *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, Rio de Janeiro: Editora 34, 1995 (2)
- DUBOIS, Philippe e WINKIN, Ives. *Rhétoriques du corps*. Bruxelas: De Boeck,1988
- DUNCAN, Isadora. *Minha Vida*. Rio de Janeiro: Olympio Ed., 1989
- ECO, Umberto. *Como se faz uma Tese*. São Paulo: Ed Perspectiva, 1988.
- FAZENDA, I.C.A. *Interdisciplinaridade – história, teoria e pesquisa*. Campinas: Papirus, 1994.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança – Teatro: Repetição e Transformação*. São Paulo: Ed. AnnaBlume, 2007
- FERNANDES, Ciane. “Esculturas Líquidas: A Pré-Expressividade e a Forma Fluida na Dança Educativa (Pós) Moderna” In: *Cadernos Cedex*, ano XXI, no 53, abril/2001
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, 2ªedição.
- FOSTER, Susan Leigh. *Choreography and Narrative: ballet’s Staging of Story and Desire*. Indiana: Indiana University Press, 1996
- FRANZ, von Marie Louise. *Psicoterapia*. São Paulo: Paulus, 1999.
- JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e Patologia do Saber*. Rio de Janeiro: Imago, 1976
- FERRACINI, Renato . *Café com Queijo: corpos em criação*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2006
- _____ *Corpos em Fuga, Corpos em Arte*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2005
- _____ <http://www.renatoferracini.com/home/pos/artigos>
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. São Paulo:Edições Graal, 1979
- _____ *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1987

- GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1973
- GASSNER, Jonh. *Mestres do Teatro I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- GATTI, Daniela. *Medéia: Um Experimento Coreográfico*. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005
- GATTI, Patricia. *A Expressão dos Afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733)*. Dissertação (mestrado em artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 1997
- GIANNATTASIO, Gabriel. *Sade: Um anjo negro da modernidade*. São Paulo: Editora Imaginário, 2000
- GIL, José. *Movimento Total. O corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001
- GREINER, Crhistine. *O Corpo – Pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GONÇALVES, Ricardo. “Do Kháos e do Kósmos: Heráclito e a harmonia na oposição dos contrários”. In: *Integração Ensino-Pesquisa-Extensão*. São Paulo: Universidade São Judas Tadeu. ano III (10), 1997, pp. 199-201.
- HAMMOND, James L. *Observações em um livro chamado C.G. Falando Jung : Entrevistas e encontros*, 2002. Disponível em: <<http://www.ljhammond.com/phlit/2002-03.htm>> acesso em 04/08/2010
- HUMPHREY, Doris. *El Arte de Crear Danzas*. Buenos Aires, Eudeba editorial, 1965
- JESUS, Adilson Nascimento. *Literatura e Dança: Duas traduções de obras literárias para a linguagem da dança-teatro*. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1971.
- LANGER, Susanne. “La Imagem Dinâmica: Reflexiones filosóficas sobre La Danza”. IN: *Los Problemas dal Arte*. Buenos Aires: Infinito, 1966.
- LEONIDO, Levi. “Genero, Forma, Estilo e Estructura”. IN: *Sinfonia Virtual - Revista gratuita de Música Clásica y Arte* nº 0007, Abril 2008.
- Disponível em:
<http://www.sinfoniavirtual.com/revista/007/genero_forma_estilo_estructura.php>
acessado em 04 de agosto de 2010
- MATOS, Lucia. “Corpo Cênico: o diálogo entre persona e personagem”. In: *Diálogos Possíveis*. Ano 3, Nº 01, Janeiro/Junho 2004.
- Disponível em: <<http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/default.asp?ed=4>>
- MATTOS, Elizangela Inocencio. *Imaginação e interdito na obra de Sade*. Dissertação (mestrado em filosofia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003
- MONTEIRO, M. *Noverre – Cartas sobre a Dança*. São Paulo: edusp/fapesp, 1998.
- MORAES, Eliane Robert. *Sade A Felicidade Libertina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994
- MORIN, Edgar. *A Religação dos Saberes: O desafio do século XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil,

2001

- NAVAS, Cassia & DIAS, Lineu. *Dança Moderna*. São Paulo: Ed Mandacaru, 1999
- NAVAS, Cássia e LOBO, Lenora. *Teatro do Movimento um método para o intérprete criador*. Brasília: LGE Editora Ltda, 2003.
- NEDDAM, Alain. *Texto e Dança: Uma dramaturgia do Inapreensível*. IN: Nouvelles de danse. Nº 31. Bruxeles, Ed. Contradanse, s/d
- OS PENSADORES. *Pré-Socráticos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de Criação*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999
- PAZ, Octávio. *Um mais Além Erótico*. São Paulo: Ed. Mandarim, 1999
- PEIXOTO, Fernando. *SADE - Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra S.A, 1979
- PEREIRA, Sayonara Sousa. *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ESBOÇO: Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP*, Tese (doutorado em Artes) Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- PIDOUX, Jean – Yves. “Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine.” In: *La Danse, Art du XX siècle*. Lausanne: Payot Lausanne, 1990.
- RANGEL, Lenira. *Dicionario Laban*. São Paulo: ED. Annablume Ltda, 2003
- RANGEL, Lenira P. *Corpo e Dança como lugares de corponectividade metafórica*. In: R.cient./FAP, Curitiba, v.4, n.1 p.1-19, jan./jun. 2009
- REIS, Maria Cecília G. *De Anima*. São Paulo: Editora 34, 2006
- ROMANO, Lúcia. *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005
- ROSSET, Clément. *O Real e seu Duplo. Ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio Ltda, 1985
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Arte do Ator*. Rio de Janeiro: Ed.Jorge Zahar, 1990.
- SADE, Marques de. *Justine ou os Infortunios da Virtude*. Trad. D. Accioly, Rio de Janeiro: Ed. Saga, 1967
- SADE, Marques de. *Histoire de Juliette*, trad. Pilar Calvo, quinta edicion, Espanha:Editora Fundamentos, 1998
- _____. *Histoire de Juliette*, 2. trad. Pilar Calvo, terceira edicion. Madrid, Espanha: Editora Fundamentos, 1990
- _____. *Histoire de Juliette*, 3. trad. Pilar Calvo, terceira edicion. Madrid, Espanha: Editora Fundamentos, 2006
- SADE, M. *Novelas do Marquês de Sade e um estudo de Simone Beauvoir*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961
- SALLES, Cecilia A. *Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: Educ Ed, 2008
- SARAIVA, Maria do Carmo. “O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação”.

- In: *Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n. 3, p. 219-242, setembro/dezembro de 2005
- SCHULZE, Guilherme. *Notas para uma dramaturgia coreográfica*. Revista Moringa Teatro e Dança Vol. 2 - junho 2007. Disponível em:
<<http://ufpb.academia.edu/GuilhermeSchulze/Papers/78256/Notas-para-uma-dramaturgia-coreogr%C3%A1fica>>
- SERRAVALLE de Sá, Daniel. “O Marquês de Sade e o Romance do Século”. In: *revista Eutomia* Ano I – nº 02, 2008, p.362-377. Disponível em:
<http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano1-Volume2/literatura-artigos/O-Marques-deSade-e-o-Romance-Filosofico_Daniel-Serravalle%20.pdf> Acesso em: 13 de nov 2009
- SHAPIRO, Bruce G. *Reiventing Drama: Acting, Iconicity, Performance*. London: Greenwood Press, 1999.
- SIQUEIRA, Adilson. *A transcendência do jogo simbólico para a cena espetacular: primeiras reflexões sobre Corporeidade, Símbolo, Jogo e Arte*. [s/d]
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Teoria Cultural e Educação – Um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000
- SIMÕES, Reinério L. Moreira. *Imaginação Material Segundo Gaston Bachelard*. 1999. Dissertação (mestrado em Filosofia)- Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999
- STANLEY, Sadie. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editor, 1994
- SOUZA, José Fernando R. *As origens da modern dance: Uma análise sociológica*. São Paulo: Ed AnnaBlume, 2009
- TAVARES, Maria da Consolação G. C. *Imagem Corporal: Conceito e Desenvolvimento*. São Paulo: Ed Manole, 2003
- TEIXEIRA, Thaís de Souza. “Delírio, fantasia e devaneio: sobre a função da vida imaginativa na teoria psicanalítica”. In: *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, IV, 3, 67-88 Disponível em:
<<http://www.fundamentalpsychopathology.org/art/set1/6.pdf>>
- TOURINHO, Ligia L. *Dramaturgia do corpo : protocolos de criação das Artes da Cena: dialogos entre artistas*. Tese (doutorado em artes) Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, 2009
- WATSON, Ian. “Rehearsals and Dramaturgy.” In: *Towards a third theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London/N.Y: Routledge, 1993.
- ZIMMERMAN, Elizabeth Bauch. *Integração de Processos Interiores no desenvolvimento da Personalidade*. Tese (doutorado em saúde mental) Faculdade de Medicina na Saúde Mental, Unicamp, 1992.
- _____ *Corpo e Individuação*. Rio de Janeiro: Org Vozes, 2009
- ZULAR, Roberto. *Criação em Processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2002
- ZUMTHOR, P. *Falando da Idade Média*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009

ANEXOS

- 1) Programa do Espetáculo *Vícios e Virtudes*
- 2) DVD do Espetáculo *Vícios e Virtudes – clip e espetáculo*