

Universidade de Brasília (UnB)
Instituto de Artes (IdA)
Programa de Pós-Graduação em Arte

Luciana Soares Lara

**Anti Status Quo e Cidade em Plano:
Arqueologia de um processo criativo e
criação de sentidos em dança**

Brasília – DF
2014

Luciana Soares Lara

**Anti Status Quo e Cidade em Plano:
Arqueologia de um processo criativo e
criação de sentidos em dança**

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção de grau de Mestre em Processos Compositivos para a Cena.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Santos Mota.

Brasília, DF
2014

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de
Brasília. Acervo 1015455.

L318a Lara, Luciana Soares.
Anti Status Quo e Cidade em Plano : arqueologia de
um processo criativo e criação de sentidos em dança
/ Luciana Soares Lara. - - 2014.
125 f . ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,
Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte,
2014.

Inclui bibliografia.

Orientação: Marcus Santos Mota.

1 . Dança. I . Mota, Marcus Santos. II . Título.

CDU 793.324

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**

Professor Dr. Marcos Santos Mota (CEN/UNB)

ORIENTADOR

Professora Dra. Simone Silva Reis Mott (CEN/UNB)

MEMBRO EXTERNO

Professora Dra. Soraia Maria Silva (CEN/UNB)

MEMBRO INTERNO

Vista e permitida a impressão

Brasília, segunda-feira 31 de março de 2014.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB

A meu amor Robson Castro.

Agradecimentos

A meus queridos pais, Jamil e Tereza, pelo amor e apoio sempre incondicionais a tudo o que faço.

Aos bailarinos da Anti Status Quo Companhia de Dança pela confiança, empenho, compartilhamento de sonhos e de realidades artísticas.

A todos os artistas que colaboraram para a criação de Cidade em Plano: aqui vai mais um desdobramento de nosso trabalho!!!

A Soraia Silva pelo empurrão inicial, a mão sempre estendida e as palavras de encorajamento.

À amiga e companheira de dança Yara de Cunto.

A Maria Lúcia pelo fundamental apoio.

A Marconi Valadares por todo o caminho até aqui.

A meu orientador Marcus Mota.

Resumo

Esta pesquisa se utiliza do processo criativo do espetáculo *Cidade em Plano* da Anti Status Quo Companhia de Dança para refletir sobre a criação de sentidos em dança. Um estudo das obras do grupo analisa o desenvolvimento da forma de produzir sentidos durante a trajetória de criações. Um memorial da autora busca criar um entendimento ontológico da experiência sensível como artista, a partir de um rigor ético/estético/político, em que as marcas de uma trajetória artística são gêneses de devires. A ligação intrínseca do processo criativo com a obra é demonstrada a partir da Teoria da Formatividade e da Crítica de Processos. Em arte, o fazer é um dizer e este fazer é um fazer que inventa o que há por fazer, enquanto faz. A criação é um processo em rede em permanente construção que se dá em um campo relacional. Novas conotações do termo dramaturgia são associadas à criação de nexos de sentido. Na Teoria da Cumplicidade, a dramaturgia é o aspecto invisível de toda a extensão do visível. O lado invisível intrínseco à obra faz parte da esfera de sua concepção. A estruturação do sentido é estabelecida entre a concepção e a concretização de uma obra que é una. O público é cúmplice de seu discurso desvelando-o e, ao mesmo tempo, participando de sua construção. A função dramaturgical no processo criativo em dança estabelece uma coerência entre os elementos constitutivos da obra em direção a uma especificidade. O legado de Lessing, o primeiro *dramaturg* no teatro, o conceito de encenação que transformou significativamente a arte teatral e a proposta de reforma do Balé de Ação do coreógrafo Noverre, considerado o primeiro “dramaturgista” da dança, fomentam as reflexões sobre o uso do termo dramaturgia na dança. As contribuições de Noverre indicam uma possível resposta à pergunta geradora da pesquisa pela compreensão de que é na ação do corpo que se constrói o significado de uma dança. A prática dramaturgical na dança pode ser vista como transgressora do *status quo* e como estratégia de experimentação e de expansão do desenvolvimento da pesquisa da linguagem da dança.

Palavras-chave: Criação de sentidos. Processos criativos. Dramaturgia. Dança.

Abstract

This research uses the creative process of Anti Status Quo Dance Company's *Cidade em Plano* to think over the creation of meanings in dance. A study of the group dance pieces analyses the development of meaning creation in the Company's artistic history. An author's memorial seeks for an ontological understanding of the sensitive experience as an artist, from an ethical/aesthetical/polical rigor, in which the marks of an artistic trajectory are geneses of becoming. The intrinsic connection between creative process and the work of art is demonstrated by the Theory of Formability and the Critique of Process. In art to do is to say and to do is such a doing that invents what is to do while doing it. The creation is a process which works in a net, in permanent construction that happens in a relational field. New connotations of the term dramaturgy are associated with the creation of nexus of meanings. The Theory of Complicity states that dramaturgy is the invisible aspect of the extension of all visibility. The intrinsic invisible side of a work is part of its conception scope. The structure of significance is established between conception and the concretion of a work that is indivisible. Public is an accomplice of its discourse unfolding it and participating in its construction. The dramaturgic function in the creative process sets coherence between the elements of a work towards specificity. Lessing's legacy, the first dramaturg in theater history, the concept of staging that transformed significantly the art of theater and the french choreographer Noverre, known as the first "dramaturg" in dance and his renovation proposal for ballet (Ballet d'action) foster the discussion about the use of the term dramaturgy in the dance field. Noverre's contributions indicate a possible answer to the question of this research with the understanding that meaning is constructed in dance in the action of the body. The dramaturgy practice can be seen as a strategy for experimentation with dance and development of dance's language research.

Keywords: Creation of meanings. Creative Process. Dramaturgy. Dance.

Lista de ilustrações

Imagem 1: Espetáculo *Efeitos* (1991). Bailarinas: Carolina Rebelo e Flávia Fonseca. Foto: Johano.

Imagem 1: Espetáculo *Anti Status Quo Dança* (1994). Foto: Mila Petrillo.

Imagem 3: Espetáculo *No instante*. Bailarinos: Oiram Maia, Daniela Couto, Fabiana Garcez, Fabiana Marroni, Shirley Farias e Edi Oliveira. Foto: Mila Petrillo.

Imagem 4: Espetáculo *Nada Pessoal* (1998). Bailarinos: Sebastian Gonzalez, Anja Kursawe, Daniela Couto e Cleani Marques Foto: Mila Petrillo.

Imagem 2: Espetáculo *Dalí* (2000) Bailarinos: Larissa Salgado, Leonardo Hernandez e Cleani Marques. Foto: Mila Petrillo.

Imagem 6: Espetáculo *Coisas de Cartum* (2002). Bailarinos: Pedro Martins, Danielle René, Daniela Couto e Cleani Marques. Foto: Débora Amorim.

Imagem 3: Espetáculo *Aletheia* (2003). Bailarinas: Lívia Frazão e Ana Vaz. Músico: Paulucci Araújo. Foto: Débora Amorim.

Imagem 8: Espetáculo *Cidade em Plano* (2006). Bailarinas: Gigliola Mendes, Carolina Carret, Claudia Duarte e Marcela Brasil. Foto: Débora Amorim.

Imagem 4: Espetáculo *Autorretrato Dinâmico* (2009). Bailarino: Leandro Menezes. Foto: Luciana Lara.

Imagem 10 – Lógica Skyline (LARA, 2010, p. 130,131)

Imagem 11 – Lógica Skyline 2 (LARA, 2010, p. 132,133)

Imagem 12 – Lógica Skyline 3 (LARA, 2010, p. 134,135)

Sumário

Introdução	11
1 Processo criativo e criação de sentidos.....	17
1.1 O fazer como dizer	17
1.2 A relação obra-processo	18
2 Criação de sentidos e dramaturgia	27
2.1 Dramaturgia e encenação.....	34
2.2 Dramaturgia da dança.....	38
3 Marcas de uma trajetória, aquilo que te leva aos caminhos.....	45
3.1 Para quê e por que falar das marcas	45
3.2 Sobre aquilo que sempre se soube – marcas de um início.....	47
3.3 A Companhia como escola.....	50
3.4 Sobre aquilo que define – marcas da formação.....	52
3.5 A marca de Laban.....	56
3.6 Marcas das técnicas e concepções de corpo	59
4 A criação de sentidos nos trabalhos da Anti Status Quo Cia. de Dança	62
4.1 Fase lúdica fantástica.....	62
4.1.1 <i>Efeitos</i> (1991)	63
4.1.2 <i>Anti Status Quo Dança</i> (1994)	65
4.2 Fase exploratória de movimento	67
4.2.1 <i>No instante</i> (1996)	67
4.3 Fase reflexão temática	69
4.3.1 <i>Nada Pessoal</i> (1998)	69
4.4 Fase estudo de linguagens	72
4.4.1 <i>Dalí</i> (2000).....	72
4.4.2 <i>Coisas de Cartum</i> (2002).....	74
4.5 Fase conceitual	77

4.5.1	Aletheia (2003).....	77
4.5.2	Cidade em Plano (2006).....	80
4.5.3	Autorretrato Dinâmico (2009).....	87
5	Arqueologia do processo criativo de Cidade em Plano.....	95
5.1	História do processo.....	95
5.2	Iniciando a arqueologia da criação – primeiras escavações.....	99
5.3	Desconstruindo Brasília.....	102
5.4	Edificando a dramaturgia.....	104
5.6	O palco: a encenação.....	106
5.7	Procedimentos de criação.....	110
5.8	A construção da lógica interna da obra.....	111
	Considerações finais.....	119
	Referências Bibliográficas.....	123

Introdução

A proposta central desta dissertação é usar o processo criativo do espetáculo *Cidade em Plano* da Anti Status Quo Companhia de Dança, sob minha direção, para refletir sobre a criação de sentidos em dança.

A motivação para esta pesquisa surge da necessidade de refletir sobre a criação de sentidos em dança do ponto de vista de uma artista pesquisadora que busca ampliar o conhecimento sobre a linguagem da dança nas constituições e relações de seus elementos para compreender e impulsionar seu próprio trabalho, questionando sua percepção, analisando as operações, os procedimentos e os pressupostos que dão base à sua prática há 25 anos.

A hipótese é que analisar as referências, os caminhos das escolhas e as transformações da matéria-prima de um processo criativo pode revelar como se constrói a rede de conexões dos nexos de sentido em uma obra de dança.

O processo criativo de *Cidade em Plano*, oitavo trabalho na cronologia das criações do grupo, foi escolhido para uma análise por três principais razões: a mudança significativa nos rumos da criação que esse espetáculo representa na história da Companhia; o fato de seu processo criativo continuar em pleno andamento durante esta pesquisa de mestrado; e por seu diferencial quanto ao longo período de duração que resultou em vários desdobramentos e produtos artísticos, entre eles, destaca-se a elaboração de um livro sobre o processo criativo em questão, que é ponto de partida para esta reflexão.

Para uma melhor compreensão, detalho cada uma dessas razões.

1) A mudança nos rumos da criação se caracteriza pelo fato de a construção dramaturgica de *Cidade em Plano* ter sido realizada em colaboração com os bailarinos e os artistas da iluminação, da composição musical, do *design* de som e do cenário.

Esse processo de criação se caracterizou como o mais horizontal e colaborativo já vivido durante toda a minha experiência profissional até então e também para os integrantes da estrutura da Companhia. A relação próxima dos artistas colaboradores brasileiros com o tema da investigação – a relação do corpo com a cidade de Brasília – e a longa pesquisa artística¹ foram fundamentais para o envolvimento diferenciado na elaboração das questões dramaturgicas do espetáculo e para o surgimento de novos modos de criação. Aspectos do trabalho colaborativo em dança² adicionam outras dimensões à reflexão sobre os mecanismos de construção de significados em dança e mostram-se como um caminho novo a inaugurar um

¹ Como será visto mais adiante nesta reflexão.

² Também serão vistos ao longo desta pesquisa.

procedimento ético-estético que muda os rumos da criação e passa a ser importante no modo de operar, tornando-se parte das concepções artísticas da Companhia, denotando uma maneira de pensar e de fazer dança na contemporaneidade.

2) O processo criativo esteve em pleno andamento durante esta pesquisa.

Com o seu início definido como sendo o ano de 2003,³ o processo criativo de *Cidade em Plano* prossegue até os dias de hoje, uma vez que permanece sendo reelaborado a partir de modificações no elenco e na coreografia, com o contínuo desenvolvimento de sua dramaturgia durante toda a realização desta pesquisa, até a sua conclusão, neste ano de 2014. Durante este período, o espetáculo tem sido atualizado⁴ em dois projetos que incluem várias apresentações de *Cidade em Plano*: o de manutenção da Companhia e o de circulação nacional a partir do ingresso de novos integrantes na Companhia. Ambos os projetos foram contemplados pelo Fundo de apoio à Cultura do DF (FAC). Além disso, os 25 anos de criações com a Anti Status Quo Companhia de Dança⁵ permitem a abordagem e a análise da criação de sentidos de *Cidade em Plano* em um *continuum*, ou seja, na perspectiva de um projeto poético maior em pleno processo que se desdobra no fazer de uma a outra obra coreográfica. Esta oportunidade de diálogo entre a pesquisa teórica e a pesquisa prática corrobora para o aprofundamento da discussão e para a sua problematização.

3) O longo período de duração do processo criativo (onze anos) e seus vários desdobramentos e produtos artísticos se mostram como campo fértil para as reflexões desta pesquisa.

Cidade em Plano se caracteriza, também, como o mais longo processo criativo já realizado na história da Anti Status Quo Cia. de Dança e na minha trajetória como criadora. Esta oportunidade de estudo também pode ser considerada rara no campo de criação em dança porque, o longo tempo de duração do processo criativo, resultou em diferentes desdobramentos e produtos artísticos, entre eles, duas versões do espetáculo, a versão Palco

³ Na análise do processo criativo de *Cidade em Plano*, no capítulo 5, veremos que esta data é arbitrária para definir um ponto inicial de todo o processo

⁴ Para usar um vocabulário conhecido no campo da dança, talvez eu pudesse dizer que o espetáculo está sendo “remontado” ou “reconstruído” com o novo elenco, mas é importante ressaltar que a partir dos pressupostos que dão fundamentos ao tipo de pensamento de dança que este estudo se associa, primeiramente, adotar essa expressão levaria a admitir uma reversibilidade do processo de criação dramaturgica que não é possível. Não se pode considerar o que estamos fazendo como uma remontagem porque o espetáculo e, assim, sua dramaturgia modificam-se nesse processo complexo que envolve a troca de elenco, pois outros corpos trazem outras informações biológicas e culturais que produzem outros nexos de sentido, transformando toda a obra. Além disso, a partir de um entendimento específico de corpo e de criação de sentidos que estão sempre em um campo relacional e em um contexto espaço-temporal, é preciso considerar que mesmo sem a troca do elenco, o espetáculo é percebido de forma diferente em cada apresentação.

⁵ No dia 28 de dezembro de 2013, a Anti Status Quo Companhia de Dança completou 25 anos de trabalho ininterrupto em dança contemporânea.

Italiano e a Versão Instalação, um videodança piloto, intervenções urbanas e um livro sobre o processo criativo.

Os estudos realizados para as versões do espetáculo em diferentes espaços de apresentação (versão Palco Italiano e versão Instalação), para a linguagem audiovisual do videodança piloto chamado *De Carne e Concreto - Cidade em Plano*,⁶ para o trabalho nas ruas da cidade, que culminou na criação de um projeto independente de intervenções urbanas chamado *Jamais seremos os mesmos*,⁷ e para a concepção do livro *Arqueologia de Um Processo Criativo – Um Livro Coreográfico*⁸ não podem deixar de ser incluídos nesta pesquisa porque a experiência prática e as reflexões geradas em seus específicos processos criativos compõem o processo de criação do espetáculo *Cidade em Plano* como um todo. Os

⁶ Este trabalho não é um registro do espetáculo e, sim, outro produto artístico criado a partir da mesma pesquisa do tema de *Cidade em Plano*, mas com desenvolvimento dramaturgicamente próprio devido às especificidades da linguagem do vídeo. Esse desdobramento da pesquisa para a criação de *Cidade em Plano*, por se caracterizar como um vídeo piloto, não foi a público. Apenas alguns trechos foram vinculados na internet e no DVD que acompanha o livro *Arqueologia de um Processo Criativo: Um Livro Coreográfico*.

⁷ Pesquisando sobre o tema corpo e cidade para compor o espetáculo *Cidade em Plano*, a A. S. Q. Cia. de Dança fez uma pesquisa de campo na qual realizou várias investigações por meio da improvisação nas ruas de Brasília, sempre focando a relação do corpo com a arquitetura de Niemeyer e o urbanismo de Lúcio Costa. As intervenções urbanas surgiram como um desdobramento da pesquisa em 2008, quando a Companhia foi convidada a participar do Festival Marco Zero – Dança em Paisagem Urbana justamente pelo trabalho desenvolvido em *Cidade em Plano*. Luciana Lara e a bailarina Carolina Carret realizaram o primeiro trabalho de intervenção urbana do grupo nessa oportunidade. A pesquisa na rua e para a rua foi realizada e “performada” na Torre de TV de Brasília. Somente depois de apresentada passou a ser chamada de *Cidade em Pele*. Em 2009, a Companhia criou o projeto de intervenções urbanas *Jamais Seremos os Mesmos*, no intuito de dar um nome à especificidade do seu trabalho de pesquisa e de criação em dança a partir da investigação do corpo no espaço urbano. O título vem da ideia de que tanto o espaço quanto os intérpretes e o público – que, no caso, são os transeuntes, os cidadãos, habitantes do espaço público da cidade naquele momento da intervenção – serão modificados pela experiência sinestésica, metafórica, performática e plástica do corpo em movimento em relação com o espaço e, assim, “jamais serão os mesmos”.

⁸ O livro *Arqueologia de Um Processo Criativo – Um Livro Coreográfico* foi concebido e escrito por mim, em parceria com o *designer* gráfico e companheiro de criações Marconi Valadares, e, ainda, com a colaboração de todos os bailarinos e artistas que participaram do processo de criação até o ano de sua publicação. Pronto em 2010, motivos de aperfeiçoamento no acabamento gráfico e edição do DVD que compõe o livro fizeram que seu lançamento fosse realizado só em abril de 2013, em Brasília-DF. A ideia que levou à sua concepção foi rastrear vestígios, buscar indícios e relacioná-los, retomando o percurso criativo a partir da memória e de registros feitos durante o processo de criação. Essa “arqueologia”, então, tinha o intuito de analisar e documentar criticamente a construção do espetáculo *Cidade em Plano*, revelando as motivações, escolhas, reflexões e procedimentos de sua elaboração. Em suas 372 páginas, o livro destrincha alguns aspectos da criação abordando vários assuntos referentes ao estudo da linguagem da dança no que diz respeito à criação de sentidos. Como uma estratégia para abordar a natureza complexa e não linear da criação, uma proposta gráfica diferenciada foi elaborada com investimento na parte visual e na possibilidade de o leitor abrir o livro aleatoriamente e ler seu conteúdo a partir de qualquer página, em qualquer ordem. Para isso, em cada par de páginas há um sentido completo. A utilização de recursos como colagem, manipulações de fotos, desenhos, gráficos e jogos visuais, com a disposição espacial das palavras, constroem narrativas visuais e textuais. Imagens metafóricas e escritas pictóricas interagem, multiplicando os sentidos semânticos. Deste modo, palavras e imagens foram coreografadas para fazer dançar os pensamentos e a imaginação no ato de acompanhar um raciocínio de criação. O livro é coreográfico, também, no sentido de o seu foco estar na construção coreográfica. Entendendo o conceito de coreografia como muito mais que a invenção de passos de dança, a pesquisa de movimento é revelada na relação com o tema, com as construções da trilha sonora, do figurino e do cenário, ou seja, na elaboração de um discurso, na criação de uma dramaturgia. A publicação recebeu o Prêmio Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Dança de 2008 e o patrocínio do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) do Distrito Federal do mesmo ano. (Este texto foi adaptado a partir do material de imprensa produzido para a divulgação do livro.)

estudos da linguagem da dança realizados para a criação em diferentes abordagens, versões, suportes e desdobramentos, mas com o mesmo tema, foram essenciais para as investigações sobre forma e conteúdo e para especificações de questões dramaturgicas do espetáculo.

É importante ressaltar que o livro mencionado anteriormente, é também significativo como ponto de partida, referência e fonte para esta pesquisa de mestrado, pois foi a sua criação que motivou a realização desta pesquisa. O período desta reflexão coincide com o fim da elaboração e publicação do livro, cujo conteúdo é o processo criativo de *Cidade e Plano*. Originado fora do meio acadêmico, livre de algumas exigências formais, de maneira poética e imagética, mas, ainda assim, de forma crítica e analítica e em diálogo com o campo teórico da dança e de outros saberes, o livro faz uma reflexão sobre vários aspectos da criação em dança. Os procedimentos, os desafios e o delineamento da dramaturgia estão nele explicitados, refazendo parte dos trajetos de elaboração de todos os elementos do espetáculo (Movimento, Trilha Sonora, Cenário, Iluminação, Figurino e Objetos de Cena) na construção de sentidos e, desta forma, motivando esta investigação..

Esta pesquisa busca dialogar com o conhecimento produzido no campo acadêmico, aprofundando questões e reflexões que tiveram início na elaboração do livro, levando a uma ampliação de saberes que possam instrumentalizar a construção de obras em dança para satisfazer um projeto poético ou impulsioná-lo. Sob uma perspectiva multidisciplinar e interdisciplinar, esta pesquisa busca compreender os diálogos estabelecidos entre diferentes saberes imbricados na construção de um espetáculo. E, a partir daí, identificar, compreender, e problematizar a criação de sentidos em dança.

Diante da diversidade dos modos de fazer e conceber dança contemporânea, esta pesquisa pode contribuir para os estudos composicionais da cena da dança com o registro e a reflexão sobre um modo específico de pensar, discutir e fazer dança na contemporaneidade.

Como se dá a criação de sentidos em dança? Amplo material já foi produzido sobre a estruturação de nexos de sentido, relacionando-os, principalmente no campo do teatro e da dança, às novas conceituações do termo dramaturgia. Porém ainda há poucos estudos sobre os modos de criação e de relação com o processo criativo. Portanto é necessário olhar também para a dramaturgia como prática em dança, considerando a sua operação e os procedimentos específicos de criação. Esta pesquisa, neste sentido, pode contribuir para o esclarecimento do uso do termo na dança da atualidade pela perspectiva da prática.

Para responder à pergunta norteadora desta pesquisa busco compreender a ligação da criação de sentidos com o processo criativo em uma obra artística. No capítulo 1, primeiramente recorro à *Teoria da Formatividade*, do filósofo italiano Luigi Pareyson (1993),

e à *Crítica de Processos* da pesquisadora brasileira Cecília Salles (2008), conectando e confrontando os seus pensamentos para problematizar os entendimentos sobre a relação entre obra e processo de criação, ou seja, entre o fazer arte e a sua conexão com a obra. Pareyson explicita a especificidade da arte como um fazer que é um dizer. Cecília Salles, ao compreender a criação como rede em processo, entende que a obra incorpora o seu processo criativo, que, como rede, tem alto potencial de criar nexos de sentido.

Diante das inúmeras discussões sobre as novas conceituações do termo dramaturgia relacionadas à criação de sentidos e da relevância desse entendimento para o desenvolvimento das artes performativas no século XXI, o capítulo 2 trata da relação da criação de sentidos e dramaturgia, iniciando com as noções ampliadas do termo a partir das reflexões da pesquisadora Ana Pais (2010) e das contribuições da “dramaturgista” Fátima Saadi (2010), que consideram a dramaturgia uma estruturação de nexos de sentidos e uma parte invisível da obra, em que a invisibilidade é intrínseca à visibilidade. O pensamento de Pais vai além do diálogo com as ideias de Pareyson (1993, 2001) e de Salles (2004, 2008) quando relaciona a dramaturgia com o conceito de ambiguidade para explicar a íntima relação do visível e do invisível.

Pais também adiciona a esta pesquisa, com sua proposta de uma “teoria da cumplicidade”, dimensões da prática e do discurso que demonstram como a dramaturgia em sua invisibilidade transgride o paradigma tradicional da visibilidade, questionando o papel central da visão, revelando dimensões do visível que excedem o que é visto e a questão do tempo como parte da característica invisível, em que a criação de sentidos se dá no estabelecimento de ligações temporais nas quais o espectador é cúmplice do discurso e, assim, participe da construção da rede de relação de sentidos.

O raciocínio para uma aproximação do entendimento do que é dramaturgia continua, voltando no tempo, a partir de duas importantes referências históricas, Lessing no teatro, por meio de Fátima Saadi (2010), e Noverre na dança, por meio das pesquisadoras Marianna Monteiro (1998) e Rosa Maria Hercoles (2005). Assim, no teatro, a partir do conceito de encenação, e na dança, a partir do surgimento do balé de ação, podemos compreender as mudanças na forma de operar que geraram o desenvolvimento das noções ampliadas do termo dramaturgia no teatro e seu uso na dança, e alguns importantes pressupostos de como se opera a criação de sentidos em uma obra.

No capítulo 3, para traçar uma compreensão ontológica da experiência vivida como criadora, reflito sobre as marcas da minha trajetória como artista e criadora, por acreditar que, como Salles (2008, p. 83) afirma: “... não se pode separar o artista de seu

projeto poético, ou seja, das tendências de suas criações”. Neste memorial, pode-se observar que o interesse pela investigação sobre como se opera a criação de sentidos na dança aparece e se mostra propulsor da minha formação artística e da busca pela construção de uma poética própria como criadora de dança contemporânea. São identificados e explicitados conceitos sobre dança, corpo e movimento formados durante esse específico percurso artístico, dando luz aos pressupostos que norteiam o tipo de pensamento envolvido no meu pensar-sentir-fazer dança que permeiam a produção coreográfica da Companhia e, assim, a criação de *Cidade em Plano*.

No capítulo 4, realizo uma breve descrição e análise dos nove trabalhos da Anti Status Quo Companhia de Dança, no período de 1991 a 2013. O espetáculo *Cidade em Plano* é, nessa parte da reflexão, contextualizado em um *continuum* de produção coreográfica de 25 anos. Agrupados por fases de criação, os espetáculos da Companhia tornam visíveis os padrões de modos de operar, os interesses estéticos e o desenvolvimento de uma maneira de conceber dança que tem na criação de sentidos um interesse crescente.

No capítulo 5, realizo uma arqueologia do processo criativo de *Cidade em Plano*. Começo enfocando o histórico do processo, contextualizando e analisando as primeiras estratégias de criação e de aproximação com o tema, Depois discorro sobre a abordagem e o estudo do tema, a edificação da dramaturgia e a encenação. São revelados os elementos que inspiraram cada cena do espetáculo e, também, como foram transpostas para a cena e a linguagem coreográfica as ideias e as reflexões sobre o tema. Busco ainda revelar a forma como se deu a criação de sentidos, principalmente na pesquisa de movimento. Em seguida, realizo um mapeamento dos procedimentos de criação. Por fim, para explicitar a construção da lógica interna da obra uma sequencia de imagens do livro “Arqueologia de um Processo Criativo - Um livro coreográfico” e sua análise é utilizada para revelar as interconexões que surgiram no processo criativo e formam a dramaturgia do espetáculo..

Vale ressaltar que esta é uma oportunidade de celebrar o ato de poder que significa um artista falar sobre seu próprio trabalho, ajudando no fortalecimento e na legitimação da pesquisa prática criativa em dança como produtora de conhecimento.

1 Processo criativo e criação de sentidos

1.1 O fazer como dizer

“[...] na arte o dizer é o mesmo que fazer, o fazer é um dizer.”

Luigi Pareyson

A afirmação do filósofo italiano Luigi Pareyson (1993) liga o fazer ao dizer de maneira tão direta, que o ato de dizer e o ato de fazer na arte aparecem como sinônimos. Então, a partir dessa colocação, se considerarmos o processo criativo a instância do fazer na arte e a criação de sentidos a instância do dizer, podemos pensar que o que acontece durante o processo criativo é “um dizer”?

Para compreender a intrínseca relação entre “fazer” e “dizer” na visão de Pareyson (1993), é preciso entrar mais a fundo em seu pensamento estético que dá bases para a sua “teoria da formatividade”. Para o teórico, o “dizer” é o mesmo que “fazer” porque na arte “formar” é “fazer”. Um tipo de fazer que inventa o modo de fazer, ou seja, não se limita a executar algo já idealizado, aplicando ou se submetendo à regras que já existem ou são impostas. O fazer formar é aquele que durante a sua operação descobre no fazer suas próprias regras, inventando seu *modus operandi*, ou seja, cria seu modo de fazer, forma ao mesmo tempo em que faz. Forma é tida, neste contexto, como organismo com vida própria, possuindo uma lógica interna resultante de um processo de formação. A obra é forma.

A operação de formar fazendo se dá por tentativas, testes, experimentações, em que se descobre a regra individual e única da obra ao fazer, criando uma lógica interna que organiza as tentativas ao fazer. A tentativa e a organização são, dessa maneira, simultâneas e intrínsecas ao próprio resultado, no qual o formar é fazer, inventando, ao mesmo tempo, o próprio modo de fazer e aquilo que vai ser inventado. Nas próprias palavras do autor:

A arte também é invenção. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer. (PAREYSON, 2001, p. 25).

Contudo, se analisarmos bem uma obra do pensamento e uma obra prática, ambas também exigem invenção e descobrem no inventar sua formulação. Se pensar pode ser considerado realizar uma proposição específica, para isso é necessária uma ação produtiva do pensamento, sempre ligando e sistematizando ideias e raciocínios de acordo com princípios, ou deduzindo consequências e resolvendo problemas, o que também caracteriza tal ação como

inventiva no seu modo de fazer para poder ser realizada. Igualmente é preciso formar para produzir um pensamento tanto quanto para agir. Pareyson (2001) admite que outras operações humanas também são formativas e explica que a arte é pura formatividade porque se especifica com intencionalidade⁹ e fim em si mesma. Sua formatividade não é subordinada e constitutiva, não se forma para poder pensar ou agir, forma-se por formar, pensamos e agimos para formar, o formar é que subordina a si todas as outras atividades.

Pareyson (1993, p. 24) afirma que “todas as operações humanas ou são especulativas ou práticas ou formativas”, e que uma atividade precisa das outras para se realizar. A especificação se dá quando se acentua uma atividade, tornando-a predominante, concentrando todas as outras, simultaneamente a seu serviço. E isso, para o filósofo, deve ser intencional, ou seja, a especificação só é possível a partir da pessoa que dá uma direção “especificante”, se comprometendo com ela como uma tarefa a cumprir. É importante compreender que isso não significa que as outras ações, por serem subordinadas, percam suas naturezas, mas elas trabalham acentuando a que quer predominar. Assim, para agir é preciso formar e pensar. Para pensar, é preciso agir e formar. E para formar, é preciso agir e pensar. A arte é, dessa forma, um fazer que ao fazer inventa o por fazer e o seu modo de fazer, dessa maneira se forma formando, pensando e agindo para formar, ou seja, elucubrando, descobrindo e inventando o que é para ser feito e a sua própria maneira de formar, ao mesmo tempo em que executa, realiza e produz.

Ao considerar a arte um processo formativo onde seu fazer é o “formar”, o que significa, simultânea e inseparavelmente, executar e inventar, o processo de formar está intrinsecamente ligado à obra de que é resultado. Podemos concluir que se a obra “diz”, o processo criativo está intrinsecamente ligado a esse dizer.

1.2 A relação obra-processo

Há pontos de convergência entre as ideias da professora doutora de Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo, Cecília Salles (2008), e o pensamento da “teoria da formatividade” do filósofo Luigi Pareyson (1993) quanto à relação obra – processo. Salles realiza estudos sobre o modo como se desenvolvem os diferentes processos de construção de obras de arte e identifica o processo de criação como uma rede complexa em permanente

⁹ O filósofo Pareyson alerta para o fato de a “intencionalidade” independer da vontade prática, no sentido de que não basta querer fazer arte para fazê-la e não se pode dizer que para fazer arte é preciso querê-la. Intencionalidade aqui tem ligação com a intenção de formar.

construção, que, concordando com Pareyson (1993), faz parte da obra artística entregue ao público. Mas, como veremos a seguir, os dois autores têm pontos de vistas diferentes sobre um aspecto desta relação obra-processo.

Para compreender a concepção de Cecília Salles (2008), é necessário entender um pouco mais sobre seu estudo, que hoje se denomina “Crítica de Processos”. O livro *O gesto inacabado: Processo de criação artística* (2004) relacionava a sua pesquisa à nomenclatura “Crítica Genética”, mas depois, com a continuidade e o desenvolvimento da proposta, significativas transformações fizeram a pesquisadora adotar o termo “Crítica de Processos” em sua última obra *Redes da Criação: Construção da obra de arte* (2008).¹⁰

Como Salles (2004, p. 14) relata, os estudos da Crítica Genética limitavam-se à análise de rascunhos de escritores (manuscritos) quando surgiu na França em 1968, com Louis Hay, que organizou os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine da Bibliothèque Nationale de France, com uma equipe de pesquisadores no Centre National de Recherche Scientifique. Depois da chegada da Crítica Genética ao Brasil, em 1985, na Universidade de São Paulo, o que foi atribuído ao professor Philippe Willemart, o Centro de Estudos de Crítica Genética da Pontifícia Universidade Católica, também de São Paulo, que reunia alunos de diversas formações e interesses ligados à Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, teve papel importante na ampliação dos limites dos estudos genéticos que geraram a Crítica de Processos. Análises de outros meios de expressão foram incluídas, além de obras literárias, como o cinema, a arquitetura, o teatro, as artes plásticas e a dança. O significado de manuscrito foi expandido, passando a considerar as diversas materialidades de vestígios indicadores do trabalho artístico como esboços, plantas, maquetes, ensaios, *storyboards* e cadernos de artistas.

A mudança do nome “Crítica Genética” para “Crítica de Processos” está principalmente associada ao entendimento de criação como rede em processo, com base na ideia de que a obra de arte incorpora seu movimento de construção. A obra de arte, concordando com Pareyson (1993), não deve ser apartada do seu processo criativo. Salles (2008) argumenta ainda em seus estudos que a mobilidade de sua construção é permanente e se dá em um campo relacional. Faz parte das noções que delineiam a abordagem da Crítica de Processos a ideia de que a obra que chega ao público não é um produto acabado e nem um resultado completo de um processo de elaboração linear, mas uma possibilidade deste mesmo processo que nunca tem fim de ter interrupções e de ser complexo na sua alta potencialidade

¹⁰ Os dois livros da autora aparecem na bibliografia no final desta dissertação.

de criação de nexos. A Crítica de Processos é mais abrangente que a Crítica Genética, porque o que importa não é mais os documentos produzidos pelo artista como parâmetros fixos que levam a uma melhor compreensão da obra, mas o movimento do processo e a sua rede de relações (SALLES, 2008).

A Crítica de Processos propõe a transformação metodológica no modo de abordar o processo criativo sob o ponto de vista crítico, em prol de uma maior compreensão da complexidade que acontece à medida que as relações que o constroem se multiplicam. Há a necessidade de superar certo hábito que o olhar tem de segmentar a análise dos processos de criação. Para isso, é preciso tornar este olhar apto a descobrir as diversas conexões e a interpretar as relações que são estabelecidas no movimento do pensamento do artista durante o desenvolvimento de uma obra. Não se trata, então, de recontar as sequências de eventos ou ações e tratá-las como se fossem etapas em uma perspectiva linear, mas de refazer a trama dessa rede rompendo com o isolamento dos seus elementos, impedindo suas descontextualizações, descobrindo e interpretando os nexos das relações como um sistema complexo. A proposição de Salles (2008) reivindica um pensamento em rede para compreender um fenômeno que acontece em rede.

Na associação dos pensamentos de Salles (2008) e Pareyson (1993), podemos discutir sobre o fazer arte a partir de um aspecto sobre a relação obra – processo apontado pelos autores: a dinamicidade. A princípio, por se tratar do uso da mesma expressão, pode parecer que ambos os autores estão discursando sobre a mesma coisa, mas falam sob pontos de vista diferentes, chegando a conclusões aparentemente opostas quanto ao caráter inacabado e/ou acabado da obra de arte, mas que, na verdade, podem ser vistas como complementares.

Retomando o pensamento de Pareyson (2001), é a partir da união inseparável de produção e invenção que se pode discutir a arte, partindo do que ela mesma pretendia ser.

Para captar o valor artístico da obra é preciso então considerá-la como forma formada e formante ao mesmo tempo, como lei do processo que é resultado: fazê-la objeto de uma consideração não tanto genética como sobretudo dinâmica, porque arte é um *facere* (fazer) que é *perficere* (aperfeiçoar) e a obra revela a própria insubstituível perfeição somente a quem souber captá-la no processo com que se adequa consigo mesma. (p. 13).

O valor artístico da obra está na dialética da forma formante e da forma formada. Para Pareyson (2001) a obra é matéria física formada, indissolúvel quando acabada, mas que só pode confirmar sua unidade indivisível se considerada resultado de um processo. A dinâmica, assim, se impõe pela inseparabilidade do resultado com o processo e porque, no processo de que é resultado, não forma por um fazer qualquer, mas por um fazer formar que faz

inventando o que é por fazer e como fazer, enquanto faz. A forma é, assim, formante muito antes de ser formada. É neste sentido que é lei do seu processo, pois só ao ser feita se descobre como fazer, estabelecendo sua regra individual a partir daquilo que deveria ser feito, em que o único critério de juízo é a própria obra a fazer. A conquista de sua insubstituível perfeição só se dá enquanto êxito e sucesso quando descobre as suas próprias regras, sem recorrer a regras preestabelecidas e fixadas, e quando é feita como deveria ser. Assim a obra se “adequaciona consigo mesma”. A consideração de sua dinamicidade, neste contexto, é indispensável à percepção de seu valor como obra acabada.

Já a proposta da Crítica de Processos de perceber a criação como rede em processo também tem a dinamicidade como característica importante do decurso criativo na construção da obra de arte.¹¹ A dinamicidade aparece na abordagem da criação por Salles (2008, p.17) na própria utilização das duas palavras: “rede” e “processo”, caracterizadas na simultaneidade de ações, na ausência de hierarquia, na não linearidade, no intenso estabelecimento de nexos e na contínua mobilidade.

A associação com a expressão “rede” vem da perspectiva não linear das múltiplas conexões e também da influência recíproca, em que algo age afetando outra coisa e sendo, ao mesmo tempo, afetado por outros elementos. Isso nos leva ao conceito de interatividade, propriedade da rede que ajuda a entender o modo de desenvolvimento de um pensamento em criação que se constrói no campo relacional, ou seja, nas inter-relações. A ausência de hierarquia se refere ao pensamento de criação como processo inferencial, no qual todas as ações que formam um sistema estão relacionadas com outras ações de igual relevância, sendo inferência, considerada aqui, a forma como adquirimos novo conhecimento ou desenvolvemos um pensamento a partir da consideração de questões já conhecidas Salles (2008).

Já a expressão “em processo” contém a ideia de contínua mobilidade, indo além das diversas ações que acontecem ao mesmo tempo e que se modificam com o tempo, se referindo à não linearidade, a rede de conexões ocorridas na interação dos elementos internos ou externos ao sistema de construção, gerando idas e vindas, fluxos diversos, pausas, avanços e retrocessos. A obra em criação deve ser pensada também como “um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente” (SALLES, 2008, p. 32), no qual as interações envolvem as relações com o tempo e com o espaço individuais e sociais, em outras palavras,

¹¹ É importante lembrar que na reflexão de Salles (2008) sua abordagem especula a expansão de suas descobertas para outras áreas da criação como os campos da ciência e do jornalismo, já mencionado nesta dissertação anteriormente.

com a cultura em que o artista está inserido e aquelas as quais o artista busca. Salles (2008) dá exemplos de como isso acontece durante o processo criativo.

Uma conversa com um amigo, uma leitura, um objeto encontrado ou até mesmo um novo olhar para a obra em construção pode gerar essa mesma reação: várias novas possibilidades que podem ser levadas adiante ou não. As interações são muitas vezes responsáveis por essa proliferação de novos caminhos: provocam uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra. (p. 26).

A permanente mobilidade de interações leva ao inacabamento, entendido aqui no contexto em que o artista tem um percurso cheio de incertezas e de mutabilidades, não podendo prever o devir, e tendo que lidar com a imprecisão e com o inatingível. “A relação entre o que se tem e o que se quer” Salles (2008, p. 21) configura a inatingível completude da criação que se reverte em ação, trazendo valor dinâmico. O inacabamento, para Salles (2008, p. 22), é impulso: “O movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto – uma aventura em direção ao quase desconhecido”.

A sobrevivência de qualquer elemento nesse ambiente incerto se dá a partir de suas interações com os outros. Só permanecem elementos que interagem com os outros. As decisões tomadas agem como atratores e condutores nesse universo vago e impreciso, são tendências que direcionam e orientam a construção de obras. E estas tendências se cruzam com o acidente e com o acaso, tanto internos quanto externos à construção da obra, os quais, dependendo da forma como são tratados pelos artistas, podem ser responsáveis por incríveis descobertas. A aceitação do imprevisto demonstra, para Salles, que um artista tem alternativas e possibilidades diferentes de como fazer a obra. Desta observação, é possível concluir a existência da “possibilidade de que mais de uma obra satisfaça tendências de um processo” (SALLES, 2008, p. 23), o que pode explicar, por exemplo, as várias versões de uma obra.

Diferentemente de Pareyson (1993), Salles (2008) considera a obra de arte uma “obra entregue ao público”, em que a expressão escolhida substitui a ideia de obra definitiva, acabada. Já para o filósofo a obra de arte é uma totalidade, entendendo o inacabamento como poética que não se deve confundir com a estética, “Pois há uma poética do não-acabado que exige a indeterminação, a sugestão com sua qualidade vaga e indefinida ou a transformabilidade variável e que, para ser inacabada, tudo isso deve estar incluído, definido e preciso em sua forma enquanto tal” (PAREYSON, 1993, p.69) Igual àquela identificada como “*work in process*” por Renato Cohen (2006):

Conceitualmente a expressão *work in process* carrega a noção de trabalho e de processo:

- Como no trabalho, tanto no termo original quanto na tradução, acumulam-se dois momentos: um de obra acabada, como resultado, produto; e, outro, do percurso, processo, obra em feitura.
- Como processo, implica interatividade, permeação; risco, este último próprio de o processo não se fechar enquanto produto final.

Estabelece-se, portanto, uma linguagem que se concretiza enquanto percurso/processo e, enquanto produto, obra gestada nesta trajetória. (p. 21).

Pareyson (2001, p. 198) considera haver um limite entre o autor e o leitor, que consiste na perfeição da forma fechada em si: “[...] só o acabamento da obra assinala o início do trabalho do leitor, e só o caráter definitivo da forma possui em si tanta folga a ponto de estimular a interpretação, e só a inteireza está em condição de reclamar não a unicidade do complemento, mas a infinidade de interpretações”.

Pareyson (2001) identifica que uma obra contém a necessária referência ao seu processo de formação, mas como ato de conseguir sua inteireza. Diferentemente de Salles, que fala do ponto de vista do processo. A autora entende ser substância intrínseca a todos os processos o inacabamento. Assim, uma obra é uma possível versão daquilo que pode ainda ser modificado. Salles (2008, p. 20) ressalta sempre haver uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista, sempre por ser realizado, pois o próprio projeto muda na contínua busca pela ilusão de um resultado que satisfaça o artista plenamente. Neste pensamento, Salles, também como Pareyson (2001), exclui a ideia de não acabamento provocado por uma escolha do artista, ou seja, como proposta poética, e, portanto, parte constituinte da obra.

Devido ao contexto da continuidade e da incompletude inerentes a um processo, Salles (2008, p. 20, p. 59) afirma também não ser possível encontrar obras acabadas, completas, perfeitas ou ideais. Aponta, ainda, que seria vã a tentativa de determinar tanto a origem de uma obra quanto o seu ponto final, pois o artista mostra publicamente sua obra quando considera aquele momento como um “ponto final suportável”. Para a pesquisadora, o artista vive uma insatisfação permanente, sem nunca chegar, de fato, à conclusão de um trabalho artístico, porque algo sempre pode ser modificado para alcançar a plena satisfação. O artista projeta, e percebe no seu fazer, ser sempre possível continuar e modificar seu projeto artístico na medida em que ele mesmo se transforma o tempo todo, mudando sua forma de

pensar e de agir para formar.¹² Quando Salles (2008) discorre sobre essa incompletude da obra de arte, considera as possíveis interrupções, momentos nos quais o artista suporta mostrar a obra ao público.

Pareyson (2001), ainda nesse contexto, distingue o processo criativo da obra:

O processo artístico é o de busca de acabamento inaugmentável, de perfeição imodificável, de definitiva estabilidade e, por isso, como exige que o autor leve a obra até o fim, não pretende, nem tolera que o leitor retome o trabalho criativo; e precisamente porque assinala à formação a tarefa de produzir o definitivo, precisamente por isso ignora qualquer espécie de metamorfismo e dissolução das formas no complexo das suas relações e do seu devir. (p. 199).

Pareyson (2001) chama a atenção para um aspecto interessante quanto à relação obra – processo: o fato de que mesmo o processo criativo sendo intrínseco à obra, há distinção entre obra e processo. Os dois não se confundem. A obra carrega o processo artístico criativo em seu processo formativo e enquanto forma formada por este processo, mas a materialidade formada não depende do processo para ser vista por aquele que não acompanhou sua formação. E todo o trabalho empreendido pelo artista de certa forma rejeita a possibilidade de a obra ser “desfeita” na revelação da complexidade do que aconteceu durante o desenvolvimento da criação.

No entanto, quando Salles (2008) afirma que toda obra é inacabada, seu pensamento não pode ser considerado exatamente o oposto do entendimento de Pareyson (1993), como a princípio pode parecer. Salles (2008, p. 21) propõe uma valorização do caráter processual da criação: “O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível”.

O momento que Salles (2008) identifica como um fim possível pode ser considerado, nos termos de Pareyson (1993), como um momento em que a obra encontrou certa “estabilidade”, motivo pelo qual o artista escolheu apresentá-la ao público. Por isso, pode ser considerada em sua “insubstituível perfeição”,¹³ afinal, ela própria resulta de todo o processo que a concretizou, o qual o público desconhece e portanto a verá como obra. Seria, então, mais pertinente dizer que a obra é acabada e inacabada ao mesmo tempo, agregando o pensamento de ambos os autores para uma expansão do entendimento da relação obra – processo de criação. Acabada por resultar de um processo que, por mais incompleto que seja,

¹² Fazendo aqui uma ponte com as ideias de Pareyson quando diz que a arte é um fazer que para formar é preciso pensar e agir, como foi exposto no início deste capítulo.

¹³ Uso termos praticados por Pareyson (1993) para novamente relacionar os seus conceitos apresentados nesta dissertação com as ideias desta reflexão.

chegou àquele momento e inacabada porque o processo pode ser continuado. Diante da idealização inatingível do projeto de um artista e da consciência de que a obra ainda pode ser modificada, constata-se: a obra é o que conseguiu ser, configurando-se como possibilidade de resultado, um momento de sua existência, caso seja continuada, portanto, uma versão. Este entendimento pode ser compreendido na afirmação de Salles (2008, p. 26): “Cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo”.

Cecília Salles e Luigi Pareyson concordam ao reconhecerem que os artistas criam obras de arte inventando uma maneira de fazer e formando enquanto fazem, admitindo que a obra de arte é resultado de sua formação e que, por isso, o processo de criação é intrínseco à obra. Suas ideias sobre dinamicidade concordam sobre a mobilidade do processo artístico nas suas múltiplas ações e interações, sua simultaneidade ao fazer, e também sobre o fato de a obra ser forma formante mesmo antes de ser formada. Mas os pensamentos de ambos diferem no aspecto da completude/incompletude da obra de arte. Salles fala do ponto de vista do processo de criação, ou seja, do projeto do artista que se faz ao fazer e que é inacabado porque o artista está sempre projetando algo novo. Por sua vez, Pareyson fala do ponto de vista da obra, da forma que, quando acabada, não pode ser entendida senão como resultado de seu processo de formação. Pareyson, ao chamar a atenção para a diferenciação entre estética e poética na questão do inacabamento, ilumina o fato de a obra de arte ser muito mais que seu histórico de formação e que não pode ser dissolvida na revelação de seu processo de criação.

Ambos os autores buscam a compreensão do fenômeno artístico colocando ênfase no fazer e não só no contemplar. Pareyson (1993, p. 19) parte da perspectiva filosófica, que é especulativa e concreta, ou seja, parte da experiência, e teoriza a cerca de sua possibilidade, propondo um “conceito” de arte em que seus pensamentos sobre estética incluem no entendimento de arte o processo de sua formação como parte inseparável e fundamental para a distinção entre outras atividades humanas. Salles, sob a perspectiva da crítica, vai além da tarefa da observação concreta aguda e da emissão de juízos de valor sobre uma obra, como é tradicionalmente esperado do crítico. Sua preocupação se atém à construção de objetos artísticos como objetos de comunicação, propondo uma nova perspectiva estética que muda o foco da percepção quanto à recepção da obra.

A pesquisadora não analisa a obra de arte como uma obra estática e acabada. Seu pensamento discorre sobre a fabricação da obra de arte como rede em processo, em sua complexidade. Sua metodologia faz interlocução com os artistas e, como consequência do seu percurso de investigação sobre processos criativos, acaba revelando um discurso sobre a arte

na relação com o mundo. Na expansão de suas descobertas, Salles especula, também, outras áreas da criação como os campos da ciência e do jornalismo. Sua ênfase está, portanto, no processo de criação. Como disse Bernardert (In SALLES, 2008, p. 12), no prefácio do livro de Salles: “Os trabalhos de Cecília Salles se inscrevem neste panorama, que podemos chamar de ‘estética do processo’”.

Nessa reflexão, as ideias de Pareyson e de Salles demonstram a ligação entre a obra e o processo criativo, de tal forma que não podem ser apartados um do outro. Salles explicita que a criação é uma rede de conexões em processo contínuo. Assim, “Se a forma é matéria formada, o conteúdo não é outra coisa senão o modo de formar aquela matéria [...] (PAREYSON, 2001, p. 63)”, nos aproximamos da criação de sentidos de uma obra quando nos aproximamos do seu processo criativo. Desta forma, o pensamento de Salles (2008) e o de Pareyson (1993, 2001) se tornam pressupostos conceituais e metodológicos para a análise do processo criativo do espetáculo *Cidade em Plano* para uma aproximação do entendimento da criação de sentidos em dança.

2 Criação de sentidos e dramaturgia

A necessidade de refletir sobre a criação de sentidos na dança se dá em um momento histórico no qual o entendimento do termo “dramaturgia” tem ampliado as suas conotações e o seu uso tem sido associado à noção de construção de nexos de sentido.

A origem do termo no teatro ainda pode produzir uma visão reducionista que identifica a dramaturgia apenas com a ideia de drama ou com a composição de textos dramáticos ou, ainda, com a figura do dramaturgo como escritor e autor que adapta, traduz ou edita uma obra literária (PAIS, p.79, 2010). Tais acepções, apesar de ainda serem encontradas e disseminadas, não incluem a compreensão atual sobre o termo dramaturgia, muitas vezes, nem no próprio âmbito do teatro onde a nomenclatura surgiu, desconsiderando ou não compreendendo o seu desenvolvimento.

Além da grande incidência do termo dramaturgia nos créditos em programas e fichas técnicas de espetáculos de dança da atualidade, junto às designações da equipe de criação, houve um grande investimento na conceituação e na compreensão de suas novas conotações nas reflexões sobre as artes performáticas da atualidade, no âmbito acadêmico. Amplo material sobre o assunto tem sido produzido em que muitos autores, a partir de heranças históricas e artísticas diversas, têm cunhado o termo dramaturgia de maneiras distintas. Estas diferem tanto em relação às linguagens em que estão aferidas, quanto nas diferentes visões de quem reconhece que trabalha com a sua construção. Além disso, com a ampliação do conceito do termo, o seu emprego tem crescido em outros campos do saber, em âmbitos não artísticos (PAIS, 2010).

Inúmeras dissertações de mestrado e teses de doutorado, artigos e entrevistas, além de revistas e livros, principalmente na área de dança e de teatro, têm refeito a história do desenvolvimento do conceito. Para isso, analisam desde a etimologia da palavra e seu embasamento no conceito de ação, passando por referências e contextos importantes como os de Aristóteles, Lessing, Noverre, Brecht, até a *performance art*, os anos 1960 e 1970 e o trabalho de Marianne Van Kerkhoven no âmbito da dança. Os estudos compreendem, também, análises das funções e concepções de quem trabalha com a dramaturgia, já com o seu conceito ampliado, como os coreógrafos e dramaturgistas brasileiros Lia Rodrigues e Silvia Soter, Marcelo Evelyn e Alex Guerra e os alemães Raimund Hoghe e Pina Baush.

A atenção sobre essas novas acepções do termo demonstram estar ligadas a uma crescente valorização da dramaturgia na criação de espetáculos de dança e teatro contemporâneos, à profissionalização de quem trabalha com ela, ao surgimento de um novo

espaço de reflexão teórica que, recentemente, tem sido incluído nos currículos de universidades e à compreensão do desenvolvimento das artes performáticas no século XXI, que problematiza as relações obra/processo e obra/espectador e as questões, por exemplo, do apagamento das fronteiras entre as linguagens artísticas, interdisciplinaridade e autoria.

Devido ao escopo desta pesquisa e à quantidade de trabalhos acadêmicos disponíveis que já se dedicaram à tarefa de mapear a história da evolução da conceituação de “dramaturgia”, não se ambiciona analisar todas as variações de seu entendimento. A tentativa aqui é lançar luz sobre os pressupostos que norteiam a prática dramatúrgica atual e suas implicações no desenvolvimento da linguagem da dança.

Portanto, sem desconsiderar toda a complexidade do assunto com a multiplicidade e a coexistência de acepções e de diferentes contextos, é possível dizer que as conceituações ampliadas de “dramaturgia”, particularmente no teatro e na dança da atualidade, convergem para a noção de construção de sentidos e de “estruturação do sentido no espetáculo”,¹⁴ como veremos a seguir.

Fátima Saadi (2010, p. 101), tradutora e dramaturgista da companhia Carioca Teatro do Pequeno Gesto, diz que “[...] dramaturgia é a explicação da construção de um sentido, de uma narrativa conceitual que se manifesta concretamente, isto é, artisticamente, por meio de diversos elementos que constituem uma dada manifestação artística”.

Ana Pais (2010), mestre em estudos de teatro e doutoranda na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, além de entender dramaturgia como criação de sentidos, aponta para um aspecto invisível que tem associação intrínseca com a obra, por participar de sua construção:

Sendo invisível, a dramaturgia só se deixa detectar quando o espetáculo é representado; ela só é perceptível por meio de uma concretização material, visível. Ela é indissociável da obra porque participa de todas as escolhas que a estruturam, mas permanece invisível; pertence à esfera da concepção do espetáculo, uma espécie de fio que nele tece ligações de sentido, criando um discurso. Simultaneamente dramatúrgico e performativo, esse discurso caracteriza-se por um movimento que envolve a teia latente de sentidos fabricados e entrelaça todos os materiais estéticos. (p. 88).

¹⁴ O conceito aqui usado como uma noção ampliada geral de dramaturgia na atualidade é defendido pela pesquisadora e professora Ana Pais em seu artigo “O crime compensa e o poder da dramaturgia”, publicado no livro *Temas para a dança Brasileira*, pela Edições Sesc/SP, organizado por Sigrid Nora. O conceito é aprofundado e ganha nuances específicas nos estudos de Pais sobre a diversidade atual das práticas dramatúrgicas, em sua tese de doutoramento *O Discurso da Cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*, de 2004, como será visto mais adiante neste texto.

Vale notar que a dramaturgia, em ambas as conceituações, é percebida, como Pais propõe, em seu caráter duplo, com duas características: uma que é percebida como o invisível que estrutura e fabrica os sentidos e outra que é visível, manifestada concretamente na matéria. No texto de Saadi (2010), podemos perceber as duas dimensões da dramaturgia na escolha e no uso das palavras “explicação” e “narrativa conceitual”, que se mostram para a autora como conceitual (invisível) e concreta (visível) em relação às suas referências no texto: “concretamente” e “elementos que constituem uma dada manifestação artística”. Pais (2010) forma seu conceito aprofundando as noções de visibilidade e de invisibilidade implicadas no entendimento de dramaturgia. Por meio de uma imagem simples, a autora demonstra como essas dimensões do visível e do invisível se manifestam unidas na obra, nos fazendo pensar sobre a complexa natureza constitutiva da dramaturgia: “Tal como fotografia, o discurso do espetáculo sobrepõe um negativo – a dramaturgia – e um positivo – a composição estética –, ambos produzidos no processo criativo e revelados no decorrer da apresentação da obra que é uma” (p. 88).

Ana Pais explica que a fotografia é uma porque a sua totalidade possui o duplo de si mesmo, assim como a realidade uma do “côncavo” e do “convexo” ou do “avesso” e do “direito” de um objeto. Podemos também pensar como unicidade um suéter dobrado, no qual se sabe que suas mangas existem, mas não estão visíveis porque encontram-se dobradas, e ainda associar esta explicação à ideia de centro e periferia, que também constituem uma só realidade. A questão do visível e do invisível no discurso de um espetáculo, para a autora, envolve a existência de uma cumplicidade entre as duas vertentes na articulação dos materiais cênicos (corpo, luz, som, palavra etc.) e na estruturação do sentido que a dramaturgia estabelece entre a concepção e a concretização da obra, na qual o público seria cúmplice do seu discurso, desvelando-o ao mesmo tempo em que participa de sua construção. A existência desta dupla natureza que se manifesta unida em um espetáculo seria, segundo Pais (2010), a razão pela qual, quando tentamos especificar e falar da dramaturgia de um espetáculo, discorreremos sobre as opções que o diretor ou o coreógrafo realizou quanto à cenografia, figurinos, música, movimentos etc., ou seja, “sobre todas as escolhas reveladoras das relações de sentido possíveis, cujas raízes estejam na sua concepção” (p. 88).

A dramaturgia é, rigorosamente, o outro lado do espetáculo, o aspecto invisível de toda a extensão do visível, firmando a representação no espaço e no tempo em que ela acontece. A sua dimensão latente é aquela em que participam quer o olhar artístico, fundado dramaturgicamente, quer as múltiplas leituras do espectador. (p.88).

Nesta consideração, Ana Pais (2010), além de adicionar o espectador à dimensão do invisível, reconhecendo a sua participação na construção de sentidos, reafirma a condição de invisibilidade da dramaturgia e chama a atenção para a condição efêmera das artes performáticas que estão sempre inscritas em um contexto de cruzamento entre espaço e tempo quando apresentadas ao público. A proposta da “teoria da cumplicidade” de Ana Pais (2010, p. 89), como ela mesma afirma, é, por meio do conceito de cumplicidade, “analisar como se constitui o modo discursivo da dramaturgia e como ela participa do ato performativo”, abordando, assim, “a condição ontológica da dramaturgia na obra cênica: onde, quando e como existe”.

A escolha da palavra cumplicidade, como explicita Pais (2010), tem razões na sua etimologia, da qual fazem parte os significados “implícito”, “pacto criminoso” e “ação comum”, que, para a autora, se ajustam à prática e ao discurso da dramaturgia, caracterizando-a, pois estariam subentendidos em todas as escolhas feitas para a criação de um espetáculo. Neste sentido, é criminoso por transgredir as leis do visível (centro) por meio de renovadas articulações de sentido (periféricas). Já a “ação comum” se dá no processo criativo, no discurso dos variados materiais cênicos e nas múltiplas leituras da recepção da obra.

Pais (2010. P. 93) atribui à transgressão às leis do visível o ato criminoso, referindo-se ao paradigma do visível, que, no teatro, relaciona-se à tradição filosófica e ocidental na qual o que se vê, quem vê e onde se vê está circunscrito ao espetáculo, e é a condição para que ele exista. Em outras palavras: no paradigma tradicional a visibilidade é a base para a composição estética de um espetáculo que é concebido para ser visto por um público em um espaço específico, o teatro “(do grego *theatron*, cujo significado é lugar em que se vê)”. Assim, o visível é uma lei em que a visibilidade funciona como um discurso de poder, de ordem e de vigilância que legitima e ordena o espetáculo. A dramaturgia tem, em sua característica invisível, qualidades criminosas porque subverte o paradigma tradicional, revelando dimensões de significado do visível que excedem o visto e constituem o espetáculo. Sua existência como parte intrínseca do visível representa um “contrapoder”. Nas artes da atualidade e nas práticas dramáticas pós-modernistas, o papel central da visão é questionado, pois os sentidos do espetáculo são articulados na invisibilidade por uma ação que é periférica, pois acontece nas margens do visível, em uma zona fronteira. O conceito de periferia aqui é entendido como aquele que participa de um centro, como foi explicitado anteriormente neste texto, e, ao mesmo tempo, é fronteira, zona de contato, lugar de encontro, expansão da subjetividade, mudança e ruptura. E, por isso, a dramaturgia pós-modernista

pode ser considerada um “modo de dar a ver que torna visíveis outros mundos” quando articula os sentidos que constituem o espetáculo. Esse lugar limítrofe direciona também a dramaturgia ao conceito de ambiguidade, por conter características dos dois lados, com uma íntima relação.

O pensamento de Pais (2010) considera ainda a relação da dramaturgia com o tempo, que é parte da invisibilidade e a torna efêmera. A dramaturgia opera no ato da apresentação de um espetáculo, em que, para assisti-lo, o público partilha do mesmo espaço e do tempo em que o discurso se faz. Neste sentido, a obra apresentada ao vivo não tem só uma duração, porque estabelece ligações temporais entre os elementos em cena, que se cruzam com o plano espacial, onde o público é cúmplice do discurso. O espectador portanto é partícipe, porque a recepção da obra tem a “dimensão particular de uma experiência vivida em tempo real” (PAIS, 2010, p. 97). Além de ser conduzido pelos sentidos implícitos das relações dos elementos que constituem a obra, o espectador produz a sua própria leitura individual, participando da rede de relações de sentidos. Da experiência conjunta e simultânea vem a relação do conceito de dramaturgia de Pais com outro significado de cumplicidade, o de “ação comum”. Ana Pais considera que além de invisível e implícita a dramaturgia é um movimento discursivo em que tanto os materiais cênicos quanto o público participam das relações de sentido que são estabelecidas no tempo do espetáculo e nas múltiplas leituras. “Em outras palavras, a dramaturgia transgride a ordem do visível porque o constitui e se apresenta por meio de uma rede invisível e periférica de relações de sentido que existem e movem no tempo do discurso, na duração do espetáculo” (PAIS, 2010, p. 95).

Além disso, tanto Fátima Saadi (2010) quanto Ana Pais (2010) chamam a atenção para uma concretude que revela sentidos na materialidade cênica fabricada durante a pesquisa artística, na concepção do espetáculo, quando são feitas “as escolhas que a estruturam”. Ou seja, durante o processo criativo.

Eduardo Augusto Rosa Santana (2008), pesquisador da Universidade Federal da Bahia (UFBA), define a função dramaturgical no processo criativo em dança como aquela que – diante de uma infinidade de caminhos artísticos que um específico projeto de criação em dança pode tomar – gera parâmetros “atratores” no percurso da construção da obra para afunilar as possibilidades e estabelece uma coerência entre todos os elementos constitutivos da obra rumo a uma especificidade.¹⁵ Suas ideias se relacionam às de Cecília Salles (2008),

¹⁵ Nesta afirmação, Santana aponta ainda que a geração de “atratores” durante o percurso de criação da obra é fundamental “para o estabelecimento de sua autonomia, com recursos de permanência”, o que leva a outros

que nomeia como tendências as forças de atração surgidas das escolhas feitas no processo inferencial e nas suas inter-relações, as quais estabelecem rumos ou desejos vagos norteadores do trabalho de criação artística.

Concordando com Santana (2008) e associando o seu pensamento à experiência como criadora, é interessante relatar que em minha prática de dança passei a usar o termo dramaturgia quando reconheci que havia “um elemento construído durante a pesquisa artística em dança que permeava e norteava a criação e a maneira como todos os elementos constitutivos dessa linguagem artística eram ordenados “(LARA, 2010, p. 113).¹⁶

A dramaturgia da dança é a responsável pelo estabelecimento desse todo, com as relações entre as propriedades constitutivas de uma peça de dança, inseparavelmente conectadas, durante o processo de construção e organização da mesma. Os materiais gerados, testados e estruturados coexistem com a constituição também inseparável entre coerência, estética e significação. (SANTANA, p. 1, 2008.).

A afirmação de Santana traz algumas questões importantes para refletirmos sobre a especificidade da dramaturgia na dança. Como se constrói esse todo? Quais seriam as “propriedades constitutivas de uma peça de dança”? Como se conectam suas propriedades constitutivas? Como são gerados, testados e estruturados os materiais da dança? E como se dá a coexistência entre a materialidade da constituição e seu conteúdo? Como coerência, estética e significação coexistem? Estas perguntas são parte de uma discussão sobre a linguagem da dança. Sua investigação mais profunda não cabem nesta pesquisa devido à extensão que este trabalho já tomou, mas algumas dessas questões serão mencionadas mais adiante, quando abordarmos a dramaturgia na dança, a partir do trabalho da pesquisadora Rosa Maria Hercoles (2005).

Essas ideias que enfatizam a inseparabilidade entre dramaturgia e materialidade cênica da obra, e nas quais a dramaturgia está ligada ao processo de criação, remetem também às concepções em que Luigi Pareyson e Cecília Salles concordam sobre a ligação intrínseca entre obra de arte e seu processo de criação. Se relacionarmos o pensamento de Santana com o de Pareyson, quanto ao reconhecimento da existência de uma lógica interna que atua no fazer formar da arte, podemos compreender a criação da dramaturgia como aquela que estabelece uma lógica interna na obra, pois surge de um processo de construção do qual ela é resultado. Neste sentido, considerando a função dramaturgical na dinamicidade criadora do

campos teóricos os quais demandaria aprofundamento. Por isso, como esta questão não influi na reflexão que tento delinear no momento, tal apontamento foi ocultado na citação indireta. .

¹⁶ Reescritura do texto do livro *Arqueologia de Um Processo Criativo – Um Livro Coreográfico*, de minha autoria.

processo criativo, em que a obra descobre suas próprias regras ao ser feita, inventando o que é para ser feito, a dramaturgia também pode ser considerada a lei da obra, a própria lógica interna da obra.

Por outro lado, isso nos faz pensar que o filósofo Luigi Pareyson fala dessa lógica interna como uma característica geral da arte em que se faz algo que “não existe” *a priori*, e que, por isso, precisa inventar como fazer, e o faz fazendo, inventando também o que é para ser feito, razão pela qual o processo artístico está intrinsecamente ligado à obra de arte. Seria então a construção dramaturgical uma característica geral das artes? Certos aspectos do conceito de dramaturgia até aqui demonstrados e o entendimento do filósofo sobre o processo artístico coincidem. Qual seria a diferença entre o que se entende por dramaturgia e essa característica geral dos processos criativos em arte? Ou é possível dizer que todas as artes, por essa razão, têm um caráter dramaturgical, pois todas têm uma lógica interna descoberta durante seu processo de criação? Seria essa a razão da extensão do uso desse novo entendimento do termo dramaturgia em outras artes? E será que, por isso, nas artes performáticas podemos encontrar as ramificações do termo: dramaturgia do corpo, a dramaturgia do movimento, a dramaturgia da cena, da iluminação etc.? Cecília Salles (2008) também reconhece a característica de o processo criativo não poder ser apartado da obra e explica o funcionamento do ato criador por um processo inferencial e gerador de tendências, que podemos relacionar ao que Pareyson chama de lógica interna. Salles ainda afirma que apesar de o enfoque de seus estudos ser o objeto artístico, as discussões desses aspectos da criação têm se mostrado adequados ao debate sobre outros objetos de comunicação em campos não artísticos como o jornalismo e a ciência. Seria, assim, a construção dramaturgical um aspecto geral da criação, em qualquer campo? Seria esse o aspecto da dramaturgia que tem expandido o seu uso para outros campos de conhecimento? Se a dramaturgia é uma lógica interna invisível, como se dá a sua construção e a sua percepção na visibilidade? O que seria dramaturgia na sua especificidade na criação em dança? Por que na dança da atualidade há a demanda pela construção de uma dramaturgia? E por que, quando e como o uso do termo dramaturgia surgiu na dança? Essas questões direcionam a pesquisa para dois aspectos importantes desta reflexão, os modos de criação da dramaturgia e o contexto histórico do seu surgimento, em um momento do desenvolvimento da dança, como veremos a seguir.

Para começar a responder a algumas das questões que esta reflexão carrega, é importante aprendermos a olhar não apenas para o que pertence ao âmbito mais geral da dramaturgia, como também para as suas instâncias mais específicas. A partir disso, é possível

considerar o que a pesquisadora Rosa Maria Hercoles (2005) desenvolve em sua investigação sobre o que vem a ser dramaturgia na dança.

Isso significa tratar a dramaturgia como uma forma de expressão específica e adequada para cada composição e, de imediato, essa proposta carrega uma questão lógica que deve ser indicada: sendo local (específica de cada obra), como pode ser tratada como uma questão geral (de todas as obras)? Dentro desta perspectiva, a dramaturgia se relaciona a um processo de produção sógnica que se estabelece pela tradução de um conceito ou de uma ideia para a ação cênica, bem como diz respeito à exploração do que é passível de tradução através de protocolos investigativos particulares. Todavia, mesmo sendo particulares, inscrevem-se em uma questão geral [...]. (p. 12).

Nesta afirmação de Hercoles, os termos “produção sógnica”, “ação cênica” e “tradução” iniciam uma aproximação do entendimento dos procedimentos que envolvem a construção da parte visível da dramaturgia.

2.1 Dramaturgia e encenação

Os autores até agora citados, quando se reportam à parte visível da dramaturgia, utilizam as expressões “concretização material”, “materiais estéticos”, “materialidade cênica”, “elementos constitutivos”, ou seja, estão se referindo aos elementos cênicos que constituem um espetáculo. O estudo da concretude da cena nos leva a um dos fatos mais importantes da história das artes cênicas: o surgimento do conceito de encenação no fim do século XIX.

Na arte teatral, de acordo com a sua historiografia, a atual compreensão de dramaturgia está intimamente ligada ao conceito de encenação. Para compreender melhor o surgimento do conceito de encenação, suas implicações no teatro, sua relação com a dramaturgia e suas ramificações (dramaturgia da luz, do som, do corpo etc.), necessitamos voltar um pouco no tempo.

A elaboração e a explicitação do conceito de encenação no século XIX estão relacionadas à sua ascensão e emancipação em relação ao texto dramático. Nos dois últimos séculos, o texto e a palavra deixam de ser preponderantes e perdem a centralidade em um espetáculo, tornando-se de igual valor a todos os outros elementos cênicos. A encenação passa a se desenvolver em direção diferente daquela indicada pelo texto dramático, levando à cena, por exemplo, as interpretações pessoais que um diretor/encenador faz do texto original.

Pode-se dizer que hoje, muitas vezes, é a encenação que gera o texto dramático, e não o contrário, ou ao menos pode-se afirmar que os dois são construídos simultaneamente, sem a sobreposição de um sobre o outro. Com espetáculos construídos quase que inteiramente em sala de ensaio, muitas vezes baseados na exploração dos elementos cênicos (como o espaço, a sonoridade, a visualidade), tem-se a criação de espetáculos que não têm na palavra ou no enredo o seu eixo de significação primordial, mas nos elementos que o constituem, na cena. (MOREIRA, 2012, p. 24).

A quebra da hegemonia do texto abre espaço para as outras instâncias cênicas, e mais atenção é dada aos elementos cênicos. Mudanças significativas acontecem na arte teatral. Segundo Saadi (2010),

O ator passa a ser visto como mais do que um declamador, a cena passa a explorar sua tridimensionalidade, povoando o palco de objetos reais, relativizando-se a importância do telão pintado que era praticamente tudo que se utilizava como cenografia até meados do século XVIII (p. 108).

Os processos criativos, os materiais cênicos e o funcionamento dos grupos foram modificados significativamente com essas transformações. A figura do diretor primeiro passa a ter a função de ligar todos os elementos da cena tornando-se, assim, o encenador e há um importante desenvolvimento técnico desses elementos como campos isolados. A partir dos anos 1960, há uma contaminação recíproca entre as várias artes. Depois, ao ser questionada a figura do diretor/encenador como autor e visionário, há uma expansão do processo criativo com a criação coletiva e as colaborações, surgindo, assim, novas maneiras de organização interna dos grupos (PAIS, 2010, p. 80).

A importância da obra *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), de Gotthold Ephaim Lessing¹⁷ (1729-1781), uma das mais importantes referências dos estudos sobre dramaturgia, antecede o surgimento do conceito de encenação. As contribuições de Lessing também estão diretamente vinculadas à sua explicitação no fim do século XIX. “Ao longo da leitura da *Dramaturgia de Hamburgo*, vai se delineando um conceito de teatro que leva em conta sua especificidade: a reunião de elementos das artes do tempo e das artes do espaço, que o ator sintetiza com seu corpo em movimento e com sua voz” (SAADI, 2010, p. 107).

Lessing, “crítico, jornalista, tradutor, filólogo e autor teatral” (SAADI, 2010, p. 103), respeitado por suas ideias no campo da crítica e da estética teatral e por sua defesa da importância social do teatro, foi convidado a integrar a equipe do Teatro Nacional de Hamburgo, em 1767, em Hamburgo, na Alemanha. Ao recusar sua primeira atribuição como “poeta da casa” (*theaterdichter*), por causa das condições de trabalho que o levavam a escrever sob pressão e contra o tempo, Lessing teve sua função redimensionada. Na nova função, passou a assessorar na elaboração das diretrizes de trabalho e na escolha de repertório. Suas atividades incluíam redigir uma espécie de diário de bordo com a análise de o tudo que julgasse importante a respeito dos espetáculos apresentados. Seus escritos ficaram conhecidos como “Dramaturgia de Hamburgo”.

¹⁷ É considerado o primeiro dramaturgista teatral.

Na primeira parte de sua obra, o texto escolhido, a qualidade de sua tradução e/ou adaptação, o trabalho dos atores na criação dos personagens e na relação com o texto, a contribuição da música, a concepção do cenário e, ainda, a reação do público, ou seja, todos os elementos do espetáculo e suas relações eram criticados e analisados. Mais tarde, Lessing também refletiu sobre as questões estéticas que envolviam a fundação de um teatro nacional alemão (SAADI, 2010, p. 103). Saadi ressalta a importância do trabalho de Lessing: “As 104 crônicas de *Dramaturgia* são um testemunho eloquente não só do fracasso da implantação e da subsistência de um teatro nacional no domínio germânico daquela época como também das dificuldades que se colocam na relação entre a reflexão, o conceito e a prática cênica” (SAADI, 2010 p. 106).

A atenção que Lessing dedica aos componentes do espetáculo denota que as transformações que vão culminar na explicitação do conceito de encenação no final do século XIX já estão em curso. As análises e reflexões de Lessing ajudaram também a compreender de uma nova forma o que se entendia por dramaturgia no contexto das necessidades estéticas da época, que pareciam querer se coadunar com os novos entendimentos de mundo daquele período histórico. Hoje percebemos que esse novo entendimento demonstra o próprio processo de desenvolvimento da arte teatral.

Lessing é considerado o primeiro dramaturgista teatral. É possível compreender por que ele foi reconhecido como parte da equipe de criação, mesmo com a mudança de atribuições do seu trabalho, acompanhando o histórico de sua atuação no Teatro Nacional de Hamburgo. Como foi dito antes, no princípio a sua função devia ser a de autor teatral. A recusa do trabalho o levou a exercer uma nova atividade, que a princípio ainda não existia, começando a ser delineada ao ser feita. Saadi (2010) afirma que, para dar ênfase à participação de Lessing na criação cênica, designou-se a sua função de *dramaturg* para diferenciá-la da função de *dramatiker*, cuja atividade estava ligada à autoria de peças teatrais. Na etimologia da palavra alemã, a autora encontra a origem grega *dramatourgós* relacionada a “poeta da cena”, reinterando sua convicção de que o trabalho desse profissional está ligado à equipe de criação de um espetáculo. A tradução de *dramaturg* para o português seria “dramaturgista”, palavra não dicionarizada, considerada um erro, sendo a tradução correta a palavra dramaturgo. No Brasil, a opção por “dramaturgista” se justificaria pelo mesmo motivo da língua alemã: estabelecer uma distinção do entendimento que temos do significado da palavra dramaturgo ligado à autoria de textos teatrais.

Os conceitos de dramaturgia e de encenação têm tamanha ligação que podem ser confundidos um com o outro, pois ambos tratam da relação dos elementos cênicos na

constituição do espetáculo. A ligação entre ambos os conceitos é óbvia se lembrarmos que o texto dramaturgico pode ser considerado o roteiro da cena e que, no teatro da atualidade, a dramaturgia surge muitas vezes da experimentação com os diversos elementos componentes da cena. Em associação às imagens utilizadas por Ana Pais (2010) para compreender o caráter duplo (visível/ invisível) do conceito ampliado de dramaturgia, poder-se-ia pensar que encenação e dramaturgia, no teatro, são as duas faces da mesma moeda, sendo a encenação a parte visível da dramaturgia. Entretanto, uma apurada discussão sobre essa diferenciação e os pontos convergentes dos dois conceitos requereria uma reflexão muito mais ampla¹⁸ do que esta análise pode alcançar. A pertinência de mencionar a necessidade de sua apreciação reside no fato de não dever ser ocultada, pois representa um caminho para um maior esclarecimento tanto sobre o entendimento do conceito ampliado da dramaturgia, quanto sobre o de encenação. Também lança luz sobre o desenvolvimento das artes cênicas.

No final do século XIX, com o entendimento do conceito de encenação como um pensamento por meios cênicos, no qual o sentido teatral é produzido pela relação entre todos os elementos de um espetáculo, há um salto qualitativo em que “[...] o teatro passa a ser compreendido em sua especificidade e formulado como uma questão” (SAADI, 2010, p. 107). Para o enfoque da reflexão proposta aqui é importante compreender que a contestação dos cânones vigentes e coercitivos dos novos modelos que surgiram a partir do final do século XIII mudaram o entendimento de arte. A “grosso modo”, como diz Saadi (2010), passa-se a considerar a determinação da arte por princípios variáveis em que a tradição, a cultura e o gosto locais são levados em conta. A singularidade de cada obra de arte passou a necessitar de outros parâmetros de julgamento e crítica que não estivessem mais atrelados e em conformidade com as normas e que possibilitassem a análise do caráter individual da obra e seus efeitos no espectador.

Saadi (2010) nos lembra que na primeira metade do século XIX o romantismo contesta os paradigmas clássicos de beleza idealizada, harmonia, equilíbrio e simetria no teatro com a coexistência do grotesco e do sublime propostos por Victor Hugo. E também que na segunda metade do século XIX, com o realismo surgem o naturalismo e o simbolismo como duas vertentes do teatro em que as formas diferentes de encarar o real estabelecem as bases para o desenvolvimento da história teatral do século XX. O naturalismo trouxe a semelhança e a referência extracênica e o simbolismo, a referência a outros signos, artísticos

¹⁸ Para mais informações sobre o assunto, ver a dissertação de mestrado de Laura Alves Moreira *Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações*. A referência completa consta da bibliografia desta dissertação.

ou não, e, assim, a multissignificação. O questionamento dos cânones artísticos é também atribuído ao surgimento do relativismo e do individualismo e à mudança de paradigmas quanto à crença de que Deus é o absoluto, no qual a natureza deixa de ser uma divindade e passa a ser uma criação divina. A partir destas transformações surgiu o conceito de encenação, cunhado simultaneamente a um novo conceito de dramaturgia, a uma nova função, a do “dramaturgista”, que pode ser considerada parte da instância criadora das artes do espetáculo, pois seu caráter analítico e crítico tem um aspecto gerador durante o processo criativo. Segundo Saadi (2010), foram dadas, assim, todas as condições para a arte se tornar uma questão a ser respondida, a cada espetáculo no caso do teatro e da dança, em sua especificidade, em que o crítico, o encenador e o “dramaturgista” se encontram nesse lugar entre a obra e seu público.

2.2 Dramaturgia da dança

No campo da dança, Rosa Maria Hercoles (2005) defende, em sua dissertação *Formas de Comunicação do Corpo – Novas cartas sobre a dança*, a necessidade de entender como a dramaturgia é compreendida por essa linguagem artística para evitar uma mera aplicação do saber de um domínio em outro, pois a inobservância das especificidades do campo em questão não produziria uma fundamentação conceitual que atendesse às questões inerentes à suas particularidades.

Cabe esclarecer, porém, que a expansão dos domínios da dramaturgia para além dos limites exclusivos da prática teatral, fazendo-se presente em outras formas de arte, não se relaciona com a simples transplantação do conhecimento de um domínio em outro. Partindo-se do pressuposto de que a dança é uma área de produção de conhecimento e, como tal, discute, propõe e soluciona as questões específicas de seu fazer artístico, se impõe a necessidade de uma reflexão sobre o que vem a ser a sua dramaturgia, aqui entendida como a instância que não se reduz à execução técnica dos passos ou ao desenho coreográfico. (HERCOLES, 2005, p. 9).

Pensando dessa maneira, Hercoles (2005) buscou no passado da dança referências para a análise. O coreógrafo francês Jean Georges Noverre (1727-1809)¹⁹ e Lessing (1729-1781), seu contemporâneo no teatro, são apontados como criadores que contribuíram com seus trabalhos a cerca da busca pela construção de uma ação dramática coerente. Segundo Hercoles (2005, p. 11), Noverre pode ser considerado o primeiro “dramaturgista” na dança,

¹⁹ “Jean-Georges Noverre, bailarino e mestre de balé, ocupa um espaço de destaque na história da dança, por ter sido o criador de uma obra teórica que expõe, na forma de um conjunto de cartas, uma série de reflexões sobre o balé” (MONTEIRO, 1998, p. 13). De acordo com Bourcier: “Jean-Georges Noverre (Paris 1727 – Saint-Germain-en-Laye, 1810) pode ser considerado com justiça o reformador da dança” (2001, p. 164, 165).

assim como Lessing é no teatro: “Ambos se dedicaram à busca de qualidades formais das ações como um meio de se promover uma construção lógica da cena onde forma e significado pudessem coexistir” (.HERCOLES, 2005, p. 11),

Pais (2010, p. 81), identifica que foi a partir dos anos 1980-1990 que a dança, principalmente a dança contemporânea, começou a ter no seu espaço de ensaio, durante as experimentações do processo criativo, a figura do “dramaturgista”. Hercoles (2005) destaca que, apesar de a função de “dramaturgista” ter sido nomeada como tal só a partir das duas últimas décadas do século XX,

[...] alguma preocupação dramaturgica esteve eventualmente presente durante toda a história da dança. Manifestada nas obras de alguns coreógrafos que, de algum modo, já anunciavam o entendimento de que uma peça de dança é composta por um tecido de relações coerentes, estabelecidas por necessidades circunstanciais, não se tratando, portanto, da simples adição de materiais. Se colocado em outros termos, trata-se da criação de algo que, apesar de compartilhar propriedades heterogêneas, apresenta uma organização que se encontra inseparavelmente conectada, e não simplesmente agrupada. Podendo-se entender a dramaturgia, dentro de seu aspecto mais geral, como sendo a instância responsável pelo estabelecimento de tais conexões (p. 18).

Para compreender os modos de operação da criação de sentidos na especificidade da linguagem da dança, é fundamental conhecer como o coreógrafo e mestre de balé Noverre contribuiu para o que entendemos na atualidade como dramaturgia da dança. A reforma da Dança atribuída a Noverre compreende modificações na forma de conceber o movimento e na relação com os demais elementos constitutivos da cena na busca de uma lógica coerente de composição. De acordo com Monteiro (1998, p.34), essas transformações podem ser abordadas tanto na reflexão sobre dança como na prática artística, a partir dos desenvolvimentos das formas dos espetáculos de dança.

Em sua obra *Cartas sobre a Dança e os Balés* (1760),²⁰ Noverre propõe uma reforma na dança quando critica os balés de sua época e cria um novo gênero: o balé de ação.²¹ A partir da aplicação das ideias de Aristóteles sobre a imitação da natureza, o mestre de balé francês buscou tornar possível a mimese nos espetáculos de dança. Para investigar o caráter

²⁰ Editada em 1760 quase que simultaneamente em Stutgart e Lyon, a primeira versão do texto teve o título *Lettre sur la danse et sur les ballets*, cuja tradução é *Cartas sobre a Dança e os Balés* (MONTEIRO, 1998, p.13).

²¹ Segundo Monteiro (1998, p. 50, 55), a teorização mais importante sobre o gênero foi realizada por Noverre, mas é impossível atribuir-lhe a paternidade do balé de ação, pois na primeira metade do século XVIII uma série de inovações envolvendo outros bailarinos e mestres de balé já compunham um contexto que preparava o terreno para as suas ideias.

Segundo Bourcier, “Se teve, como é normal, predecessores, tanto no plano teórico quanto no das realizações, foi ele quem reuniu as noções sobre o ‘balé de ação’ num corpo doutrinário claro, diretamente assimilável pelos dançarinos; foi ele quem examinou os meios técnicos para uma reforma da dança, finalmente foi ele quem impôs as novas ideias através de suas numerosas e célebres obras” (2001, p. 165).

inovador da proposta de Noverre, é necessário entender o que o coreógrafo francês compreende por princípio de imitação da natureza e a regra da verossimilhança de Aristóteles e, ainda, como ele acredita poder concretizá-las em um espetáculo de dança.²² Monteiro (1998) alerta para o fato de que em diversos momentos de reflexões sobre a dança existem diferentes leituras que geram sentidos e interpretações distintas para os princípios poéticos da Antiguidade.

Para a pesquisadora Monteiro (1998), é difícil perceber as mudanças propostas por Noverre, pois, em um primeiro momento, podem parecer um retorno a preceitos do classicismo. A primeira particularidade a iluminar a distinção entre o balé de ação e o balé de corte, na forma concebida por Noverre, é a ação, que não era imanente ao *divertissement*²³, ou seja, ao do balé de corte. A dança desenvolveu-se na corte como divertimento, ao lado da caça, da esgrima, da conversação e do jogo. Noverre desqualificava o *divertissement* porque o considerava um elemento estranho ao drama, que não tinha função no encadeamento das cenas e era desprovido do caráter de expressão e, desta forma, contradizia a imitação da natureza. Como forma vazia, era também menor porque se limitava a “agradar os olhos”, enquanto o balé de ação buscava “falar à alma” (MONTEIRO, 1998). Uma das importantes mudanças proposta pela reforma de Noverre, portanto, é a oposição ao *divertissement*.²⁴

O balé de corte,²⁵ gênero antecessor ao balé de ação e combatido por Noverre, era praticado exclusivamente pela elite da corte, onde amadores e profissionais apresentavam um espetáculo como parte dos *divertissements*. O balé de corte era uma forma teatral de autorrepresentação que organizava simbolicamente as relações sociais no contexto da festa e reforçava ideais religiosos e monárquicos. A festa, tanto quanto a etiqueta no início do século XVIII, servia para classificar e ordenar as relações entre os nobres. Luís XIV ficou conhecido, por exemplo, como o Rei-Sol por ter dançado o *Ballet de La Nuit*. Pensado como imitação do movimento dos astros, o papel de sol no balé espelhava a posição de Luís XIV no sistema de

²² A pesquisadora Marianna Monteiro, em seu livro *Noverre: Cartas sobre a Dança*, investiga o caráter de renovação do trabalho do coreógrafo francês. No prefácio do seu livro, Monteiro explica: “Neste trabalho procurei flagrar e compreender o pensamento de Noverre apenas em seu impulso de renovação” (1998, p. 18). O objetivo principal da autora foi analisar as 15 cartas da primeira edição, de 1760, as quais não sofreram mudanças significativas quando foram retomadas por Noverre em edições posteriores. A autora tenta abarcar a intersecção entre dois pontos de vistas, o teórico e o funcionamento na prática artística, ou seja, entender a proposta de Noverre a partir da conexão entre as instâncias das reflexões sobre dança e as transformações que o balé sofria.

²³ Pode ser entendido como “divertimento” em português.

²⁴ É necessário compreender a crítica de Noverre ao *divertissement* no contexto da época, no qual a dança ainda não havia se distinguido da festa como um domínio particular de expressão pública.

²⁵ Surgiu em 1581 com a criação do Ballet Comique de la Reine. A distinção entre balé e baile nem sempre era clara, havia balés que terminavam com os figurantes chamando as damas para dançar, a exemplo do Ballet des Barbiers, de 1598 (MONTEIRO, 1998, p. 34, 35).

poder, associando a imagem do rei ao poder absoluto (Ibidem, p. 36). O recurso da alegoria era típica no barroco, no século XVII, e era ainda utilizado no balé de corte no início do século XVIII. Noverre critica justamente o recurso de certas alegorias, julgando-as insuficientes e inadequadas para a época.

O balé de corte formava um todo por meio de personagens alegóricos, danças, recitativos e cantos no interior de uma intriga (MONTEIRO, 1998, p. 44). De acordo com os pressupostos de Aristóteles, esse gênero já apresentava a preocupação com a unidade dramática, com a criação de um enredo, tinha o drama antigo como referência e já presumia que a dança era capaz de imitar a natureza, mas, ao mesmo tempo, não conseguia se adequar totalmente ao modelo aristotélico.

Desde seu aparecimento, o balé de corte tem necessidade e ao mesmo tempo dificuldade de encaixar-se perfeitamente no modelo Aristotélico de poesia dramática. Bebe da fonte, mas percebe-se com um espaço próprio, e o faz quando se reconhece, por exemplo, como comédia de personagens elevados (impensável no quadro aristotélico), ou quando assimila as narrativas (*écits*) e reivindica um caráter dramático menos estrito. (MONTEIRO, 1988, p. 40).

Dessa forma, os princípios gerais da imitação da natureza e a estruturação do enredo como poesia dramática não distinguem os gêneros balé de corte e balé de ação como Noverre o compreende. Monteiro (1998) afirma que a ruptura representada pela proposta de Noverre se encontra na maneira de lidar com os recursos expressivos. Noverre inova, repensando seu poder comunicativo e reafirmando a dança como imitação da natureza em novos termos. A reforma de Noverre muda a concepção dramática do espetáculo de dança e pode ser reconhecida na desvinculação entre os balés e as festas que radicalizaram os modos de produção e de fruição dessa arte na virada do século (MONTEIRO, 1998, p. 36).

No início do século XVIII, quando a dança abandonou a corte e o universo da festa e se transferiu para os teatros da cidade, o público se tornou pagante, diversificado e principalmente anônimo. E os balés pararam de ser patrocinados pelos monarcas. As transformações no contexto de criação e de apreciação da arte foram enormes por conta do seu significado social. Novos gêneros dramáticos surgiram, entre eles, a comédia séria e a tragédia burguesa – propostos pelo enciclopedista Denis Diderot como gêneros intermediários entre a comédia e a tragédia – e o balé de ação apresentado não somente por Noverre, mas também por Franz Hilferding,²⁶ Gasparo Angiolini²⁷ e outros.

²⁶ Dançarino austríaco, mestre de balé, Franz van Weuwen Hilferding (Viena, 1710-1768) foi o primeiro a tentar a reforma do balé (BOURCIER, 2001, p.163).

²⁷ Aluno de Hilferding, também mestre de balé.

Que sentido poderiam ter os balés, fora do contexto de uma arte cortesã? A gramática da chamada *belle danse*, que aliás todo nobre, por obrigação e interesse, dominava, não fora feita para ser apreciada por um não-praticante. A nobreza dos movimentos, a elegância e a graça, vividas como prática de vida cortês passariam a ser vistas e apreciadas unicamente a partir de sua exterioridade; tornavam-se, desse ponto de vista, mera sequências de passos. (MONTEIRO, 1998, p. 101).

Nesse sentido, para Noverre, faltava verossimilhança,²⁸ porque nesse novo contexto a relação público-plateia tinha se transformado. A dança precisava “tornar-se expressiva” novamente, no sentido de que no balé de corte e nos bailes havia uma “expressividade”²⁹ nas relações entre os nobres e os bailarinos, baseadas nos códigos por eles compartilhados, pois os próprios membros da corte eram os bailarinos. Público e intérpretes neste contexto confundiam-se. O treinamento em dança era parte da educação dos nobres e a ostentação era mais do que entretenimento, tinha função social. Com a mudança de contexto, diante de uma plateia heterogênea que não mais compartilhava dos mesmos códigos, houve uma perda dessa “expressividade”, tornando necessária a criação de novas formas de expressão pública, ou então a dança se limitaria à parte mecânica da execução do movimento, puro virtuosismo desprovido de poesia, como reclamava Noverre. Assim, o balé de ação se apresentou como alternativa, uma forma de a dança se tornar novamente dramática e poética.

Nesse novo contexto, outra importante proposta reformadora de Noverre é o uso da pantomima associada à dança, que deveria ser natural, expressiva. O balé de corte também já tinha pretensões pantomímicas, mas, segundo Noverre, sua busca por uma maneira diferente e nova para a pantomima moderna, incluía a emoção a partir de uma história, de uma fábula e da expressão de paixões, e dessa maneira não utilizava um código comum, diferenciando-a da pantomima codificada, de domínio público, que as danças da antiguidade promoviam (MONTEIRO, 2005, p. 65). Noverre pensa na imitação de ações humanas como as únicas capazes de nos comover quando se refere à imitação da natureza. Rosa Maria Hercoles (2005, p. 55) confirma que, para Noverre, o conceito aristotélico da verossimilhança relacionava-se mais com a utilização do recurso da mimesis como meio para revelar as paixões da alma do que para a realização de uma cópia naturalista da natureza, no sentido de representá-la com uma fidelidade formal absoluta.

²⁸ Como Monteiro explica: “Aristóteles distingue o real, o possível e o verossímil; o que se passou, o que poderia se passar e o que se crê poder se passar. A primeira, o real não é objeto da poesia; o possível exige do público uma base científica, e o verossímil, ao contrário, baseia-se totalmente na opinião do público. O único critério para julgar a verossimilhança na poesia dramática é, pois, a opinião do público” (MONTEIRO, 1998, p.92).

²⁹ Expressividade, nesses termos, pode ser considerada comunicação.

A Reforma de Noverre se caracterizava por compreender a dança não mais como uma sequência de passos que se contenta apenas em “agradar os olhos”, mas como uma dança capaz de criar ilusão, de veicular significados, de emocionar e de estabelecer uma comunicação com o seu público (MONTEIRO, 1998, p. 33, 34). Em sua compreensão da imitação, pode-se dizer que Noverre se associa à noção de arte como comunicação.

O conjunto de reformas apresentado por Noverre supera o que aqui foi abordado. Suas propostas incluem várias outras questões e, ainda, ideias sobre como deveriam ser pensados em uma obra coreográfica os figurinos, o cenário, a música, ou seja, todos os recursos e elementos constitutivos e suas relações com o movimento. Sem almejar esgotar o assunto, o que se buscou aqui foi demonstrar dois princípios que regem as ideias de Noverre, conforme apontado por Bourcier (2001, p. 170): “- o balé deve narrar uma ação dramática, sem se perder em divertimentos que cortam o seu movimento: é o balé de ação; - a dança deve ser natural, expressiva, o que Noverre chama de ‘pantomima’”.

Nas próprias palavras de Noverre, em um trecho de sua carta número um, podemos perceber, em síntese, seu entendimento de dança como uma arte autônoma. Um dos fundamentos de sua renovação está no estabelecimento de um todo por meio de uma lógica coerente de composição que, apesar de inspirada na pintura, considera e explora a especificidade da linguagem da dança, o que nos leva diretamente ao conceito de dramaturgia. É possível, assim, compreender por que Noverre é considerado o primeiro “dramaturgista” da dança e como algumas de suas noções contribuíram para a nossa compreensão atual do conceito de dramaturgia na dança e para como continuamos a desenvolvê-la.

Um balé é um quadro, a cena é a tela, os movimentos mecânicos dos figurantes são as cores; se me permites, direi que suas fisionomias são o pincel, o conjunto e a vivacidade das cenas, a escolha da música, o cenário e o figurino são o seu colorido; enfim o compositor é o pintor. Se a natureza lhe deu esse ardor e esse entusiasmo, alma da pintura e da poesia, a imortalidade também lhe está assegurada. O artista, ousado dizer, tem aqui mais obstáculos a superar que nas outras artes: o pincel e as cores não estão em suas mãos, seu quadros devem ser variados e durar apenas um instante; em suma ele precisa reviver a arte do gesto e da pantomima, tão conhecida no século de Augusto. (NOVERRE apud MONTEIRO, 1998, p.185).

A contemporaneidade das ideias de Noverre é reconhecida em algumas de suas contribuições que, atualizadas pela pesquisadora Hercoles (2005), podem ser listadas:

[...] a necessidade da definição de um campo temático específico; ter clareza do objeto a ser investigado e a partir dele buscar o desconhecido, sendo que a resolução das questões surgidas no processo se encontra no movimento; a criação de um conjunto de relações coerente entre os elementos coreográficos para a criação de uma lógica interna à peça; estudar e conhecer as possibilidades de funcionamento do corpo, mas estar ciente de que o

treinamento técnico é apenas uma parte do processo de produção de linguagem; toda ação deveria ter um propósito, uma vez que se trata da construção de um pensamento.(p. 59)

Hercoles (2005) reconhece como a mais contemporânea de todas as ideias de Noverre a que diz ser na ação do corpo que se constrói o significado de uma dança. A autora ressalta que hoje, em oposição aos pressupostos aristotélicos, tal construção não é mais entendida por alguns no sentido da transcendência, mas, sim, no da materialização desse significado no corpo que dança. De acordo com Hercoles (2005), as contribuições de Lessing e de Noverre estabelecem as condições necessárias para hoje tratarmos a “dramaturgia como uma forma de expressão específica e adequada para cada composição” e “ação³⁰ como uma ocorrência que emerge do processo de implementação de uma questão temática no e pelo corpo” (Ibidem, p. 11).

³⁰ Em sua tese *Formas de Comunicação do corpo - Novas Cartas para a Dança*, Rosa Maria Hercoles inicia a sua investigação sobre dramaturgia a partir da etimologia da palavra, em que “drama, do grego *drao*, significa agir”, o que remete ao conceito mais restrito de dramaturgia ligada à configuração da ação dramática. Hercoles encontra, dessa maneira, as razões para investigar o que seria a ação na dança como um caminho para entender a sua dramaturgia. Portanto, ação aqui está inserida nesse contexto.

3 Marcas de uma trajetória, aquilo que te leva aos caminhos

3.1 Para quê e por que falar das marcas

“O grande projeto do artista, imerso em sua cultura e tradição, é vinculado a suas necessidades, paixões, desejos. Trata-se de um conjunto de comandos éticos e estéticos, ligados a tempos e espaços, e com fortes marcas pessoais. O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele também um processo de autoconhecimento e, conseqüentemente, de autocriação, no sentido de que ele não sai de um processo do mesmo modo que começou: a compreensão de suas buscas estéticas envolve autoconhecimento.”

Cecília Almeida Salles

Se os comentários e as minhas impressões sobre minha própria história forem considerados apenas uma invenção da memória que romantiza uma lembrança, ou se meu percurso artístico fosse relatado sob a perspectiva da importância da cronologia dos acontecimentos, tudo seria pouco relevante. Mas se entendemos o “como” me lembro do que aconteceu como “marcas” da minha trajetória, sendo uma marca a “gênese de um devir”, como define Suely Rolnik (1993),³¹ podemos considerar um relato, ou um memorial, como “outro tipo de memória, uma memória invisível que não é feita de fatos”, em que:

[...] no invisível o que há é uma textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que compõem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições. Rompe-se assim o equilíbrio desta nossa atual figura, tremem seus contornos. Podemos dizer que toda vez que isto acontece é uma violência vivida pelo nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo – em nossa existência, em nosso modo de sentir, pensar e agir que vem encarnar esse estado inédito que se fez em nós. E a cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros. (p. 2).

As marcas, para Rolnik (1993, p. 2), são como esses estados inéditos que provocam uma espécie de estranhamento, a necessidade de criar um novo corpo que possa encarná-los, e por isso, “são sempre a gênese de um devir”. E como as marcas permanecem vivas enquanto é vivo o corpo, com o tempo podem ser reativadas em novos contextos, reverberando quando atraem ou são atraídas por ambientes onde encontram ressonância, gerando outros devires. Nas palavras da pesquisadora: “E assim vamos nos criando, engendrados por pontos de vista que não são nossos enquanto sujeitos, mas das marcas, daquilo em nós que se produz nas

³¹ Suely Rolnik é psicoterapeuta, pesquisadora, professora e integrante do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP.

incessantes conexões que vamos fazendo. Em outras palavras, o sujeito engendra-se no devir: não é ele quem conduz, mas sim as marcas” (ROLNIK, 1993, p. 2).

A pesquisadora Cecília Salles (2004, p. 92) de certa forma concorda com Rolnik em sua pesquisa sobre criação como processo em rede quando observa que “as pessoas são receptivas a partir de algo que já existe nelas de forma potencial”. Segundo Salles (2004, p. 90, 91), a atividade criadora depende da percepção do artista, que age sobre a realidade, transformando-a. Concordando com Merleau-Ponty, que, em *Fenomenologia da Percepção*, afirma que “o mundo é aquilo que percebemos” (1999, p.14), Salles reconhece que “qualquer olhar já traz consigo uma perspectiva específica e, necessariamente, não é idêntico ao objeto observado” (2004, p. 90) e que, dessa forma, cada criador de uma perspectiva específica, mediado por sua experiência sensível, apreende os fenômenos por um processo singular. Para a autora, “a lógica criativa consiste na formação de um sistema que gera significado a partir de características que o artista lhe concede” (Ibidem). A percepção deste ponto de vista é “uma forma de exploração do mundo” (Ibidem, p. 91). Salles (2008) chama de “tendências” o que os esquemas perceptivos peculiares de cada indivíduo revelam.

O reconhecimento das marcas nesta pesquisa pode nos permitir ir além de uma análise cronológica e da relação entre fatos e conceitos, dando valor àquilo que gera as relações singulares que estabelecemos com as coisas do mundo. Mas para não se perder das marcas é necessário uma espécie de “rigor ético/estético/político” que respeite a diversidade das marcas vividas, que ressignifique os fatos e permita ser fiel à própria experiência sensível, inventando um novo campo de conhecimento e formulando maneiras específicas de abordá-lo, em um enfrentamento daquilo que pode oprimir as fontes do devir, como diz Rolnik (1993):

O rigor aqui é mais da ordem de uma posição ontológica do que metodológica, intelectual, ou erudita: é um rigor ético/estético/político. **Ético** porque não se trata do rigor de um conjunto de regras tomadas como um valor em si (um método), nem de um sistema de verdades tomadas como valor em si (um campo de saber): ambos são de ordem moral. O que estou definindo como ético é o rigor com que escutamos as diferenças que se fazem em nós e afirmamos o devir a partir dessas diferenças. As verdades que se criam com este tipo de rigor, assim como as regras que se adotou para criá-las, só têm valor enquanto conduzidas e exigidas pelas marcas. **Estético** porque este não é o rigor do domínio de um campo já dado (campo de saber), mas sim o da criação de um campo, criação que encarna as marcas no corpo do pensamento, como numa obra de arte. **Político** porque este rigor é o de uma luta contra as forças em nós que obstruem as nascentes do devir. (p. 6, 7).

A elaboração feita por mim de uma espécie de memorial, que se segue, busca estabelecer este “rigor da ordem de uma posição ontológica” mencionado por Rolnik (Ibidem), porque se baseia em uma ideia de arte que parte dos afetos, das sensações e das vivências, ou seja, da experiência sensível do artista que transforma a realidade para revelar uma experiência singular do mundo em vez de partir de apropriações, de manipulações e de reorganizações de códigos preexistentes. O que se busca enfatizar aqui é a ação transformadora da percepção.

Reconhecer as marcas de minha trajetória como artista da dança é dar relevância à experiência vivida, à singularidade de uma percepção e de uma memória e, assim, abrir espaço para interpretações das relações entre aquilo que ficou inscrito no corpo-mente de uma coreógrafa e seus desdobramentos no campo da criação. Evitando um biografismo simplista que narra uma sequência linear de acontecimentos, ou lista as coincidências entre a vida/realidade e a criação/ficção para remontar tanto o autor quanto a sua obra, procuro não negligenciar os vestígios deixados pelo mundo durante o meu caminho até o presente momento, considerando e analisando as transformações que as marcas provocaram e sofreram ao se tornarem criação. O relato/memorial busca ir além da contribuição para o mapeamento das motivações que levaram a esta pesquisa, revelando as várias dimensões da ligação com seu objeto e, principalmente, abordando a subjetividade e a complexidade de um processo criativo em dança com a investigação da multiplicidade da rede de interações, pressupostos, inferências e tendências que norteiam um pensar/fazer arte.

As palavras de Ítalo Calvino (1990) nos faz perceber a complexidade e o paradoxo da relação obra-autor:

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis, mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatoria de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (p. 138).

3.2 Sobre aquilo que sempre se soube – marcas de um início

A dança dá indícios de ter um papel significativo em minha forma de expressão já na infância. Retrospectivamente, percebo que minha ligação com a dança foi sempre motivada por um grande interesse pelo campo da criação. Antes mesmo dos 9 anos de idade – quando

começou a minha formação em dança em uma escola de balé clássico em Brasília³² –, eu já passava horas dançando na frente da televisão, ou sozinha, com ou mesmo sem música, segundo relatos de parentes e de amigos da família. Na minha memória, mais do que essa recordação, o que ficou marcado foi a sensação de prazer de inventar e estar em movimento. Não havia regras para eu me mover. Eu podia imitar, modificar e criar movimentos como quisesse. Mover era uma brincadeira.

Recordo-me bem de um sentimento de completude e de um total envolvimento que me mantinha interessada por um longo período em um mundo próprio de sensações, pensamentos e imagens. Dançar era como viajar para dentro de mim mesma. Reconheço este sentimento ainda hoje quando improviso e, de alguma forma, acesso essa sensação primordial. De acordo com Chaplin e Blom, no livro *The Intimate Act of Choreography*,³³ a “improvisação é uma maneira de tocar o fluxo do subconsciente sem censura intelectual, permitindo, espontaneamente e simultaneamente, explorar, criar e performar (1989, p. 6).”³⁴ Eu, então, poderia dizer, já improvisava, explorando, criando e “performando” danças naquela época. Minha relação com a improvisação é fundamental para a minha formação como criadora.

Se o mais básico significado de coreografia está associado à “estrutura de composição dos movimentos do corpo, no tempo e no espaço” (TRINDADE, 2011, p. 1), para a criação coreográfica, propriamente dita, “foi só um pulo”. Não resisto à metáfora relacionada ao movimento para falar de uma transformação que foi tão natural quanto pequena na minha história. Dançar e coreografar nunca foram processos estanques para mim. Além de improvisar, quando eu me interessava por algo que tinha feito, eu tentava repetir para fixar e mostrar para alguém. Assim, começava a colecionar e a ordenar os movimentos em sequências. Apenas mais tarde descobri que podia chamar de “coreografia” aquilo que estava fazendo.

Também reconheço que o meu particular interesse pela criação e pela composição em dança pode estar relacionado ao fascínio despertado pela específica linguagem dos

³² A Academia de Ballet Ofélia Corvello funcionava na W3 Sul, na altura da 503, em Brasília-DF. Naqueles tempos, para poder fazer aulas de *jazz*, algumas academias em Brasília exigiam do aluno um mínimo de três anos de *ballet* clássico, motivo pelo qual ingressei nas aulas de balé. O interesse pelo *jazz* já apontava uma afinidade por estilos de dança que apresentavam uma maior liberdade quanto ao vocabulário de movimento, e, assim, pela invenção.

³³ “O ato íntimo da coreografia.” (Livre tradução).

³⁴ “Improvisation is a way of tapping the subconscious without intellectual censorship, allowing spontaneous and simultaneous exploring, creating and performing.” (CHAPLIN, BLOM, 1989, p. 6). (Livre tradução).

videoclipes, que começaram a ser bastante populares nos anos 1980,³⁵ como é o caso de *Thriller* (1982), de Michael Jackson, em que a encenação/ilustração de uma música explorava movimentos na relação com o ritmo, com a letra e com a atmosfera da música, e também com os cenários, com a iluminação, com os figurinos e com objetos, ou seja, na composição cênica da relação desses elementos. Na escola, meus trabalhos eram sempre “encenados corporalmente”.

Aos 13 anos, estimulada pela professora de *jazz* Sylmara Salviano,³⁶ criei minha primeira coreografia de palco. Salviano incentivava seus alunos a criar coreografias para compor as apresentações de final de ano. A oportunidade marcou o meu percurso porque pude colocar em prática no palco, espaço legitimado como “mais artístico”, o que já havia descoberto, mas ainda se restringia ao âmbito social das festas e das apresentações de escola. O espaço oferecido por Salviano foi fundamental para tornar minha vontade de criar em dança consciente para mim mesma. A prática fortaleceu o gosto e o interesse por coreografar. A partir desse momento, minha participação em festivais de artes do colégio,³⁷ com coreografias e peças que tinham no trabalho com o corpo e no movimento o interesse principal, tornou-se uma constante e comecei, também, a investir na minha formação como bailarina, com o claro desejo de aperfeiçoamento.

Aos 17 anos, a partir da necessidade de ter mais espaço e tempo para experimentar movimentos e criar danças, convidei alguns bailarinos, a maioria colegas do Ballet Fernando de Azevedo,³⁸ e, juntos, fundamos a Anti Status Quo Cia. de Dança.³⁹

³⁵ Uma investigação iconográfica sobre cultura *pop* nos anos 1980 no Brasil e suas influências ou diálogos com a criação em dança atual merecia ser feita para poder compreender possíveis contágios e influências estéticas nas histórias e poéticas de uma geração de criadores contemporâneos que começaram seu envolvimento com a dança expostos, nos seus 10, 11 anos de idade, às coreografias e às linguagens dos videoclipes de astros *pops* como Michael Jackson e Madonna. Mas isso seria outra pesquisa.

³⁶ Sylmara Salviano, formada em Educação Física, ministrava aulas de *jazz* na Academia Fênix, localizada na W3 Sul, na altura da 502, em Brasília-DF. Parte de suas aulas era dedicada à montagem de coreografias para a realização de espetáculos de final de ano.

³⁷ Uma das peças criadas em conjunto com colegas foi premiada no festival durante dois anos consecutivos (1995 e 1996), tinha o nome de *Coral Corporal*. Na época, eu cursava o 2º ano do 2º grau (hoje chamado de Ensino Médio) no Colégio Dom Bosco, em Brasília-DF.

³⁸ O Ballet Fernando de Azevedo era dirigido pelo próprio professor e coreógrafo Fernando de Azevedo, que trabalhou com Dulcina de Moraes na Faculdade de Artes idealizada e criada por ela. Azevedo realizava seus trabalhos artísticos com independência em relação às atividades de formação da faculdade. As aulas do seu curso livre de dança moderna eram realizadas em uma das salas do edifício que abriga a faculdade até os dias de hoje. Os ensaios eram realizados (1988) no Teatro Dulcina, localizado também no mesmo prédio, no Conic (zona central de Brasília).

³⁹ O grupo fundador da Anti Status Quo Companhia de Dança era formado pelas bailarinas: Alba Valéria, Helena Alpino, Patrícia Mendes, Patrícia Vidal, Sílvia Costa e Simone Alves. A parceria com Sílvia Costa foi importante para o meu desenvolvimento no campo da criação. Para mais informações sobre a criação da Anti Status Quo Companhia de Dança ver: LARA, 2012.

Ainda muito jovem, eu não pensava e nem almejava tornar o grupo uma companhia profissional. Mas foi nesse período que a dança começou a se tornar uma “coisa séria”. A também chamada A. S. Q. Cia. de Dança⁴⁰ se tornou o principal espaço onde desenvolvo minha carreira como coreógrafa/criadora e artista da dança. Minha trajetória como criadora se confunde com a história do grupo que em dezembro de 2013 completou 25 anos de trabalho ininterrupto de criações. Criei e dirigi nove espetáculos para a A. S. Q., além de realizar pesquisas e trabalhos de “fotoperformances”⁴¹, videodanças e intervenções urbanas.

3.3 A Companhia como escola

Tive espaço e tempo à frente da Companhia para aprender fazendo. E assim criei e dirigi nove espetáculos: *Efeitos* (1991), *Anti Status Quo Dança* (1994), *No Instante* (1996), *Nada Pessoal* (1998), *Dalí* (2000), *Coisas de Cartum* (2002), *Aletheia* (2003), *Cidade em Plano* (2006) e *Autorretrato Dinâmico* (2009), além de algumas coreografias curtas, realizadas nos primeiros dois anos do grupo, e, mais recentemente, videodanças, “fotoperformances” e intervenções urbanas.

Meus interesses artísticos foram mudando de acordo com as investigações que cada uma das produções artísticas exigia, fazendo da criação na Companhia uma experiência de aprendizado e formação artística. A criadora e pesquisadora Gladistoni Tridapalli⁴² explica em seu artigo “A investigação na dança: Uma possível estratégia de aprendizado”: “A investigação envolve a busca pelo novo, pela compreensão do que não se tem entendimento a partir de e em relação com o que já compreendemos. Por isso, a investigação é trânsito,

⁴⁰ A Anti Status Quo Companhia de Dança, com sede em Brasília-DF, é um laboratório de experimentação independente que investe na pesquisa de movimento e da linguagem da dança contemporânea. Atualmente é dirigida por mim, mas é importante ressaltar que até 2012 contou também com a direção executiva de Marconi Valadares. Conhecida pelo apuro visual, inventividade e caráter crítico de suas produções, a A. S. Q. desenvolve suas pesquisas em dança contemporânea com abordagem interdisciplinar, envolvendo vários outros campos de conhecimento, com destaque para a filosofia, a educação somática e as ciências sociais e cognitivas, além das linguagens artísticas, das artes visuais e do teatro. A Companhia, além de realizar com o seu Núcleo Artístico o trabalho de investigação e de criação artística – que inclui montagem de espetáculos, intervenções urbanas, videodança e fotoperformance –, desenvolve, também, por meio de seu Núcleo de Formação, formação profissional de artistas da dança. E ainda, publicações e projetos de educação estética, formação e fidelização de plateia com o seu Núcleo de Arte-Educação. Para saber mais sobre a Companhia, acessar: <<http://www.criacaoabertaantistatusquo.blogspot.com.br>>.

⁴¹ Expressão encontrada pela A. S. Q. Companhia de Dança para nomear um dos campos de sua atuação em dança, que se refere a um trabalho fotográfico realizado como um produto artístico de dança. Distinguindo-se do registro de uma coreografia, esse tipo de criação desenvolvida pelo grupo é concebida especificamente para a linguagem da fotografia, como uma *performance* de dança criada para a câmera fotográfica, pensada para seu resultado estático, resultando em um produto artístico autônomo.

⁴² Gladis Tridapalli é também professora do Curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), em Curitiba, especialista em Dança Cênica pela Udesc-SC e mestre em Dança pelo PPGD da Universidade Federal da Bahia. Para saber mais sobre suas proposições, consultar também sua pesquisa de mestrado *Aprender investigando: A educação em dança é criação compartilhada*, 2008.

processo, passagem de um estado a outro, no qual a modificação e a transformação tornam-se inevitáveis” (2008, p. 102).

Em cada processo criativo, era estabelecido um novo universo a ser explorado. Necessidades específicas surgiam da investigação de diferentes temas e na lógica de cada processo. Uma nova abordagem da pesquisa de movimento sempre se fazia necessária, pautada por outra temática ou interesse, exigindo do corpo novas formulações. A concepção e a organização de todos os elementos do espetáculo, somados à experiência em grupo e aos desafios técnicos-expressivos da execução da coreografia, da iluminação, do figurino, dos objetos de cena, da trilha sonora e da cenografia faziam de cada tentativa de materializar as ideias dos projetos coreográficos um novo aprendizado sobre a linguagem da dança. A pesquisadora e coreógrafa Gladis Tridapalli (2008), sob a perspectiva do corpo, chama a atenção para a natureza do aprendizado que emerge da investigação em dança:

O corpo que aprende investigando é propositivo, produtor de discursos/sínteses provisórios como forma de dança. E isso promove um aprendizado distante da transferência linear de informações. A experiência da investigação, como emergência de negociações entre corpo e ambiente na produção contínua e infinita de semioses, promove aprendizados implicados de trocas, contaminações e compartilhamentos. (p. 110).

É possível reconhecer a experiência na Companhia como um campo fértil para a minha formação como criadora, devido, também, ao exercício de autonomia e a certa liberdade estética,⁴³ o que permitiu a criação sem regras impostas por um diretor, professor ou por exigências de estilo e estéticas padrões de uma escola. Sem ainda ter um engajamento profissional, e, portanto, sem muita ambição e pressão das exigências de um mercado de dança feito de editais, leis de incentivo e curadorias, além de um contexto histórico e geográfico que sofria de escassez de acesso à informações⁴⁴ sobre a dança cênica e as artes que estavam sendo realizadas naquele momento no Brasil e no mundo, desfrutei de certo despojamento e despreensão que alavancaram minha curiosidade pela experimentação e o

⁴³ Certa liberdade estética, pois não é possível prescindir do ambiente cultural da época. Apesar do pouco acesso à diversidade de informações, as poucas que circulavam tinham um poder de impacto e de contaminação marcantes nas ideias e noções de dança daquele período histórico.

⁴⁴ O computador pessoal, por exemplo, começou a se popularizar no Brasil em 1996. Da fundação da Companhia, em 1988, até o início de 1999, o acesso às informações sobre dança em Brasília e no Brasil era ainda muito restrito e, podemos dizer, elitizado. Naquela época, havia pouquíssimas publicações de dança disponíveis. As informações sobre dança nos chegavam, basicamente, por meio da televisão e de grandes festivais internacionais, como o Carlton Dance, cujas programações somente eram apresentadas nos teatros do eixo Rio – São Paulo. Também eram trazidas por professores e bailarinos brasileiros que iam estudar fora do país, ou por meio de alguns *workshops* ministrados por profissionais nacionais e internacionais. Portanto, não éramos totalmente desprovidos de referências. Além do mais, as danças da cultura *pop*, do cinema, dos vídeos (como já foi mencionado) e, ainda, o *jazz*, o *breakdance*, o balé clássico e a dança moderna americana se faziam bem presentes na época.

gosto pelas descobertas em sala de ensaio, que vinham da prática. Dessa forma, a Companhia foi uma escola para mim.

A minha profissionalização como artista da dança se desenvolveu e se desdobrou a partir de toda essa experiência com a Companhia. Acabei me tornando professora na relação pedagógica estabelecida com os dançarinos que estavam sob minha direção no grupo, ou seja, como uma extensão de minha prática como criadora e diretora. Meu trabalho na dança, assim, seguiu se especializando em atuações dentro e fora do grupo no campo da criação e da consultoria coreográfica e dramaturgica, e, também, no campo da formação artística e corporal de atores e dançarinos, no ensino do movimento, de técnicas da dança contemporânea, de improvisação e Análise Laban de Movimento.

3.4 Sobre aquilo que define – marcas da formação

Desde o início da minha produção artística, como é possível constatar nos espetáculos que criei para a Companhia – *Efeitos* (1991) e *Anti Status Quo Dança* (1994)⁴⁵ –, minha forma de criar vinculava a exploração do corpo e do movimento aos vários elementos constitutivos do espetáculo. A motivação para criar os movimentos e a coreografia surgia da relação com a música, os objetos, os figurinos, os cenários e a iluminação, em um processo simbiótico em que esses elementos estavam intimamente associados durante todo o processo criativo. Seria uma arbitrariedade qualquer tentativa de identificar uma hierarquia entre eles, lembrando que a dança era sempre o mote principal. O interesse nessa inter-relação delineou os caminhos da minha formação e da minha produção artística. Enquanto exercitava a criação de maneira prática e intuitiva na Companhia, busquei cursos livres e técnicos em várias linguagens artísticas, paralelamente ao trabalho técnico e corporal como bailarina.

A procura por conhecimento em diferentes campos artísticos tinha o intuito de me instrumentalizar como coreógrafa, já que minha criação estava diretamente associada a informações composicionais e técnicas sobre luz e figurinos e à pesquisa de materiais e soluções para a confecção de objetos e de cenários que pudessem ser manipulados em cena. Exatamente neste aspecto, a parceria com Marconi Valadares⁴⁶ impulsionou o

⁴⁵As pesquisas dos dois primeiros espetáculos da A. S. Q. Cia. de Dança fazem parte da fase lúdica/ fantástica das produções coreográficas do grupo, que focava na interação do movimento com objetos de cena e figurinos. Mais detalhes no capítulo 4 desta dissertação.

⁴⁶ Primeiro incentivador da Anti Status Quo Companhia de Dança, Marconi Valadares era um dos proprietários da Academia CORPO (localizada na CLN 308, em Brasília-DF) e cedeu o espaço da sala de ginástica gratuitamente para os ensaios da Companhia, apoio que foi fundamental para o início do desenvolvimento do grupo. O seu ingresso na Companhia aconteceu logo depois de ajudar na operação de iluminação de uma das primeiras coreografias da Companhia, chamada “Behind”, de autoria de Luciana Lara e Sílvia Costa, quando

desenvolvimento da minha pesquisa coreográfica. Valadares encontrava soluções práticas e técnicas realizáveis para muitas das ideias surgidas no campo da imaginação. Por isso, logo no início da Companhia a coordenação da parte técnica, de pesquisa e de construção de cenário e de objetos de cena passou a ser de Marconi Valadares. Juntos investimos, também, na aquisição de conhecimento não só no campo da arte, mas principalmente no que dizia respeito à materialidade dos elementos constitutivos da linguagem cênica. Eu acreditava que a excelência na manipulação desses elementos não só nos daria um acabamento profissional, mas também multiplicaria as ideias para explorar o corpo e o movimento nas relações estabelecidas entre eles, estimulando, assim, a minha criação.

No início de minha atividade como coreógrafa, a música tinha o papel de ponto de partida do processo criativo. A busca por sonoridades incomuns para compor a trilha vinha da necessidade de encontrar estímulo para a imaginação. Antes de começar a investir na criação de trilhas originais, eu usava músicas de compositores que são conhecidos por suas experimentações no campo da música como os artistas Laurie Anderson e Peter Gabriel.

A iluminação resolvia ideias cenográficas que muitas vezes eram impossíveis de se realizar devido a limites orçamentários de produção. As contribuições do iluminador James Fensterseifer, parceiro de sete produções da Companhia, foram fundamentais para o desenvolvimento da construção de uma identidade visual da Companhia calcada na inventividade. Suas ideias, conhecimento técnico e abertura para a experimentação contribuíram de forma fundamental para minha imaginação cênica e coreográfica. O trabalho conjunto permitiu a realização concreta de ideias visuais e de espaço e a interatividade com movimentos coreográficos que extrapolavam uma concepção de ambiência e atmosfera normalmente explorada na iluminação cênica. Desde o início de minha atividade como criadora em dança, é possível perceber, então, um especial interesse pelas artes visuais e pela música.

A falta de um curso de graduação em dança em Brasília⁴⁷ e a oferta de disciplinas que incluíam várias áreas da produção de um espetáculo, como expressão corporal, corpo e

assumiu a elaboração dos objetos de cena e a cenotecnia das criações do grupo. Rapidamente o seu envolvimento foi se intensificando e se expandiu, primeiramente para a colaboração na criação da cenografia e do *design* gráfico, evoluindo para a participação na escolha das temáticas dos espetáculos, na elaboração e na administração de projetos, na produção executiva, culminando com a parceria na direção-geral da Companhia.

⁴⁷ No início dos anos 1990, havia pouquíssimos cursos superiores de dança no Brasil. O primeiro curso superior do país na área foi a escola de Dança da Universidade da Bahia (UFBA), criada em 1956. Depois, nos anos 1980 foram criados a UniverCidade no Rio de Janeiro, a PUC-Paraná e a Unicamp. Na segunda metade da década de 1990, surgem a Faculdade Angel Vianna (RJ) e os cursos de graduação em dança na UFRJ, Universidade Castelo Branco (ambas no Rio), na Universidade Tuiuti (Paraná) e na universidade de Cruz Alta, no Rio Grande do Sul. (ROCHA in NAVAS; FONTES; BOGÉA, 2006, p.103). No Distrito Federal, só em 2010 é implantado o primeiro curso de licenciatura em dança no Instituto Federal de Brasília.

movimento, sonoplastia, maquiagem, voz e movimento, me aproximaram do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Em 1991, ingressei no bacharelado em Interpretação Teatral na UnB, mesmo não tendo um especial interesse em ser atriz. O curso me atraiu pelas interfaces com a dança. Tornei-me uma ávida apreciadora de espetáculos e de exposições de artes visuais, que têm se mostrado fundamentais em minha formação. Afinal, “[...] o artista, ao longo de seu processo, procura a construção de uma sintaxe pessoal, a partir do diálogo com a tradição e seus contemporâneos, como vimos” (SALLES, 2008, p. 85).

O contato com obras de outros artistas contemporâneos de uma mesma linguagem me revelam diferentes tratamentos dos elementos constitutivos da obra e desvelam novas possibilidades de desenvolvimento de lógicas e de soluções composicionais muito diversas das minhas, estabelecendo um diálogo durante os meus processos criativos – como Cecília Salles (2008) reconhece –, expandindo as fronteiras de minha subjetividade na busca pelo novo ou por aquilo que mais se coaduna com os meus desejos e as minhas projeções artísticas. O aprendizado também acontece quando essas obras provocam uma espécie de contraste ou de espelho de minhas próprias buscas artísticas, tornando mais claros os meus próprios procedimentos e questões.

Retomando a contextualização de minha formação, tive a oportunidade de encontrar no curso de Teatro da UnB professores ligados à área de corpo e movimento que tinham uma ligação estreita com a linguagem da dança nas abordagens de seus trabalhos. E, também, professores-artistas⁴⁸ que desenvolviam trabalhos muito diferentes esteticamente, e em áreas distintas, os quais me proporcionaram um ambiente rico em informações, provocadoras de muitos questionamentos do trabalho que realizava fora da universidade. A experiência no curso de Artes Cênicas não só contribuiu com o encontro enriquecedor com a estética teatral, como também expandiu o meu universo de referências e a minha subjetividade, proporcionando uma tomada de consciência das diversas maneiras de fazer e pensar os diversos aspectos das artes performáticas. Esta formação me expôs a um campo múltiplo de possibilidades expressivas, me abrindo novos caminhos para olhar a dança. No mesmo ano (1991), estreava o meu primeiro espetáculo, *Efeitos*,⁴⁹ na pequena sala Alberto Nepomuceno, do Teatro Nacional Cláudio Santoro.

⁴⁸ Como Luís Mendonça (Corpo e Movimento, Grupo Endança), Hugo Rodas (Teatro e Dança), Fernando Villar (Teatro, Artes Plásticas, interdisciplinaridade), Eliana Carneiro (Dança), Sílvia Davini (Voz), Jesus Vivas (Maquiagem), João Antonio (Interpretação, encenação).

⁴⁹ Todos os espetáculos citados daqui em diante serão detalhados mais adiante no capítulo 4.

Em 1994, a A. S. Q. ganhou o prêmio OK de cultura⁵⁰ de melhor espetáculo do ano com o *Anti Status Quo Dança*,⁵¹ o segundo espetáculo da Companhia. A premiação, em sua segunda edição, conquistava certa respeitabilidade da classe artística e dava grande notoriedade aos premiados junto a jornalistas e ao público de Brasília. Na época, projetou o nome do grupo no cenário local. Antes do prêmio, o espetáculo já tinha sido sucesso de público, mas a visibilidade que o prêmio proporcionou ao trabalho, fez com que as temporadas fossem prolongadas, alavancando minha profissionalização e a da Companhia.

O reconhecimento alcançado pelo grupo rendeu frutos, como o convite, em 1995, para ser uma das representantes do Brasil (com a bolsa USIS) no programa de Residência de Coreógrafos Internacionais no American Dance Festival, em Durham, Carolina do Norte (EUA). O convite proporcionou a oportunidade de ter contato com grandes mestres e artistas da dança internacional⁵² e de assistir a espetáculos representativos na história da dança americana e da cena da época.⁵³ Além disso, o programa tinha como uma das principais atividades uma residência com 28 coreógrafos, de mais de 18 países. Eram realizados *workshops* diários durante todo o festival, nos quais apreciávamos e discutíamos o trabalho que cada um desenvolvia. A experiência de imersão e intercâmbio de ideias em uma multiplicidade de maneiras de fazer – pensar a dança ampliou minhas perspectivas em relação ao universo da criação coreográfica, inaugurando uma nova fase na construção de meus conceitos artísticos, o que marcou minha produção. No mesmo ano, começo a criar o meu terceiro espetáculo, *No Instante*,⁵⁴ que rompe com a estética dos dois espetáculos anteriores, inaugurando um novo momento na minha trajetória de criações.

Um marco em minha formação potencializou, de forma decisiva, para que a construção de sentidos passasse a ser não só o foco dos meus interesses de estudo, mas também parte importante da concepção que tenho hoje do que é dança: os estudos sobre a Análise Laban de Movimento.

⁵⁰ Também conhecido por Prêmio Luiz Estevão de Cultura, as duas edições as quais me refiro aconteceram muito antes do escândalo envolvendo o ex-senador que em 2006 foi condenado à prisão pelo Superior Tribunal de Justiça (STJ) por fraude em licitações e superfaturamento na construção do Tribunal Regional de Trabalho (TRT) de São Paulo.

⁵¹ O nome do espetáculo levou o nome da Companhia como uma estratégia para fixar o nome do grupo junto ao público, pois, devido ao sucesso de *Efeitos* e à dificuldade de pronunciar e grafar corretamente a expressão Anti Status Quo, estávamos ficando conhecidos como Companhia Efeitos.

⁵² Por exemplo: Paul Taylor, Martha Myers (coreografia), Doug Rosemberg (videodança), Daniel Lepkoff (contato-improvisação), Mark Haim (técnica de dança), Eiko e Koma (butoh)

⁵³ Como os trabalhos dos coreógrafos Bill T-Jones e Paul Taylor e do, na época, novato, Shen Wei.

⁵⁴ Mais informações sobre os espetáculos ver: LARA, L. *Por uma identidade que não petrifique percepções: esboço de uma cartografia da produção coreográfica de espetáculos da Anti Status Quo Cia. de Dança*. Brasília, 2012. E o capítulo 4 desta dissertação.

3.5 A marca de Laban

Logo em seguida, em 1996, uma oportunidade marcou profundamente a minha formação e a trajetória como criadora. Recebi uma bolsa do programa Apartes da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), do Ministério da Educação, para passar dois anos especializando-me em Coreografia e Coreologia no Laban Centre, em Londres, na Inglaterra, onde recebi o Diploma in Dance Studies e o Independent Studies Certificate. O encontro com a Análise Laban de Movimento,⁵⁵ com a “ciência da dança” (KATZ in MOMMENSOHN; PETRELLA, 2006, p. 58) desenvolvida pelo bailarino, coreógrafo, estudioso do movimento Rudolf Laban (1879-1958), modifica meu entendimento de corpo e movimento. É a partir desse momento que “perco a inocência” e começo a desenvolver uma percepção mais analítica e crítica, passando a compreender o trabalho como bailarina e o de criação em dança como um processo de tecer relações e sentidos.

Vale relatar que essa experiência com as ideias de Laban me colocou em contato com o que naqueles tempos ainda estava em um nível muito inconsciente para mim. A coerência que encontrei entre o meu sentir e o pensar contidos na proposição de Rudolf Laban fez parecer que o que estava sendo revelado de forma sistematizada e elucidadora, era paradoxalmente, muito novo e ao mesmo tempo conhecido para mim. De alguma maneira, pela experiência do corpo e da cognição, eu já sabia o que estava estudando. Os estudos de Laban iluminavam a consciência daquilo que eu vivenciava na dança, aguçando minha percepção. Como Greiner afirma:

Antes de qualquer sistematização de modelo estético, a pesquisa de Laban procurou encontrar sentido no corpo vivo, o entendimento do movimento como primeira instância da percepção e da consciência, como é evidenciado mais tarde por estudos nas áreas da filosofia e das ciências cognitivas. (In MOMMENSOHN; PETRELLA, 2006, p. 80).

O saber desenvolvido em sua pesquisa sempre foi amplamente reconhecido na sua constituição teórico-prática, como veremos mais adiante neste texto. Os estudos da Eukinéica⁵⁶ e da Corêutica⁵⁷ de Laban, e seus principais conceitos como os quatro fatores do movimento: espaço, tempo, energia e peso e suas relações na dança, revelam do que é feito o

⁵⁵ O que hoje chamamos de Sistema Laban ou Análise Laban de Movimento (até os anos 1980 era chamado de sistema Effort Shape (Expressividade-Forma) consiste, de fato, em uma série de desenvolvimentos realizados por profissionais das mais variadas localidades, atualizados e divulgados em congressos e publicações periódicas (FERNANDES, 2002, p. 24).

⁵⁶ “Eukinéica é o estudo dos aspectos qualitativos do movimento. É o estudo do ritmo e das dinâmicas do movimento. É o estudo das qualidades expressivas do movimento. Eukinéica é parte integrante da teoria dos esforços.” (RENGEL, 2001, p. 69).

⁵⁷ “Corêutica é o estudo da organização espacial dos movimentos que Laban desenvolveu como sendo seu sistema de harmonia espacial.” (RENGEL, 2001, p.42).

movimento e o que é tornado visível com o corpo e o movimento das intenções que o produzem, conectando o dentro e o fora. Como Christine Greiner reflete:

No mapeamento desenhado por este pensador, o movimento é entendido por meio do que se vê projetado no espaço e daquilo que não se vê, os quais se apresentam como nexos de sentido nas dinâmicas e nas representações das complexidades que envolvem o processo de criação. (IBIDEM).

E, dessa forma, Laban permite abordar a forma e o conteúdo da dança na prática e na teoria, percebendo a dança em relação a vários outros saberes como a Física, a Semiótica, a Filosofia, a Antropologia e as Ciências Cognitivas. E isso é possível porque os estudos do movimento de Laban engendram conceitos de corpo que rompem com a dicotomia corpo/mente. Suas investigações teórico-práticas baseadas na observação (percepção), na experimentação e na análise promovem o pensar-sentindo. A Análise Laban de Movimento fornece um quadro teórico, uma espécie de gramática na qual se pode pensar, analisar, ler e falar de movimento.

A partir disso, a pesquisa de movimento e a composição coreográfica em meu trabalho dão um salto qualitativo. Tornava-se possível teorizar e falar sobre como acontece o movimento a partir de sua nomenclatura, metodologia de observação e análise do movimento em diversos contextos que não se restringiam ao artístico, incluindo, assim, além da dança e do teatro, o movimento corporal do nosso comportamento no cotidiano, em rituais, no trabalho etc. Essas habilidades adquiridas com o Sistema Laban ampliaram minha capacidade analítica e de conexões com o mundo, proporcionando um aprofundamento e a ampliação da minha pesquisa artística, principalmente quanto à produção de movimento. Inaugura-se em mim a noção de que para pensar a dança é necessário entender que “pensar foi sempre pensar/sentir, corpo e cérebro agindo num *continuum*, sem trações dualistas”, como Greiner (IBIDEM, p. 81) explicita quando fala da importância e da complexidade do tipo de pensamento que a pesquisa de Laban apresenta.

Eu não tinha, ainda naquele tempo, como dimensionar a revolução que o pensamento desse sistema de conhecimento provocaria em minha concepção de dança, de corpo e de vida. Hoje percebo que potencializou o meu interesse pela linguagem da dança e pelo campo da criação. Meu pensar-fazer dança passa, assim, para outro estágio de percepção e de consciência. A teoria de Laban ampliou minha criação em dança pelas possibilidades transdisciplinares e intersemióticas. Mostrou-me a importância de enxergar mais explicitamente o meu próprio interesse pela arte e os porquês de cada elemento formante na criação, impulsionando a busca por um aprofundamento do estudo sobre corpo, percepção, processo criativo e construção de nexos de sentido.

O contato e o aprofundamento dos estudos sobre a Análise Laban de Movimento me fizeram questionar todo o meu referencial, exigindo uma desconstrução e um rearranjo de todo o conhecimento adquirido até aquele momento, instaurando uma consciência crítica e um interesse por compreender que pressupostos delimitavam a minha percepção e, conseqüentemente, o meu fazer dança. Como Bachelard (1996, p. 20) diz: “Com efeito, as crises de crescimento do pensamento implicam uma reorganização total do sistema de saber”. Busco, desde então, um entendimento de dança que tem no campo relacional uma das suas chaves de construção do saber, procurando rejeitar noções dualistas como corpo/mente, sentir/pensar, dentro/fora, forma/conteúdo, que ainda insistem em se manifestar em meu pensamento e em minha percepção.

A compreensão de que é com o corpo que adquirimos e ao mesmo tempo produzimos conhecimento é um dos fundamentos dessa nova percepção. Se entendemos a arte da dança como processo e produto cultural, à luz dos pressupostos da antropologia do corpo de John Blacking (1977, p. 3), e, assim, como uma externalização e uma extensão do corpo em um específico contexto social, temos que considerar que o corpo pode, ao mesmo tempo, ser restringido pela cultura, inspirado por ela e também ser seu inventor. Desta forma, o que produzimos como conhecimento a respeito do corpo é produto do que entendemos sobre corpo, o que vai restringir nossa percepção e também inspirar outras formas de pensar o corpo. As “noções de corpo e movimento podem influenciar o desenvolvimento do domínio do movimento, sua expressividade e a capacidade de criar” (LARA, 2012, p. 2).

O meu entendimento de dança contemporânea se modificou com Laban e hoje se identifica com a definição que Fabiana Dultra Britto propõe (2011):

[...] entendimento da dança como ação cognitiva do corpo que fundamenta a definição que proponho para dança contemporânea: um modo de composição não-programático, cujas regras não são estabelecidas previamente ao processo criativo, como um modelo geral ou “programa” estético, mas são elas próprias resultantes da experiência de problematização espaço-temporal a que o corpo se submete em busca de sínteses transitórias para as hipóteses de contexto que deseja testar e compartilhar. E o que chamamos de composição dramática em dança é um processo de manipulação dessas sínteses para configurar estruturas de ação que baseadas na exploração de ‘estados’ corporais promovem no espectador experiências perceptivas não usuais do espaço-tempo e, assim, sugerem novos nexos de sentido para seu próprio cotidiano. (p. 189).

Abriu-se, assim, um campo de estudos e de investigações que se coadunam mais com as recentes descobertas no campo da ciência e da arte, produzindo um pensar e um fazer mais coerentes entre si, e com um novo paradigma que parece se formar na atualidade, o de

entender a vida e o mundo como um sistema complexo sempre em processo e em rede, em um campo de inúmeras relações, que não tem fim, é dinâmico e imprevisível.

Por todas essas razões, hoje, a investigação sobre os modos de operação da criação de sentidos na dança se tornou central nas minhas pesquisas como criadora na busca pela construção de uma poética própria. Além disso, as noções em torno das conceituações sobre a criação de sentido na dança são intrínsecas ao meu entendimento do que é dança e, obviamente, resvalam em todas as atividades que exerço na dança.

Londres é um capítulo à parte na minha formação. Cidade vitrine das produções artísticas da Europa e também do mundo, a experiência de viver nessa cidade enquanto eu era nutrida pelas ideias de Laban me permitiu, munida pelas “lentes” de seu sistema de conhecimento, “olhar-experimentar” de maneira diferenciada os espetáculos e as obras artísticas a que tive acesso. Era como se eu estivesse de alguma forma mais permeável e, assim, mais sensível às provocações estéticas, pois a minha percepção e a capacidade de leitura estavam ampliadas. Apreciar de forma analítica e crítica espetáculos como os de Pina Baush, Robert Wilson, Willian Forsythe, Julien Hamilton e os trabalhos de companhias como as De Cumplicité, DV8, Rosemary Butcher, Magui Marin, Javier de Frutos, Philippe DeCouflé, Sankai Juku, La La La Human Steps, além do trabalho de muitos outros importantes grupos e artistas que despontavam ou faziam parte da cena da dança e do teatro contemporâneos mundial, foi uma experiência de aprendizado reveladora de inúmeras formas de fazer dança e ver o mundo, instaurando mudanças profundas na minha forma de me relacionar com o mundo. Depois de Laban, passei a descobrir as obras de arte como construção de mundos que, em suas diferentes configurações, podiam revelar em mim aspectos do meu próprio mundo que eu sequer tinha consciência de existirem. Também podiam me apresentar mundos que eu nem sequer conseguia imaginar. Apreciar e fazer dança (nos dois sentidos, como criadora e intérprete e também como público) passou a ser uma forma de acessar e de construir conhecimento de uma maneira mais consciente.

3.6 Marcas das técnicas e concepções de corpo

Paralelamente ao trabalho como criadora, a minha formação como dançarina passou por uma transformação significativa na mesma época. Foi também em Londres que tive o contato com a Release Technique e com a Educação Somática, mudando a minha forma de compreender, abordar e estudar o corpo e o movimento nas suas habilidades técnico-expressivas, constituindo, junto às ideias de Laban, uma mudança de paradigma do meu

entendimento de corpo e movimento e da arte da dança, influenciando as minhas áreas de atuação como criadora, pesquisadora e professora de dança.

A artista mexicana, professora, especialista em dança pós-moderna, Laura Rios (2007), em seu texto *O que é release?*, publicado no *site* danzaballet.com, explica: “A técnica release é de uma maneira geral um termo básico de abordagem do movimento que tem presença forte na linguagem coreográfica da dança da atualidade”.

De acordo com a autora é possível reconhecer:

[...] Principios que dieron origen a los diversos estilos del release:

- Interés en el proceso creativo.
- Exploración de la relación cuerpo-mente a través del concepto de imagen.
- El estado de vacío o quietud es un punto de partida o llegada. Este estado se logra a partir de la posición de descanso constructiva, inicia generalmente con un ejercicio de observación de la respiración que genera estados alterados de conciencia que permiten trabajar con imágenes y abrir posibilidades de creación y movimiento.
- El movimiento se aprende a partir de leyes físicas más que estéticas. Se trabaja con la anatomía más que en contra de ella.
- Se incorporan a la técnica elementos de psicología del desarrollo. En especial se retoman patrones de movimiento que realizan los bebés mientras construyen la fuerza para lograr la posición erecta, lo que resulta en un variado trabajo de piso.
- Uso de formas abiertas o improvisaciones que estimulan el proceso creativo y generan diferentes formas de moverse y de componer en el espacio (RIOS, 2007).

Meu contato com a Release mudou radicalmente a minha forma de me mover. Experimentei uma apropriação das especificidades do meu corpo e do movimento, o que potencializou minha dança. Os professores com quem tive aula promoviam o entendimento do alinhamento corporal baseado em princípios anatômicos que incluem o entendimento das alavancas e da utilização do peso das partes do corpo como força motriz. O trabalho focava nas sensações, com o apuro da percepção do sistema ósseo e muscular, o que tirava da forma o enfoque para a execução do movimento e promovia uma consciência sensorial corporal dinâmica, ou seja, em pleno movimento. O resultado era a eficiência de fluxo de energia, com o relaxamento de tensões desnecessárias e uma precisão e uma consciência de como e onde começa um movimento e onde e como ele termina.

Segundo Rios, a Release Technique originou-se na década de 1970 nos Estados Unidos, no contexto da dança pós-moderna, ou da nova dança, em que os coreógrafos tinham uma posição contrária, de crítica à dança precedente, no caso o balé e a dança moderna americana. Em suas próprias palavras:

En la danza posmoderna o nueva danza, el coreógrafo no aplica en su trabajo patrones visuales convencionales, la visualización es interna: el movimiento no está preseleccionado por sus características, sino que es el resultado de varias decisiones, metas, planes, reglas, conceptos o problemas biokinéticos. Surge el interés del proceso sobre el producto, la eliminación de referencias externas como tema y las limitaciones en las formas. La relación entre vida y arte cambia y se buscan, además, otras formas de interacción entre artistas y espectador. (RIOS, 2007).

Nesta afirmação, é possível perceber que a Release Technique possui princípios e afinidades com as características da dança pós-moderna. Meu interesse pela Educação Somática surgiu do meu contato com a Release Technique.

Eloisa Domenici (2010, p. 69-85), professora da Universidade Federal da Bahia, no artigo “O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo”, ilumina o impacto do encontro da dança com a educação somática. Segundo Domenici (IBIDEM), a Educação Somática é um campo de conhecimento de natureza interdisciplinar que surgiu no início do século XX e compreende métodos de trabalho corporal baseados em “pressupostos que divergem da visão mecanicista do corpo”. As novas abordagens do movimento⁵⁸ uniram arte e ciência, dando respostas inovadoras a perguntas que buscam compreender como se dá o movimento no corpo, como a percepção opera, qual a relação entre percepção e movimento, corpo e mente, e a importância da emoção neste complexo sistema. Além disso, a autora sugere como a Educação Somática foi significativa, tanto em termos de práticas educacionais quanto da estética, configurando-se como uma das importantes contribuições para o surgimento do pós-modernismo na dança e também para a “consolidação de novas epistemologias sobre o corpo”.

Desta maneira, a Educação Somática, da Release Tecnique e da Teoria de Laban se complementavam nesta fase de minha formação. Ainda em Londres, na criação de *Nada Pessoal*,⁵⁹ começo a fazer uso desse novo corpo-mente informado por esses conhecimentos. Esse espetáculo foi um marco na minha produção e na trajetória da Companhia por representar uma mudança de rumo que ressoa até hoje nos trabalhos do grupo.

⁵⁸ Alguns dos pioneiros da educação somática e suas respectivas teorias são: Moshe Feldenkrais (Método Feldenkrais), Ingmar Bartenieff (Método Bartenieff), Gerda Alexander (Eutonia), Matthias Alexander (Técnica de Alexander), Ida Rolf (Rolfing), Mabel Todd (Ideokinesis), Bonnie Bainbridge-Cohen (Body-Mind Centering).

⁵⁹ *Nada Pessoal* estreou em Brasília-DF em 1998, com o patrocínio da Caixa Econômica Federal (CEF). Parte do seu processo criativo, que incluiu a pesquisa do cenário e do figurino, foi realizado em Londres, quando eu ainda cursava a disciplina “Produção”, que abordava iluminação, cenário e figurino para a dança. Ministrada pelo professor Ross Cameron, essa disciplina integrava o curso com a certificação de Professional Diploma in Dance Studies, no Laban Centre em Londres/Inglaterra.

4 A criação de sentidos nos trabalhos da Anti Status Quo Cia. de Dança

“[...] cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade em rede for levada à últimas consequências, pode se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial deste grande projeto.”

Cecília Almeida Salles

Concordando com Salles (2006), e para os objetivos desta pesquisa de compreender como se dá a criação de sentidos em dança, analisando mais profundamente o processo criativo de meu oitavo trabalho como coreógrafa e diretora, torna-se interessante fazer uma breve descrição e uma análise do desenvolvimento dos trabalhos desenvolvidos na Anti Status Quo Companhia de Dança,⁶⁰ como uma evolução⁶¹ em 25 anos de trabalho contínuo de construção de um projeto estético que permanece em plena mobilidade de seu processo de elaboração.

Realizarei, então, uma síntese explanatória de cada um dos nove espetáculos da Companhia, incluindo *Cidade em Plano*, começando dos mais antigos para, em retrospecto, pensar o percurso e as características das criações coreográficas da Companhia ao longo do tempo. Descreverei de forma breve as fontes inspiradoras, as temáticas, abordagens do tema, a pesquisa de movimento, a pesquisa de linguagem da dança, a relação da trilha sonora, cenário, figurino, iluminação e objetos de cena entre si e com o movimento. E, também, relatarei algumas das estratégias e procedimentos adotados durante o processo criativo dos espetáculos, numa tentativa de encontrar as especificidades e a evolução na criação de sentidos de cada obra.

De acordo com alguns padrões observados nas criações, agrupei os espetáculos em cinco fases que, de alguma forma, identificam afinidades estéticas ou semelhanças no jeito de trabalhar: Lúdica fantástica, Exploratória do movimento, Reflexão temática, Estudo de linguagens e Conceitual.

4.1 Fase lúdica fantástica

⁶⁰ Este capítulo todo tem alternâncias entre transcrições de trechos e adaptações do ensaio “Por uma identidade que não petrifique percepções: Esboço de uma cartografia da produção coreográfica de espetáculos da Anti Status Quo Cia. de Dança”, de minha autoria, apresentado no I Seminário Nacional de Arte Coreográfica do Instituto Federal de Brasília (IFB), em 2012. De acordo com esta instituição, será publicado em breve no livro *A cena em Foco: as artes coreográficas em tempos líquidos*, organizado por Márcia Almeida (Editora IFB).

⁶¹ Aqui, a palavra evolução é usada não no sentido de desenvolvimento da obra para algo melhor, mas como um desdobramento da obra no tempo que não necessariamente leve ao êxito.

4.1.1 *Efeitos* (1991)

Imagem 1 – Espetáculo Efeitos



Bailarinas: Carolina Rebelo e Flávia Fonseca.
Foto: Iohano Bosco.

Efeitos (ver imagem 1) é o primeiro espetáculo da Companhia, estreou em 1991, na sala Alberto Nepomuceno do Teatro Nacional Cláudio Santoro em Brasília/DF. Foi composto por diferentes e curtas coreografias, cada uma com um tema distinto, em uma pesquisa de movimentos própria, com figurino específico e música diferente. Cada coreografia tinha um início, um meio e um fim, pois na história de suas criações cada coreografia havia sido construída de forma independente e todas foram apresentadas individualmente em festivais e mostras. *Efeitos* era a junção dessas pequenas coreografias. O espetáculo era entrecortado por *blackouts* ou fechamento das cortinas a cada coreografia apresentada. Mas todas as cenas coreográficas possuíam uma unidade na exploração da plástica visual do movimento. O próprio nome do espetáculo anunciava o foco do trabalho coreográfico nos efeitos visuais.

As músicas de compositores estrangeiros como Meredith Monk, Laurie Anderson e Peter Gabriel, o desenho das linhas e curvas do corpo e a interação com objetos e figurinos foram sua inspiração. As ideias para as coreografias partiam da escolha da música. Durante o processo criativo, eu improvisava livremente e durante as improvisações as atmosferas das músicas inspiravam imagens e ideias de movimento. A movimentação foi, em sua maioria, criada em meu próprio corpo, mas desde esse primeiro espetáculo, depois de encontrada a ideia e alguns motivos de movimento, a criação da coreografia se desenvolveu com a participação dos dançarinos. Ao trabalhar com um específico interesse e no desenvolvimento de um vocabulário de movimentos, ideias para figurino e objetos de cena surgiam de um universo abstrato de associações. A imaginação corria solta na invenção de imagens geométricas, fantásticas e lúdicas em que o corpo humano aludia a desenhos, animais e a criaturas que não existem.

Havia um interesse visual pelo movimento e não só na composição total dos elementos constituintes da cena. O desenho do corpo foi explorado ao máximo na sua geometria, com o estudo de ângulos e linhas que as posições de braço, pernas e tronco formavam em suas relações, explorando os ângulos das articulações e a relação das partes de um mesmo corpo em contato ou em sobreposição. Lembro-me de usar o espelho como recurso para ver o que estava desenhando com meu corpo e com o corpo das bailarinas. A perspectiva do corpo era frontal e a composição respeitava e explorava esse ponto de vista, com poucos deslocamentos no espaço, energia controlada e movimentos diretos no espaço.⁶²

O figurino composto por macacões colados ao corpo, tocas e máscaras delineavam a silhueta e uniformizavam os corpos das bailarinas. A unidade deles era importante para a sincronia almejada na coreografia e também para tornar visíveis as formas, limpando a cena de distrações que pudessem tirar o foco da percepção dos desenhos das linhas dos ossos e do contorno do volume do corpo. O ritmo e a composição musical eram amplamente e exaustivamente estudados para compor as dinâmicas da coreografia. As sequências eram precisas no tempo e seguiam os vários ritmos e melodias dos instrumentos, tornando a música visível. Dançado em palco italiano, o espetáculo tinha como cenário a caixa-preta do palco com linóleo e rotunda pretos. A concepção da luz basicamente compunha a cena, reiterando as atmosferas criadas pela trilha sonora e, em alguns momentos, a luz funcionava também como cenário, com a utilização de gobos que projetavam desenhos de luz no chão, com formas geométricas presentes na coreografia e no figurino.

⁶² De acordo com o gráfico de esforço de Laban.

A criação de sentidos em *Efeitos* surgia como uma consequência da exploração prática com o corpo e movimento sem a preocupação com o desenvolvimento de um tema ou discurso. O “significado” era composto pelo jogo entre música e ideias de desenho com o corpo, figurinos, iluminação e objetos de cena, em uma visualidade que, pelo seu apelo fantástico e lúdico da imaginação, não carecia de qualquer lógica de construção de sentidos metafóricos, por exemplo. Não que isso não pudesse acontecer durante a apreciação do espetáculo, mas não era importante para o envolvimento com a proposta coreográfica e nem era explorado no processo criativo de forma consciente.

4.1.2 *Anti Status Quo Dança* (1994)

Imagem 5 – Espetáculo *Anti Status Quo Dança* (1994)



Bailarinas: Geysa Costa, Daniela Rebelo e Hiromi Doi.
Foto: Mila Petrillo.

O premiado⁶³ espetáculo *Anti Status Quo Dança* (ver imagem 2) foi composto também por uma colagem de pequenas coreografias criadas e apresentadas individualmente em programas, festivais e mostras de dança da cidade como: Passe Devan't Dança Brasília, Jogo de Cena e Atrevidos da Dança. O espetáculo foi um aprofundamento da pesquisa iniciada em

⁶³ Como foi citado anteriormente nesta dissertação.

Efeitos, uma verticalização da pesquisa de interação com objetos, da criação de imagens com os efeitos de luz e do aspecto lúdico dos temas. O desenho do corpo e o interesse no aspecto visual do movimento ainda foram muito explorados, mas com mais ênfase em associações fantásticas da imaginação, ilusões de ótica e na interação com objetos, figurino e iluminação.

A preocupação com a criação de sentidos já se fazia presente nos meus primeiros trabalhos de forma ainda intuitiva, mas bastante visível nas construções das relações dos elementos constitutivos da cena dos espetáculos que criei para a Companhia. É possível identificar que, na verdade, nas primeiras obras, a relação do corpo e do movimento com objetos, figurinos, iluminação e música era o próprio ponto de partida para o desenvolvimento das coreografias. Desde então, já buscava e investigava uma coerência entre os elementos constitutivos da cena na criação de cada coreografia. Essas conexões entre os elementos eram os próprios motes da pesquisa coreográfica, da qual surgiam as temáticas e as ideias de movimento. Conforme Pareyson (1993), eram descobertas ao fazer, na manipulação e na experimentação dos elementos durante o processo criativo.

Sendo assim, as pesquisas desses dois primeiros espetáculos da A. S. Q. Cia. de Dança fazem parte da fase lúdica/fantástica das produções coreográficas do grupo porque focam a exploração do movimento na interação com objetos de cena e figurino (estruturas feitas em PVC, elásticos, tecidos, camisetas, pequenas luzes, bolas) e na utilização de efeitos de luz negra (técnica de teatro negro de Praga – República Tcheca), brincando com a imaginação. Os dançarinos usavam os objetos como extensões do corpo, expandindo as possibilidades de seu desenho. O uso de luzes que deformavam o corpo explorava a percepção na perda de suas referências habituais, criando ilusões de ótica. A iluminação fazia também o papel de cenário, utilizando-se das formas e das cores dos figurinos e de objetos de cena, que eram projetados no piso do palco, criando desenhos no chão.

As temáticas dos espetáculos, e de cada coreografia, eram desenvolvidas a partir da relação com a música. E nestas interações com os elementos da cena não havia preocupação com a crítica ou reflexão sobre um tema. O significado desses espetáculos está engendrado na sua visualidade, na plasticidade e na magia das formas em movimento, no aspecto lúdico de associações de ideias e imagens e na criação da imaginação na fusão entre música, iluminação/cenário, pesquisa de movimento e objetos e figurinos.

4.2 Fase exploratória de movimento

4.2.1 *No instante* (1996)

Imagem 6 – Espetáculo *No instante*



Bailarinos: Oiram Maia, Daniela Couto, Fabiana Garcez, Fabiana Marroni, Shirley Farias e Edi Oliveira.
Foto: Mila Petrillo.

No instante (ver imagem 3) iniciou uma nova fase no estilo das criações da Companhia, mudando o rumo de suas investigações coreográficas e estéticas. Diferentemente do que acontecia em *Efeitos* e *Anti Status Quo Dança*, em que os bailarinos eram corpos humanos sem identidade ou aludiam a criaturas e formas abstratas, nesse espetáculo os bailarinos são “pessoas” em cena e o interesse coreográfico não está mais nos efeitos visuais, mas no estudo do movimento e no jogo composicional da cena coreográfica. As ideias vinham da exploração do espaço, da composição coreográfica a partir do acaso e de repetições, da fluência, de uma parte do corpo liderando a ação, de gestos cotidianos e simbólicos, de progressões espaciais, ritmo, equilíbrio, peso, de uma emoção ou sentimento, das relações humanas. Assim, não mais se concentravam só no estudo da forma do desenho das linhas do corpo, ilusões de ótica e alusões a seres imaginários e ao mundo do fantástico. A movimentação era mais fluida, menos focada no uso espacial do desenho do corpo, que explorava progressões espaciais, valorizando a fluência entre os movimentos, a dinâmica com

o uso do peso do corpo e as ações grandes, que envolviam o corpo todo. A ampliação da exploração do espaço cênico é nítida, com interesse em deslocamentos e composições espaciais que exploravam a posição dos corpos e o desenho coreográfico do espaço ocupado.

Apesar de nessa época ainda não ter tido contato com a *Release Technique*, nem com a educação somática e com o sistema Laban, é possível perceber o interesse pela materialidade do corpo e do movimento na composição de sequências com o espaço, e também uma espécie de estudo da cena. Havia já um interesse pelo sentido de cada cena. Por isso, cada uma tinha um foco diferente a ser explorado com a improvisação, por exemplo, na elaboração de comandos bem claros de como dançar utilizando certos ritmos da música, compor no espaço e no tempo com sequências previamente coreografadas, que podiam ser repetidas em qualquer direção e iniciadas em qualquer momento da música, dançar emitindo e compondo com o som do corpo, improvisar a partir de um motivo de movimento etc.

A criação de estímulos como esses, que era fundamental para o desenvolvimento da pesquisa de movimento, exigiu um exercício de análise de movimento e o desenvolvimento de um vocabulário comum entre diretor e bailarino que permitisse o entendimento do comando para a improvisação. Já havia um senso de que eu não deveria demonstrar o que queria com o corpo, para que os bailarinos explorassem movimentos originais, com características pessoais e sem a influência de uma forma totalmente pré-concebida. Era também a primeira vez que os bailarinos trabalhavam dessa forma, e como já estavam acostumados a trabalhar comigo com improvisação, houve uma abertura para a proposta no primeiro momento. Com o tempo os desafios desse tipo de trabalho foram se tornando mais complexos e de várias naturezas: psicológica, conceitual, criativa e metodológica, só para citar algumas. A experiência foi mudando as relações entre diretor/coreógrafo - dançarino, dançarinos-dançarinos, dançarinos-coreografia, dançarinos-dança e exigindo habilidades muito específicas que eram totalmente novas para todos.

O significado de cada cena estava intimamente ligado a cada estímulo para a improvisação. Não havia discussão ou pesquisa temática guiando a cena, ao contrário, o conteúdo, o tema ou o discurso vinham das características formais da cena, ainda como consequência da manipulação de seus elementos constituintes. Uma forte ligação com o que a música suscitava ainda estava presente nessa composição, que seguia as atmosferas e os estados impostos pela música. O cuidado visual era ainda uma característica forte, mas o cenário de Marconi Valadares era abstrato e o figurino, composto por roupas cotidianas, constituindo no todo, uma unidade visual que cumpria uma função mais decorativa, e não originada nem nas explorações do movimento, nem na temática. Eram mais como um pano de

fundo, uma composição de cores e formas em tela branca que pudesse ressaltar o corpo e os movimentos e permitir que cada foco da cena fosse visível.

4.3 Fase reflexão temática

4.3.1 *Nada Pessoal* (1998)

Imagem 4 – Espetáculo *Nada Pessoal* (1998)



Bailarinos: Sebastian Gonzalez, Anja Kursawe, Daniela Couto e Cleani Marques.
Foto: Mila Petrillo.

O espetáculo *Nada Pessoal* (ver imagem 4) foi o primeiro da Companhia em que busquei criar sentidos na elaboração de uma dramaturgia a partir do estudo de uma única temática. Composto como um todo e não mais como uma colagem de coreografias com vários temas e interesses, cada movimento, nessa criação, passou a ter um porquê, uma razão dramática que desdobrava o tema em várias discussões. O cenário, os figurinos, a trilha sonora e os objetos de cena estavam a serviço de uma espécie de lógica, buscando criar sentidos a partir de uma perspectiva, de uma reflexão pessoal sobre um tema, almejando a criação de um discurso.

O espetáculo foi criado como uma reflexão sobre a questão da construção da identidade sob a influência da comunicação de massa e da opressão da sociedade sobre o indivíduo. A montagem abordava a complexidade das relações humanas no mundo contemporâneo. O foco da pesquisa coreográfica estava na mecanização do corpo por meio do esmaecimento dos sentidos, na busca pela realização pessoal calcada na ascensão social e nos valores impostos pelos meios de comunicação de massa. A reflexão sobre tal temática gerou pensamentos sobre as possíveis consequências desse processo social: o surgimento do individualismo como forma de sobrevivência, a opressão da individualidade, o desafio de “ser” diante do medo da quebra de padrões estabelecidos pela sociedade e a solidão gerada pela falta de interação profunda com o outro.

Durante o processo de criação também foi a primeira vez que a Companhia trabalhou com discussões coletivas sobre o tema. Houve uma tentativa de ter uma maior participação dos bailarinos na criação de uma dramaturgia, mas ainda de forma muito limitada, em consequência da falta de experiência com essa metodologia. Os maiores desafios encontrados na época, em relação a essa forma de trabalhar, foram estimular e fazer os bailarinos compreenderem a participação no processo criativo como sujeitos que poderiam expressar suas opiniões, pensar sobre o tema, mesmo que isso significasse uma contraposição às ideias do diretor e do coreógrafo. E, assim, assumirem outra função além de executores da coreografia, como criadores e propositores. A ampliação de seus papéis no processo criativo causava certo desconforto. Os bailarinos ao serem questionados sobre as questões do tema reagiam com desconfiança, como se lhes pedisse para fazer algo que era exclusivamente da função do coreógrafo/diretor. É importante considerar que nessa época tal forma de operar na criação não era ainda um modo de fazer claro e amplamente divulgado. O trabalho colaborativo na dança estava começando a ser disseminado e ainda era novo para todos nós.

Para evitar conflitos, alguns retrocessos foram necessários e a reflexão sobre o assunto acabou sendo basicamente construída por mim. Contudo, a partir de analogias sobre o tema e sobre metáforas corporais, eu criava estratégias de improvisação em que as respostas físicas dos bailarinos eram fundamentais para o desenvolvimento do vocabulário de movimento. O trabalho prático me ajudava a aprofundar minhas análises e as associações com os estudos que fazia individualmente a partir das reflexões filosóficas e críticas sobre a temática. Houve um aprofundamento na composição com movimentos e sequências criados pelos bailarinos.

O vocabulário de movimento da coreografia foi construído a partir de gestos cotidianos e de investigações corporais que surgiam das abstrações do tema como conceitos de manipulação, restrição, isolamento, repressão, autonomia e identidade. A investigação

também explorou a relação do espaço como contexto da cena e o espaço entre os intérpretes em cena, com o uso de distância e proximidade, tensão espacial e toque das partes dos corpos.

O figurino foi composto por calça *jeans*, tênis e camisetas de algodão (*t-shirts*) e foi criado a partir de uma pesquisa sobre a roupa que poderia ser considerada a mais massificada e difundida na cultura ocidental, em uma tentativa de traduzir no figurino as ideias advindas da reflexão sobre o tema. O cenário era um painel de tecido com fotos 3x4 pretas e brancas ampliadas, dos bailarinos e de seus familiares, como aquelas usadas em carteiras de identidade no Brasil. O painel com as fotos podia ser usado de várias maneiras e assim era revelado gradualmente durante o espetáculo, até servir de fundo em parte da coreografia, de acordo com cada cena.

Foi também a primeira vez que a Companhia trabalhou com música especialmente criada para o espetáculo, o que adicionou uma nova dimensão ao processo de pesquisa para a criação de sentidos. A trilha, composta por Cláudio Vinícius, foi baseada nas coreografias, como recurso para vincular melhor as atmosferas e a emoção pretendida para cada cena. A relação com a música se deu de inúmeras maneiras e não mais só como organização rítmica. A música foi usada como contraponto, justaposição e reiteração das atmosferas criadas pelo movimento e pensada para evocar as reflexões na associação com o tema. Em *Nada Pessoal*, a pesquisa de movimento também sofreu influências da música, mas não era mais feita somente a partir de estímulos que vinham dela, mas da reflexão sobre o tema. A criação de uma dramaturgia e da trilha sonora original para o espetáculo foram as principais características que fez de *Nada Pessoal* outro marco na história da produção artística da Companhia, pois houve uma mudança significativa nos procedimentos de criação. Como afirma Cecília Salles (2008, p. 126): “[...] o projeto da obra em construção contamina os instrumentos da linguagem[...]”.

A partir desse espetáculo, o trabalho de criação da trilha sonora na relação com a coreografia e a pesquisa crítica sobre um tema como mote para a tessitura dramática surgem como alguns dos elementos fundamentais da pesquisa cênica do grupo. Reconheço, hoje, que, a partir de *Nada Pessoal*, começo a trabalhar com a necessidade de dizer algo. Por isso, o trabalho exigiu a busca pela criação de sentidos de forma mais consciente, além de uma postura crítica, as quais pudessem servir a um propósito, regendo todas as escolhas para alcançar uma concepção do espetáculo. Ressalto que nos outros espetáculos havia a articulação dos sentidos, porém de forma diferente da feita em *Nada Pessoal*, em que todas as escolhas e transformações foram regidas por uma reflexão crítica sobre um tema e não mais a partir de uma exploração lúdica, fantasiosa e formal dos elementos coreográficos.

É importante lembrar que *Nada Pessoal* começou a ser criado em Londres, no Laban Centre, como parte da disciplina “Produção”, que estudava iluminação, figurino e cenário para a dança. Foi a primeira criação depois do contato com a teoria de Laban, a Release Technique e a Educação Somática.

4.4 Fase estudo de linguagens

4.4.1 *Dalí* (2000)

Imagem 5 – Espetáculo *Dalí* (2000)



Bailarinos: Larissa Salgado, Leonardo Hernandez e Cleani Marques.
Foto: Mila Petrillo.

A pesquisa coreográfica do espetáculo *Dalí* (ver imagem 5) parte de um estudo sobre a vida e a obra do pintor catalão Salvador Dalí, um dos mais populares e polêmicos personagens das artes do século XX. A escolha do tema se deu primeiramente pelo interesse no impacto causado pelas imagens surrealistas da obra pictórica de Dalí. A pesquisa sobre o artista foi revelando aos poucos outros interesses: como o acesso ao inconsciente, a estética das manifestações simbólicas indecifráveis dos sonhos e a utópica busca pela liberdade da imaginação. Durante o processo criativo, experimentamos as metodologias de criação utilizadas pelos surrealistas para experimentar e libertar a imaginação para criar cenas e movimentos. Os estudos realizados durante o processo criativo direcionaram a pesquisa

artística para as características do movimento surrealista, suas ideologias, operações e estratégias de criação como a libertação do inconsciente de qualquer tipo de escravatura racional, moral, estética, psicológica ou cultural, o uso da metodologia de escrita automática, a associação livre de ideias, o uso de justaposição de elementos simbólicos na composição pictórica e mais especificamente o método paranoico-crítico de Dalí.

A pesquisa de movimentos e a encenação foram inspiradas em elementos da Commedia Dell'Arte, da Dança Flamenca, do Butoh e do Teatro. O vocabulário de movimento foi criado a partir de uma diversidade de estímulos vindos do estudo da obra e da personalidade do artista, como gestos e posições expressivas dos personagens de seus quadros, ou qualidades de movimento como o derreter dos corpos (corpos moles, derretidos, dos quadros mais conhecidos de Dalí), a sensação de medo e fascínio pela morte, as recorrências de algumas imagens, as fases de sua obra, a personalidade narcísica, excêntrica e controversa de Dalí e a história de amor e obsessão por Gala, sua esposa.

A criação coreográfica também mergulhou nas inspirações e leituras particulares provocadas pela obra, além das visões de mundo de seu autor, não havendo a preocupação de narrar a vida e descrever ou reproduzir a obra de Salvador Dalí literalmente. O espetáculo, assim, foi realizado de maneira bem mais livre, explorando o impacto da obra no grupo, em como recebíamos essas informações e as interpretávamos, como víamos e sentíamos Dalí e sua obra. Dessa forma, fizemos algumas relações com a cultura brasileira, entre elas, associamos as paisagens desérticas e áridas com a Região Nordeste do Brasil, visíveis no cenário e na luz. Já a escrita automática e o método paranoico-crítico foi relacionado ao repente e à embolada nordestina. O espetáculo é constituído de várias cenas que misturam a obra, a vida e a personalidade de Dalí com imagens surreais autorais da Companhia originadas a partir da exploração dos métodos de criação dos surrealistas.

Dalí foi a maior produção cênica da Companhia, possibilitada pelo patrocínio da Brasil Telecom, por meio da Lei Rouanet. A encenação fez uso de grande aparato cênico com cenários suspensos, trocas de figurinos, uso de objetos de cena, tela americana e até um espelho d'água. Nessa produção, foi a primeira vez que a Companhia convidou um figurinista e um cenógrafo artista plástico para colaborarem com o trabalho, Maria Carmem e Andrey Hermuche, respectivamente. O figurino era rico em tecidos e estilos e seguia a concepção de cada cena do espetáculo. O cenário foi inspirado nas pinturas de Dalí mas não era uma reprodução de um dos seus quadros. Composto por um painel com um céu pintado e pedras penduradas compunha uma paisagem sureal. A iluminação de James Fensterseifer foi também inspirada na luz das pinturas surrealistas de Dalí. O investimento na trilha sonora foi

o maior realizado na história da Companhia. Especialmente composta para o espetáculo por Cláudio Vinícius, o tempo gasto com sua elaboração foi tão grande quanto o da criação da coreografia e do espetáculo como um todo. Foram convidados músicos e cantores líricos para participarem da trilha. Também houve uma pesquisa de composição musical com sons corporais produzidos pelos próprios bailarinos e títulos dos quadros de Dalí foram usados na criação de letras de músicas. Este trabalho resultou na produção de um CD com a trilha sonora, que hoje é um dos produtos artísticos da Companhia.

A criação de sentidos neste espetáculo, em algumas cenas, era, de certa forma, literal, representativa. Algumas encenações com personagens claros, como o próprio Dalí, perfeitamente caracterizado, mostravam uma narrativa em uma espécie de cena dançada, por exemplo, a relação de Dalí com a sua esposa Gala e a relação de Dalí com os surrealistas. Outras cenas se apoderavam de justaposições simbólicas do movimento surrealista com a desconexão típica dos sonhos, de difícil decifração. A composição coreográfica brincava com os vários significados dos elementos da cena.

4.4.2 *Coisas de Cartum* (2002)

Imagem 6 – Espetáculo *Coisas de Cartum* (2002)



Bailarinos: Pedro Martins, Danielle René, Daniela Couto e Cleani Marques.
Foto: Débora Amorim.

A pesquisa para o espetáculo *Coisas de Cartum* (ver imagem 6) parece seguir a mesma lógica de interesse pelo estudo da linguagem, agora dos cartuns e, assim, coloca a Companhia em contato com a estética da cultura de massa dos jornais e revistas. Os modos de expressão dos desenhos animados, das charges políticas, das histórias em quadrinhos, das caricaturas e das tirinhas de jornal foram dissecados para a realização desse trabalho. A desconstrução de seus elementos constituintes, e o estudo de como se estabelece a relação entre eles, nos fez perceber e eleger como um dos focos da pesquisa a interação entre texto e imagem como aquilo que constitui a especificidade da linguagem dos cartuns. A transposição do universo do cartum para a dança se fez presente no espetáculo por meio da estética colorida e da plasticidade visual da composição de cenário e figurino, na pesquisa de movimentos ágeis, no uso do texto como trilha sonora, na abordagem e na escolha das temáticas com senso de humor e crítica ao cotidiano, no uso de metalinguagem e na organização das cenas em um roteiro. A partir da pesquisa dos temas comumente abordados pelos cartuns que têm como assunto a atualidade e o cotidiano, foram eleitas três linhas temáticas: a brasilidade, abordando o cotidiano quase surreal brasileiro e os clichês sobre o Brasil; as mazelas do homem urbano contemporâneo, abordando a produção de objetos e o consumo exacerbado; e a própria dança contemporânea em uma brincadeira metalinguística em que os próprios dançarinos criticavam a dança contemporânea.

A criação desse espetáculo se distinguiu pela organização de um roteiro que foi desconstruído, embaralhando as cenas que, dessa forma, não apresentavam uma ordem linear de sentido lógico. No final, com a visão do todo, o espectador teve a chance de completar os sentidos do espetáculo, relacionando os elementos da coreografia e interligando as cenas, reorganizando uma lógica de entendimento da dramaturgia.

A pesquisa da linguagem coreográfica explorou o contexto do movimento. O trabalho propunha um jogo de percepção pela repetição de sequências coreografadas em contextos diferentes, brincando com a leitura da possível conotação de um movimento. A mesma sequência coreográfica foi realizada com diferentes fundos sonoros, com músicas e textos. Isso fez com que o mesmo movimento parecesse mudar de intenção expressiva toda vez que era executado e, dessa forma, podia ser percebido de maneira diferente, multiplicando seus sentidos e suas possíveis conotações. A criação de sentidos se dava, então, na relação do movimento com as palavras, no ritmo da música e na junção desses dois elementos.

O vocabulário de movimentos foi inspirado na linguagem corporal dos desenhos animados, nas caricaturas e nas revistas em quadrinhos e teve como características específicas a velocidade, a agilidade, a mimese e o uso de pequenos gestos do cotidiano. O exagero das

caricaturas foi um dos recursos expressivos pesquisados por meio de ênfase na dinâmica e no uso do espaço, ou seja, no exagero do tamanho dos movimentos. A criação dos movimentos partiu de gestos do cotidiano e da mimese, sendo transformados até a sua máxima abstração.

A trilha sonora foi composta especialmente para o espetáculo por Marcelo Linhos e mistura música eletrônica de estilo *pop* com ritmos brasileiros, ou seja, vem da relação entre as temáticas e a proposta estética da coreografia. O espetáculo explorou também o texto e as palavras como trilha sonora. Os textos utilizados possuíam várias naturezas como matérias de jornal, horóscopos, provérbios, ditados populares e letras de músicas conhecidas que tinham relação com o tema. A natureza dos recursos utilizados, como pode ser percebido, estava estreitamente ligada à nossa análise do universo dos cartuns. O investimento na utilização de texto culmina com a participação de Alexandre Ribondi, jornalista, ator e diretor de teatro, conhecido pelo seu trabalho com o humor em Brasília, e que foi nosso convidado para escrever um texto. Esse texto foi fundamental para fechar o espetáculo e acabou contribuindo para a escolha do título da obra.

Idealizado para palco italiano, o cenário concebido em parceria com Marconi Valadares alude a uma grande folha de papel em branco, quadriculada, daquelas específicas para ampliar desenhos. As linhas pretas, desenhadas em perspectiva em um fundo branco, provocam ilusões de ótica, dando a impressão de o cenário e os dançarinos terem dimensões diferentes daquelas da realidade, além de criar a sensação de o painel do cenário estar inclinado. O cenário não inclui as coxias e deixa os bailarinos expostos mesmo quando não estão em cena. A iluminação de James Fensterseifer colore o cenário com as cores básicas, mais o verde e o rosa, construindo uma atmosfera lúdica para a coreografia. A luz é recortada para preencher os quadrados desenhados no cenário e sua utilização explora esta possibilidade como em um painel de jogo eletrônico. O figurino foi baseado nas roupas de desenhos animados japoneses (mangás). Todos os elementos foram compostos e suas relações estudadas a partir de uma dramaturgia construída durante o processo criativo, com a colaboração dos bailarinos na criação de movimentos. As concepções do roteiro e da dramaturgia foram elaboradas por mim.

Todas as criações surgidas depois de *Nada Pessoal* têm sido desenvolvidas sempre a partir de reflexões sobre um tema para a construção de uma dramaturgia, com pesquisa de trilha sonora original, com a investigação das intenções e da expressividade do movimento aliado ao estudo e ao jogo das relações de sentido estabelecidas entre todos os elementos cênicos. É importante ressaltar que estas características são recorrentes no meu trabalho de criação desde *Nada Pessoal*, mas é possível reconhecer os espetáculos *Dalí* (2000) e *Coisas*

de Cartum (2002) como uma fase específica da minha trajetória, que pode ser delimitada como uma espécie de interesse e estudo de estilos e de linguagens artísticas que, por isso, chamei de “Fase Estudo de Linguagens”. A desconstrução das linguagens dos cartuns e do movimento surrealista foi utilizada como um dos procedimentos de pesquisa e criação. O interesse no “como” e não no “que” desvelou a relação entre os elementos constitutivos de cada linguagem visual, caracterizando-se como um valioso estudo de forma e conteúdo para a minha experiência como criadora.

4.5 Fase conceitual

4.5.1 *Aletheia* (2003)

Imagem 7 - Espetáculo *Aletheia* (2003)



Bailarinas: Livia Frazão e Ana Vaz. Músico: Paulucci Araújo.
Foto: Débora Amorim.

Em 2003 inicia-se outra fase de criação que chamo de conceitual. Crio *Aletheia* (ver imagem 7) a partir de conceitos sobre verdade e identidade e de reflexões sobre autoimagem e os papéis sociais que exercemos no cotidiano das nossas relações. *Aletheia* é um vocábulo grego que na sua etimologia corresponde a verdade “(*a-létheia, a-letheúein*, desnudar), ou

seja, “pôr a nu aquilo que estava escondido”, portanto, desvelar o que está encoberto pelo costume, pelo poder e pelo convencional (ARANHA; MARTINS, 1986, p. 48).

Textos de pensadores como Lacan, Sartre e Baudelaire, sobre o comportamento social, e textos de pensadores contemporâneos sobre moda colaboraram para as reflexões, para a elaboração de estratégias para as improvisações e para a concepção das construções de cena. A dramaturgia do espetáculo tem como inferência os contos homônimos *O espelho*, de Guimarães Rosa, e *O espelho. Esboço de uma nova teoria da alma humana*, de Machado de Assis.

Sem qualquer associação a uma específica referência visual ou a modos existentes de criação, busco me apropriar do aprendizado adquirido nos estudos das correntes estéticas dos espetáculos anteriores (*Dalí e Coisas de Cartum*) e invisto na pesquisa de construção de uma coerência inédita,⁶⁴ que não tenha referência conhecida no campo das artes, explorando os nexos entre os elementos cênicos com justaposições, redundâncias, contraposições e integração a partir da construção de um discurso desenvolvido durante reflexões sobre a temática.

A pesquisa de movimento para *Aletheia* foi centrada no corpo, ou seja, a partir do corpo, no corpo, com uma coreografia que propunha a desconstrução dos corpos de dois intérpretes em cena. A verdade, então, pesquisada neste contexto, era referente a uma verdade que reside no corpo, sobre o corpo. O produto artístico da pesquisa veio de horas de improvisação que exploravam a relação do bailarino com o espelho, problematizando o que era visto, o que não era visto, o que era imaginado, acessado pela memória e projetado quando se pensava sobre sua própria identidade a partir de seu próprio corpo. As imagens criadas pelas ações dos intérpretes eram, assim, abstrações e metáforas sobre a construção da identidade que busca inconscientemente por um corpo idealizado, subjugado a padrões que oprimem os verdadeiros valores de um indivíduo.

O duo aborda as questões do ego, da aparência, do poder, de gênero e do papel na sociedade. A música é executada ao vivo pelo músico Paulluci Araújo, que toca o instrumento aborígene *dijeridu* e realiza o canto de garganta em diálogo com as ações físicas das bailarinas durante todo o espetáculo. A escolha destes dois recursos do repertório técnico-artístico do músico Araújo, que desenvolve uma pesquisa sonora com instrumentos antigos, vem da associação de suas sonoridades com uma espécie de qualidade primitiva do som que nos

⁶⁴ No sentido da organização dos elementos constitutivos de uma obra que lhe confere um estilo. Sendo assim, as coerências encontradas nas correntes estilísticas da *pop art* e do surrealismo dos dois últimos espetáculos não eram inéditas.

remetia a uma “essência” do som, em uma transposição do conceito que regia o espetáculo para a composição dos seus elementos constituintes. A reflexão sobre o conceito de “verdade” da dramaturgia estava presente, assim, na trilha sonora desde a escolha dos instrumentos.

Foi a primeira vez que a Companhia trabalhou com a presença de um músico em cena, fazendo a trilha ao vivo. A *performance* do músico compõe a coreografia também visualmente, sua presença ajuda a tornar ainda mais visível a relação do som com os movimentos. Em um diálogo com a *performance* das dançarinas, a música parecia ser a emoção que preenchia cada um dos movimentos. Tanto no palco quanto no processo criativo, essa relação música – movimento – construção de sentido em *Aletheia* foi estudada exaustivamente. A música começou a ser criada depois da concepção dos movimentos e das sequências coreográficas, mas ajudou no estudo da duração de cada momento do espetáculo, modificando a coreografia.

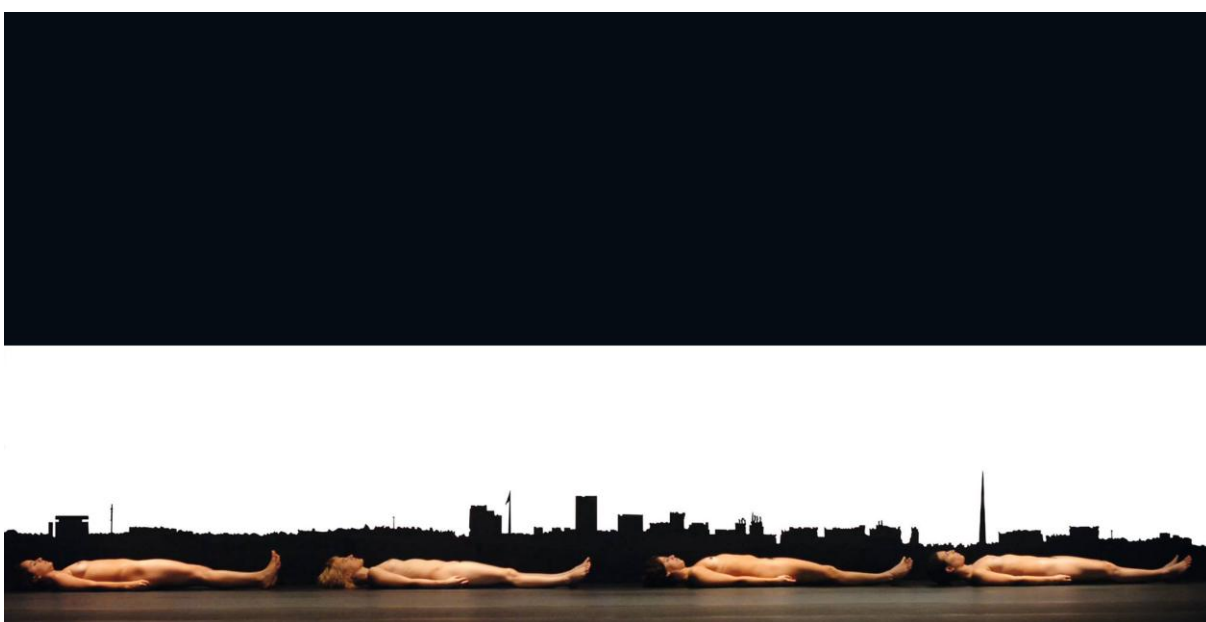
Quanto à pesquisa de linguagem, nesse trabalho a investigação da construção de sentidos do movimento em relação ao tempo em que ele é executado foi o que exigiu maior atenção, e isso se deu a partir da relação com a música. O longo tempo em que os intérpretes passavam fazendo a mesma ação repetidamente era instigante, provocador da percepção e de sentidos. O uso do tempo estendido nessa proposta coreográfica foi um convite à introspecção, à reflexão pessoal e ao devir do espectador. Os movimentos fugiram do que se conhece como passos de dança. As bailarinas exploraram posturas, pequenos movimentos e manipulação de partes do corpo na construção de imagens que deformavam o corpo.

Todos os elementos cênicos estão a serviço da dramaturgia e foram definidos a partir da pesquisa do tema e dos movimentos. O cenário é de Marconi Valadares, composto por um piso todo feito de quadrados espelhados que refletiam as bailarinas durante todo o espetáculo, em uma nítida referência ao elemento usado durante o processo criativo para desenvolver a pesquisa coreográfica e presente nos contos que inspiraram a reflexão. A iluminação de Marcelo Augusto explora a superfície refletora, utilizando-a para iluminar as bailarinas de forma indireta, em uma transposição conceitual da ideia de que o reflexo é que dá luz ao que se vê. A luz bate na superfície espelhada no chão e seu reflexo ilumina as bailarinas de baixo para cima. O figurino criado por mim foi inspirado em vestimentas greco-romanas, fazendo referência ao berço da cultura e à origem do pensamento ocidental, misturado a um ícone da vestimenta feminina, o espartilho, em uma brincadeira com referências a ícones do vestuário de tempos históricos diferentes. O figurino é manipulado durante a coreografia, revelando partes do corpo, modificando e influenciando na percepção dos corpos das dançarinas.

A vontade de me aprofundar nas questões envolvidas na criação de sentidos em dança ganhou a dimensão central do meu trabalho a partir de *Aletheia*. A pesquisa centrada no corpo e nas suas questões começam, também, a ter uma atenção maior desde esse espetáculo, e é nesse contexto que a criação de *Cidade em Plano* (2003-2013) se insere.

4.5.2 *Cidade em Plano* (2006)

Imagem 8 – Espetáculo *Cidade em Plano* (2006)



Bailarinas: Gigliola Mendes, Carolina Carret, Claudia Duarte e Marcela Brasil.
Foto: Débora Amorim.

Para efeito desta pesquisa, faço uma breve análise de *Cidade em Plano*,⁶⁵ (imagem 8) nos moldes da reflexão que fiz sobre as outras criações da Companhia até este momento do texto. Assim, busco incluir essa obra no panorama construído neste capítulo, compondo com os outros espetáculos um estudo que ajude a contextualizá-la no projeto estético construído pela Anti Status Quo Companhia de Dança em seus 25 anos de criação ininterrupta. No capítulo 5, aprofundo a análise do processo criativo e da criação de sentidos do espetáculo.

Recordo-me ter pensado pela primeira vez no tema que inspirou *Cidade em Plano* durante a criação de *Aletheia*. A vontade de fazer um espetáculo sobre Brasília talvez tenha vindo de uma evolução sobre a reflexão existencial que analisou os processos de construção

⁶⁵ Nesta parte da reflexão, haverá alternância entre transcrições e reescrituras de trechos do livro *Arqueologia de Um Processo Criativo – Um Livro Coreográfico*, de minha autoria, publicado em 2010 pela Anti Status Quo Companhia de Dança.

da verdade no que diz respeito à autoimagem e à identidade. Questões sobre padrões sociais e culturais e influências da cultura das mídias de massa foram levantadas em uma reflexão sobre como adquirimos nossas referências, como formamos nossas maneiras de sentir, pensar e desejar. Tentando compreender as forças das imposições de padrões sociais e culturais que moldam o nosso comportamento, a pesquisa temática buscava identificar as informações que se misturavam e interagiam de maneiras múltiplas, formando a complexidade do que compõe uma individualidade. Durante a investigação nos deparamos com as questões sobre a relação com o meio em que vivemos e, nelas, com as questões sobre espaço.

Foi assim que comecei a me perguntar como viver em uma cidade como Brasília, com todas as suas peculiaridades, interferindo na minha concepção de mundo, na construção do meu imaginário e da minha personalidade, nos desejos e nas escolhas estéticas, e como eu estabelecia as minhas relações sociais. A reflexão despertou inúmeros questionamentos sobre a construção de identidade e de verdades, os quais geraram novas inquietações que fugiam do foco da pesquisa de *Aletheia*. A cidade de Brasília se mostrava como um universo à parte, como um campo de investigação com um potencial imenso que se desdobrava em inúmeras possibilidades de experimentações e de ideias de corpo e dança que mereciam ser exploradas mais a fundo, mas em outra oportunidade, em outro espetáculo (LARA, 2010).

O processo de criação de *Cidade em Plano* parte, então, de uma questão que surgiu na pesquisa artística do trabalho anterior: Qual a influência do espaço que habito na construção da minha identidade e, assim, da minha visão de mundo?

A pergunta levou a Companhia a criar a hipótese de que as cidades como espaço idealizado, projetado, construído e habitado pelo ser humano seriam a expressão concreta da sua natureza constitutiva, ou seja, a materialização dos seus anseios, ideário, ambições e contradições. Partindo do princípio que não é possível estabelecer uma verdade absoluta, lógica e talvez coerente sobre o que é uma cidade, entendemos que é justamente a pluralidade de percepções, as contradições e os paradoxos, a diversidade e a complexidade das informações e expressões do humano que a cidade contém que a determinam. Mesmo com toda a complexidade dos parâmetros de definição, sabemos por experiência que cada cidade é única e tem suas características próprias. Assim, foi na tentativa de perceber Brasília em suas especificidades que desenvolvemos a pesquisa.

Brasília faz parte do imaginário brasileiro. É símbolo da ambição de o país ser moderno, marcou a história do Brasil com a sua invenção e espelha os paradoxos de nossa cultura. O que significa então, mais especificamente, morar e produzir arte contemporânea em uma cidade construída como modelo nacional, planejada e depois tombada pela Unesco,

erigida na utopia de um urbanismo e de uma arquitetura modernistas? Como é habitar uma cidade nada familiar se comparada ao conceito de cidade na realidade de nosso país, e mesmo na do mundo? Como nos apropriamos desse espaço? O que este espaço nos faz sentir? Que devires ele instaura? Além disso, o que significa morar na cidade inaugurada em 1960, projetada para o futuro, esperança de uma nova ordem social que mudaria a sociedade brasileira, construída para ser a capital do país? Qual a influência de sua história no dia a dia dos habitantes? Como os moradores vivem, pensam, percebem, sentem e se relacionam com a cidade? E como os moradores exercem suas interferências nesta Brasília, reconstruindo-a diariamente? Então como é viver e ser em uma cidade como Brasília? Qual a influência da sua configuração, de seu povo, ritmo e história na percepção, na personalidade, na visão de mundo de quem cresceu e vive aqui? A incursão neste tema vem da reflexão sobre a construção de nossa identidade enquanto brasileiros, brasilienses, artistas, cidadãos, homens e mulheres que habitam uma cidade singular, com história e configuração incomuns.

Realizamos uma extensa pesquisa bibliográfica, incluindo várias áreas do conhecimento como Arquitetura, Urbanismo, História, Filosofia, Sociologia e a arte brasiliense. Algumas referências importantes foram as crônicas de Clarice Linspector, “Nos Primeiros Começos de Brasília” e “Brasília Esplendor”,⁶⁶ o documentário de Vladimir Carvalho, *Conterrâneos Velhos de Guerra*; a poesia de Nicholas Behr;⁶⁷ as fotos da construção de Brasília do Arquivo Público local; os estudos de história e humanidades de Richard Sennet, em seu livro *Carne e Pedra – O corpo e a cidade na civilização ocidental*.⁶⁸ Além da leitura de autores como: Brasilmar Ferreira Nunes, com o seu livro *Brasília: A fantasia corporificada*;⁶⁹ Raquel Rolnik, autora de *O que é cidade?*;⁷⁰ Eloísa Pereira Barroso, com o texto “Brasília: A cidade entre o mito e a razão”;⁷¹ James Holston, com “O espírito de Brasília: modernidade como experimento e risco”;⁷² e os textos de Bárbara Freitag “Arte e cidade: A cidade como artefato e como construção coletiva”⁷³ e “Utopias Urbanas”⁷⁴.

⁶⁶ In HERMUSHE, Wagner. *Abstrata Brasília Concreta*. São Paulo: Mediaecom, 2003.

⁶⁷ In CARVALHO, Carlos M. *Nicholas Behr: Eu engoli Brasília*. Coleção Brasilienses. Volume I. Brasília, 2004.

⁶⁸ Editora Record, Rio de Janeiro, 1997.

⁶⁹ Editora Paralelo 15, Brasília, 2004.

⁷⁰ Coleção Primeiros Passos. Editora Brasiliense, São Paulo, 1995.

⁷¹ Disponível em: <http://www.urbanidades.unb.br/artigo_brasilia_mito_razao.htm Acessado em 2005>.

⁷² In: NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Massao; LEONÍDIO, Otávio; CONDURU, Roberto (Org.). *Lucio Costa: Um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosace Naify, 2004.

⁷³ Disponível em: ,http://www-groups.unb.br/ics/sol/itinerancias/grupo/angelica/arte_cidade.pdf>.

⁷⁴ Conferência de encerramento do X Encontro da Sociedade Brasileira de Sociologia. Fortaleza, 2001.

Enveredamos, também, pela pesquisa de campo,⁷⁵ a partir de um novo olhar e da consciência contextualizados pelo projeto de investigação sobre Brasília e passamos a observar como vivíamos nesta cidade, como nos movimentávamos em seu tecido urbano e que estados a vivência instaurava no corpo. Buscamos conversar com as mais diversas pessoas sobre suas impressões sobre Brasília e improvisamos nas ruas da cidade.

O entendimento de que seria impossível definir uma metrópole sem reduzir sua complexidade fez a Companhia compreender que mais importante que fazer um espetáculo que retratasse Brasília, ou que tentasse defini-la, seria traduzir em imagens, movimentos e sons nossa relação afetiva com a cidade, o que ela nos provoca, como nós a vemos e a sentimos em vários planos da percepção. Neste contexto, *Cidade em Plano* é fruto de uma inquietação sobre identidade, comportamento e percepção.

A dramaturgia foi se desenvolvendo a partir da ideia de dimensionar Brasília por meio de inúmeros planos, como perspectivas da percepção, e de abrigar as camadas e níveis de entendimento que descobrimos e que mais nos sensibilizaram durante a investigação artística. As várias maneiras de olhar, de sentir e de refletir sobre a cidade que vieram à tona, construindo uma multiplicidade de percepções, formaram perspectivas que se combinavam e se recombinaavam, as quais podemos reconhecer como planos: espacial (geográfico, urbanístico, arquitetural), temporal (histórico, das memórias coletiva e afetiva), sensorio, psicológico, pessoal, social (público e privado), imaginário, político, simbólico e utópico.

O espetáculo foi concebido originalmente no formato que chamamos de “Versão Instalação”. O termo instalação foi utilizado como referência a uma forma artística do campo das artes visuais em que a construção, ou a desconstrução, de um determinado espaço é feita com a utilização de vários materiais (vídeo, fotografia, objetos, esculturas, *performances* etc.), e a imersão física do fruidor nesse espaço é parte da obra. Nesta versão, portanto, o público assiste ao espetáculo dentro do espaço cênico. O trabalho de composição/ edição da trilha quadrifônica, idealizada para essa etapa, complementa a imersão sensoria do público que, cercado por quatro caixas amplificadas, pode sentir o movimento do som em relação aos bailarinos. Depois criamos a “Versão Palco Italiano” para facilitar a circulação do espetáculo, adaptando-o para um palco tradicional, em que o público assiste ao espetáculo, sentado na plateia. Assim foi possível apresentar *Cidade em Plano* em locais que não comportam o

⁷⁵ A pesquisa de campo foi feita de maneira peculiar, pois o que a caracterizava como tal era justamente a maneira pela qual nós encarávamos a cidade a partir da pesquisa que estávamos fazendo, uma vez que a experiência de viver na cidade 24 horas por dia todos nós já tínhamos. A pesquisa de campo então foi uma mudança na forma de perceber o nosso cotidiano.

público dividindo o espaço cênico com os bailarinos, por causa de suas dimensões ou formato.

O trabalho do *designer* de som Antonio Serralvo e a pesquisa de sons da cidade, realizada pelos músicos Valéria Lehmann, Paulucci Araújo, Chicco Aquino e Pablo Ornellas, tornaram possível fazer da música um cenário sonoro na parte do espetáculo que chamamos de “Cena Cartões-Postais”. Mixados com tecnologia quadrifônica, os sons se moviam no espaço com o deslocamento dos dançarinos na cena. Com quatro caixas de som dispostas nos quatro cantos do espaço cênico, a passagem de elementos sonoros de uma caixa de som para outra foi trabalhada junto à coreografia. O público, localizado no centro, entre as quatro caixas de som, podia ter uma sensação espacial da trilha sonora, como se estivesse no meio da cidade. A intenção era que essa sensação pudesse modificar a relação da plateia com os movimentos executados pelos dançarinos, ajudando em uma imersão e em um engajamento mais sensorial com o espetáculo. A música foi elaborada ao mesmo tempo em que a coreografia e a dramaturgia eram desenvolvidas. O trabalho com a trilha sonora em *Cidade em Plano* foi o mais entrópico da história de nossas criações, de forma que o intrincamento das referências, conteúdos, experimentações e estudos que fizemos torna impossível hoje lembrarmos o quê influenciou o quê com exatidão.

O cenário e os objetos de cena de Marconi Valadares foram feitos com a manipulação de imagens da cidade, como desenhos de sua silhueta, e com os cartões-postais mais conhecidos de Brasília. Imagens em vídeo do pôr do sol, com captação, edição e tratamento de Antonio Serralvo, também compuseram a cenografia.

Outra solução desenvolvida durante o processo criativo, e que pode ser caracterizada como pesquisa de linguagem, foi a produção da coreografia com uma variedade de abordagens e de vocabulários cênicos, o que gerou várias cenas com identidades distintas. Algumas cenas tinham elementos mais performáticos, enquanto outras eram mais teatrais e outras, mais reconhecíveis como pertencentes ao universo da dança. Tais diferenças de abordagens da cena surgiram da “natureza” das necessidades expressivas de cada trecho do espetáculo como tornar visíveis estados, sensações, relações emocionais, relações espaciais, fatos históricos, personagens etc. Isso se deu porque, como a dramaturgia era composta por várias maneiras de ver e de se relacionar com a cidade, a coreografia foi desenvolvida contendo nas cenas as diversas especificidades de percepção.

Essas especificidades surgiam das inspirações de cada cena e do que queríamos evocar. A “Cena JK”, que se refere à figura do ex-presidente Juscelino Kubitschek, é um bom exemplo disso. Importante personagem da história do Brasil, e principalmente de

Brasília, a citação e a referência ao papel de líder da construção de Brasília, em trechos da “Cena JK”, exigiram uma concepção mais teatral dos dançarinos quanto à atitude e aos movimentos para construir alusões à sua personalidade e atitude política. As características em alguns momentos cômicas da cena estão a serviço da necessidade dramática de ironizar situações e posturas que, de uma maneira em geral, são reconhecíveis como clichês do comportamento de um político. O recurso teatral não só contribuiu para a construção da cena como também fez delinear melhor o conteúdo crítico.

A iluminação foi inspirada nas características da incidência da luz do sol no planalto central – posição geográfica de Brasília no território brasileiro –, com referências ao excesso de luz e ao pôr do sol, tão marcantes na experiência com a cidade. A luz também exercia a função de guiar o público. No início do espetáculo, na “Versão Instalação”, a plateia era orientada a seguir e a ocupar os espaços iluminados com focos de luz azul para acompanhar as cenas de diferentes ângulos e direções. A iluminação propõe um diferencial na encenação do espetáculo com a movimentação do público no espaço cênico. Essa ideia pode ser associada, pensando na criação de sentidos da obra, à uma transposição para a cena da organização em setores do espaço urbano de Brasília, a exemplo dos setores hoteleiro sul, hospitalar e de embaixadas.

A pesquisa para o figurino levou à conclusão da necessidade de o corpo estar nu. A ideia partiu de uma imagem dos corpos deitados à frente da silhueta da cidade e foi ganhando força à medida que o processo criativo avançava. Concluiu-se, em associações e análises, que tornar mais visíveis as formas da estrutura óssea e muscular, ou seja, chamar a atenção para a condição física do corpo, poderia enfatizar a materialidade da natureza orgânica do corpo humano na relação com a concretude da cidade. O discurso do corpo nu é parte fundamental da dramaturgia do espetáculo. Nu, o corpo se destaca como matéria física da natureza – viva, orgânica e sensível. Esta forma de perceber a presença do corpo em cena cria poéticas que ajudam a discutir a relação do corpo com a cidade de Brasília. Desprovidos das marcas sociais e das hierarquias que uma roupa carrega, cada dançarino deixa de ser ele próprio, passando a ser a representação de uma subjetividade. O nu nas cenas nos parecia representar a humanidade.

Os dançarinos nus podem, assim, vestir a silhueta da cidade e os cartões-postais feitos com fotografias de monumentos arquitetônicos da cidade. Além de serem utilizados como vestimenta, os cartões-postais são objetos de cena que constroem na relação com o corpo inúmeras construções metafóricas. Na coreografia da “Cena Cartões-postais”, as metáforas surgem da pesquisa de movimento a partir das associações e das relações simbólicas que cada

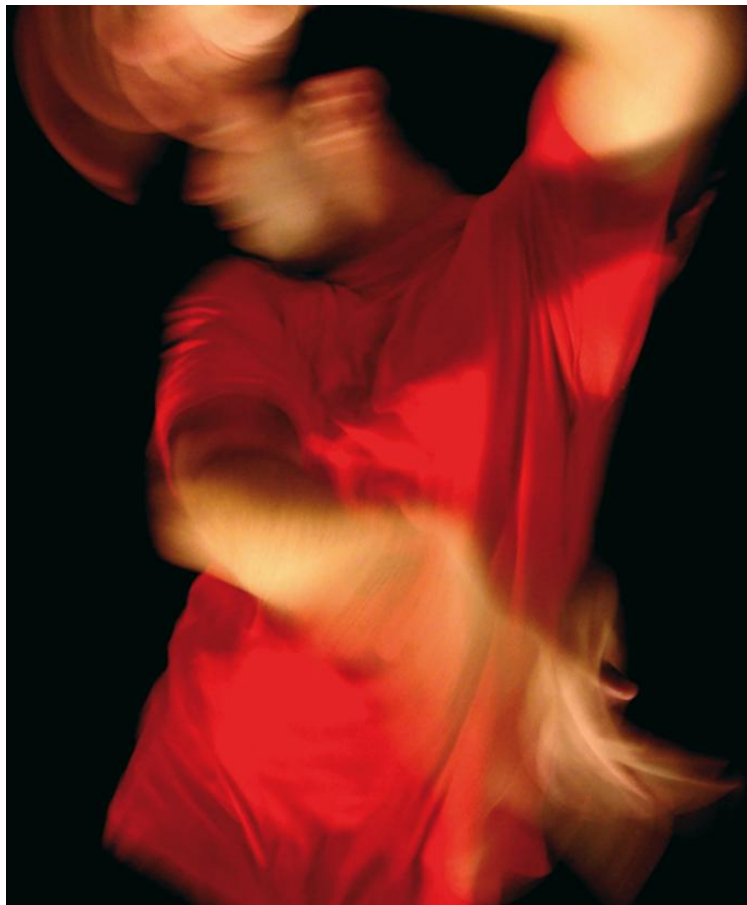
imagem dos monumentos representa e do lugar em que o dançarino coloca o cartão no corpo, isto é, das instituições de poder do Estado e da sua função na sociedade em relação às partes do corpo e suas funções orgânicas. Em *Aletheia* as experimentações artísticas tiveram como ponto de partida o corpo, e assim as questões temáticas eram pesquisadas a partir de suas relações com o corpo. Em *Cidade em Plano* a pesquisa artística se aprofunda nesta direção. A relação do corpo com a cidade de Brasília se torna o próprio objeto de estudo.

Esse processo de criação foi o que mais contou com a participação das bailarinas na construção da dramaturgia. A primeira fase da pesquisa levou três anos, de 2003 até a estreia do espetáculo, em 2006. E, como explico melhor no capítulo 5, o seu processo criativo continua acontecendo até os dias de hoje, enquanto escrevo esta dissertação.

Desde a terceira criação, *No Instante* (1998), já trabalhávamos em um regime de maior colaboração dos dançarinos na criação dos movimentos, mas devido a várias razões, sendo seu maior limitador o tempo que o trabalho de construção da dramaturgia em grupo exige, a participação dos dançarinos se caracterizava mais na parte prática, nas respostas físicas. Vale ressaltar que a criação dos movimentos da maneira como trabalhamos deve ser considerada, também, como uma forma de reflexão sobre o tema e como trabalho de colaboração com os dançarinos, mas o que estou tentando frisar aqui é que em *Cidade em Plano* houve uma mudança importante na forma dessa colaboração dos dançarinos e, conseqüentemente, na forma de criar da Companhia. As estratégias de criação e as escolhas sobre o conteúdo que delineavam a construção da dramaturgia nos outros espetáculos da Companhia, como já foi visto, eram elaboradas sempre por mim a partir de análises das improvisações dos bailarinos realizadas nos ensaios, em associação a todos os estudos feitos por mim individualmente sobre o tema na pesquisa bibliográfica. Em *Cidade em Plano*, as questões temáticas e estéticas foram colocadas em debate durante toda a criação para todo o núcleo artístico. A participação dos bailarinos, principalmente, se deu em vários níveis, das escolhas e propostas de pesquisas bibliográficas à proposição de procedimentos de investigação. Apenas as estratégias de criação e a organização de todo o material que foi para o palco continuaram sendo feitas a partir de minhas diretrizes. O processo criativo desse espetáculo se destaca por ter sido, assim, o mais horizontal da história da Companhia até hoje. Talvez essa tenha sido uma das razões de o processo criativo de *Cidade em Plano* ter sido, também, o mais longo.

4.5.3 *Autorretrato Dinâmico* (2009)

Imagem 8 – Espetáculo *Autorretrato Dinâmico* (2009)



Bailarino: Leandro Menezes.
Foto: Luciana Lara.

Durante o processo de criação de *Cidade em Plano* crio simultaneamente *Autorretrato Dinâmico* (imagem 9), também como uma pesquisa sobre identidade/ alteridade, mas nesse espetáculo as questões conceituais se desenvolvem na direção da própria dança. Nesta pesquisa, nos perguntamos o que é dança. Por causa da simultaneidade da realização desses dois projetos coreográficos, os estudos realizados para o nono espetáculo da Companhia teve impacto sobre *Cidade em Plano*. A hipótese de que o movimento do corpo expressa de forma consciente e inconsciente a complexidade humana na relação com o ambiente em que vive foi o ponto de partida da pesquisa artística para *Autorretrato Dinâmico*. Nessa investigação, no entanto, ambiente não significava só o espaço da cidade. Buscávamos entender como acontece nosso movimento, como ele é gerado, qual a relação de nossa forma de ver, sentir e se relacionar com o mundo e a forma com que nos movimentamos.

As ideias que motivaram a criação de *Autorretrato Dinâmico* surgiram de inspirações empíricas a partir de conceitos da fenomenologia de Merleau-Ponty (1999) e da antropologia do corpo de John Blacking (1977). Se é por meio do próprio corpo e dos sentidos (visão, tato, olfato, paladar, audição) que nossa experiência se dá, tudo que apreendemos do mundo passa pelo corpo e, também, dele emerge. Dançamos como sentimos o mundo. Podemos então conceber que o que somos e como nos expressamos é resultado de uma parcela do mundo que apreendemos, da qual nos apropriamos e devolvemos ao mundo novamente. Inspirada nessas ideias, começamos a pensar que nos movemos como uma reorganização de tudo o que aprendemos a partir de nossa percepção do mundo. E se a dança é a materialização visível disso no espaço e no tempo, os movimentos do nosso corpo, dessa forma, seriam uma espécie de síntese integradora dos nossos estados de espírito, dos estímulos processados pelos sentidos, da genética, da cultura, dos desejos, de impulsos da mente, da personalidade, da memória, da cognição, ou seja, da nossa relação com o mundo.

No espetáculo, pensando assim, as idiossincrasias e as características particulares do movimento de cada um dos quatro intérpretes em cena poderiam ser vistas e sentidas como quatro formas de interpretação, percepção e, assim, de construção de mundo. E ainda, se o mundo está em constante transformação, nós também estamos sempre mudando. O título do espetáculo baseou-se nessa ideia, no conceito de identidade como um processo dinâmico que estaria sempre inacabado, em constante transformação e reinvenção. O espetáculo, então, foi inspirado em uma questão conceitual: o movimento tem origem em nossa alteridade/identidade, dançamos o que e como somos em toda a sua complexidade.

A imersão na investigação da expressão da identidade pessoal no movimento, sob essa perspectiva conceitual, provocou não apenas reflexões sobre como nos percebemos, o que desejamos, como se dão as nossas escolhas, as nossas relações com o outro e os nossos sentimentos, mas também o questionamento sobre o que os papéis que desempenhamos em vários contextos sociais diz de nós e como vivemos em um mundo complexo, diverso, multicultural, híbrido, tecnológico e veloz. Uma pergunta se delineou a partir disso: O que nos move, aqui e agora? A pesquisa de movimento foi construída respondendo a esta pergunta. Uma de nossas aproximações com uma possível resposta foi a hipótese de que, acima de tudo, o amor nos move. Sem o romantismo que essa conclusão pode suscitar, e sem desconsiderar o impulso de sobrevivência de nos mantermos vivos, compreendemos que a necessidade de nos sentirmos amados parece ser nossa força maior, propulsora de tudo o que fazemos.

Na pesquisa de movimento, cada bailarino foi instigado a pesquisar os seus próprios padrões de movimentos, reconhecendo-os e explorando-os como sua identidade, aprofundando as preferências e as habilidades em vez de buscar fugir delas ou de quebrá-las, o oposto do que, geralmente, tentamos fazer quando nos propomos a realizar uma nova pesquisa coreográfica em nome da busca do novo e do inusitado. Em *Autorretrato Dinâmico*, esses padrões de movimento eram nosso foco de interesse e de estudo, pois eram considerados organizações singulares que o corpo e o movimento vinculavam a partir da experiência vivida por um indivíduo. Nenhum movimento foi fixado para os solos. A ideia era que, a cada dia, o solo de cada um fosse diferente, de acordo com o estado de cada pessoa naquele dia, sob a hipótese de que, dessa forma, chegaríamos a variações qualitativas dos padrões de movimentos encontrados na pesquisa, ou até a movimentos novos que partiriam desses padrões como os seus desdobramentos momentâneos. Havia um único momento coreografado durante o espetáculo, com sequências criadas também a partir desses padrões individuais.

Trabalhamos durante o processo criativo com músicas trazidas pelos próprios bailarinos e, no final, trabalhamos no silêncio, de forma que a motivação para o movimento fosse interna e não originada na relação com a música. Improvisávamos com as luzes apagadas, pois sentíamos que, com a visão reduzida, a disponibilidade para a introspecção era maior e o interesse pelo movimento não vinha mais da preocupação ou da exploração da forma. O escuro criava uma atmosfera de trabalho que parecia nos levar a um maior contato com nós mesmos, gerando maior autenticidade na descoberta e aprofundamento no desenvolvimento dos movimentos-padrão. Só depois de todo esse processo foi possível reintroduzir a música no trabalho. A relação do movimento com a música acontecia não mais como motivação do movimento, mas como meio de acesso e de conexão com a dramaturgia que havíamos criado.

A pesquisa de linguagem adotou os preceitos delineados na reflexão sobre o conceito de identidade, transpondo-os para a concepção da estrutura do espetáculo. Uma vez que a identidade era entendida como dinâmica, foi decidido que a forma artística também tinha que evitar a fixação para ser coerente com nossas concepções, assim optou-se por trabalhar com a improvisação em todo o espetáculo. A estrutura das apresentações era toda dinâmica, inclusive a operação da luz era improvisada. A trilha sonora era composta por uma seleção de músicas escolhidas no momento do espetáculo entre as utilizadas durante o processo criativo. A quantidade de músicas selecionadas ultrapassava a duração estimada para a apresentação, para que houvesse opções de escolha durante a mixagem realizada ao vivo.

Apesar de o espetáculo ter sido produzido em teatros com palco italiano, o cenário era o espaço do palco circundado por cadeiras, formando uma arena onde o público ficava bem próximo e ao redor dos bailarinos. Foi também utilizada como cenário a projeção de fotos tiradas em cena no momento do espetáculo. O congelamento de um momento do bailarino dançando almejava, por contraste ao título do espetáculo, fazer perceber a noção da mobilidade e rapidez do tempo, da percepção do aqui e agora que está sempre metamorfoseando tudo. Rapidamente um momento se transformava em passado e o retrato já não conseguia traduzir o que estava acontecendo em cena, em uma alusão à tendência da nossa forma de raciocínio de precisar fixar definições e conceitos para produzir a sensação de que entendemos ou, na verdade, que dominamos algo. Acreditávamos que esse elemento como cenário poderia provocar reflexões sobre o tema por contraste com o título do espetáculo, evocando as noções dos conceitos que permearam todo o processo criativo.

A iluminação era bem simples e básica, com um único efeito que lembrava uma luz entrando por uma janela em um ambiente escuro. Com uma imagem gravada em vídeo buscamos uma reprodução realista da luz da rua que entrava na sala onde ensaiávamos, no centro de dança. A imagem remetia à situação de estar sozinho em casa, pensando na vida, deitado na cama, antes de dormir, enquanto contemplamos os reflexos das luzes e as sombras que vêm da rua, projetados na parede.⁷⁶ Essa iluminação reconstruía, então, uma imagem que podia ser reconhecida pelo público. Reproduzia ainda a atmosfera do cenário que tínhamos durante o processo criativo no local em que ensaiávamos, ajudando na recriação em cena do ambiente e da sensação que tínhamos enquanto criávamos o espetáculo e que nos proporcionava o acesso aos estados trabalhados durante toda a pesquisa. O efeito da luz do projetor no corpo do bailarino era também interessante por “pixelar” sua imagem em movimento. Os corpos ficavam cobertos de pontos luminosos que ampliavam a percepção visual dos movimentos durante a dança.

O figurino foi escolhido e decidido por cada um dos bailarinos. Os parâmetros de escolha também foram pessoais. A orientação surgia da coerência dramática de encontrar, entre as próprias roupas, o que melhor expressava sua forma de ser no cotidiano, uma roupa que fosse mais a “cara de cada um”, que fosse a mais confortável para seu solo e para seus padrões de movimento. Com isso, também buscou-se afastar a ideia de espetacularização desse recurso expressivo, que, ao nosso ver, colocava o espectador em um estado de afastamento quanto ao *performer*, provocando um distanciamento formal entre o público e o

⁷⁶ Essa imagem é recorrente na criação do grupo, como poderá ser visto no próximo capítulo quando descrevo a primeira improvisação realizada durante o processo criativo de *Cidade em Plano*.

artista. No início do espetáculo, os bailarinos se comportavam como plateia, entrando no teatro de forma anônima com o público, como se fossem espectadores. Suas roupas cotidianas permitiam a camuflagem, a não distinção entre artista e público. Parte do conteúdo do espetáculo era a reflexão sobre a “desfronteirização” entre vida e arte.

Na composição da cena coreográfica, busquei evitar a criação de metáforas e de construções simbólicas das relações entre os bailarinos no espaço cênico. Os bailarinos sempre realizavam seus solos de maneira que, mesmo dividindo o palco com outro colega, as suas *performances* eram vistas como individuais e não coletivas. Teve-se o cuidado com as distâncias, com os olhares e com a direção espacial dos movimentos, estudados com esse intuito. As relações do movimento com o figurino, com a música, com a iluminação e com o espaço receberam esse mesmo tratamento, objetivando focar a atenção do espectador no movimento. Queríamos um tipo de relação com o espectador que o fizesse se envolver com o estado dos bailarinos se movimentando, evitando a dispersão de sua atenção com os outros elementos da cena.

Algumas observações podem ser traçadas diante dessa visão de conjunto dos nove espetáculos da Companhia. As especificidades de cada uma das obras agrupadas em cinco fases tornam visíveis mudanças significativas no rumo e na maneira de fazer dança do grupo e apontam para um desenvolvimento da prática de criação de sentidos no trabalho contínuo da Companhia. Há uma espécie de ligação da criação de um espetáculo com o seguinte, percebida em uma lógica em que alguns interesses e formas de fazer se esgotam e geram mudança, ou ainda quando alguns elementos que surgem em uma criação são mais aprofundados e recebem mais atenção no próximo espetáculo. A continuidade do trabalho do grupo ao longo dos seus 25 anos, é requisito fundamental para o desenvolvimento de uma linguagem de dança própria. O trabalho continuado com uma mesma equipe de artistas de outras linguagens (músicos, iluminadores, cenógrafo, design gráfico) sob a minha direção confere uma qualidade e identidade específica às criações da Companhia.

Se a construção de sentidos na dança, ou seja, a dramaturgia da dança se dá principalmente na ação, no movimento como vimos anteriormente com a reforma de Noverre, e na relação dos elementos constituintes da cena, como vimos com Lessing, é interessante notar que o corpo e o movimento são os elementos centrais dos trabalhos de criação da Companhia desde o início e aparecem nos espetáculos com a mesma importância que os outros elementos. É nítido e interessante perceber que com o passar do tempo durante o processo criativo, as elaborações da trilha sonora, do cenário, da iluminação, dos figurinos e dos objetos de cena passam, cada vez mais, a surgir em função ou a partir de uma reflexão

realizada da perspectiva do corpo e do movimento. Há, também, um interesse pela pesquisa de linguagem cênica e pela inventividade na criação e na composição das relações dos elementos cênicos (pesquisa de linguagem). A linguagem cênica dos últimos espetáculos é cada vez mais experimental. Não existe a preocupação de manutenção de uma unidade estilística no conjunto dos trabalhos.

Desde “Efeitos” é possível observar que já existe o senso da importância da relação dos elementos cênicos em um espetáculo e a criação da coreografia envolve a criação de figurinos, objetos de cena e iluminação de forma intrínseca à pesquisa de movimento. A forma do espetáculo surge do seu conteúdo. A criação coreográfica se delineia com o fazer durante o processo criativo. A pesquisa de linguagem da dança se dá na necessidade de encontrar maneiras de evocar as reflexões do tema de maneira não convencional. Há um crescente investimento na pesquisa de uma coerência entre cenário, figurino, trilha e objetos de cena e sua relação com o corpo e o movimento dentro de uma concepção do todo nos espetáculos da Companhia. É possível identificar a concepção dos espetáculos como resultado de uma abordagem única, ou seja, como produto da necessidade específica de cada trabalho.

Cada espetáculo, a partir de “No Instante”, é muito diferente um do outro. Em “Cidade em Plano”, por exemplo, elementos e abordagens cênicas se aproximam das formas reconhecíveis de outras linguagens artísticas a partir da necessidade da dramaturgia: da *performance art* (a não representação e construção cênica a partir de ações, situações e estados como as principais características de uma das cenas do espetáculo: “Cena Cartões-postais”); das artes visuais (na idealização do espetáculo como uma instalação e na poética visual); do teatro (na representação/presentificação de personagens da história de Brasília); e de concepções mais tradicionais da dança (com abstrações do tema em movimento, pesquisa de movimento da relação do corpo com o espaço e o tempo).

A partir do quarto espetáculo (Nada Pessoal), a forma de criar se modifica com a criação de dramaturgias. O contato com a Teoria de Laban faz com que a criação fique mais consciente e analítica, todos os elementos cênicos são pesquisados como construtores de sentido. O estudo das relações entre corpo (bailarinos, figurino e objetos de cena), movimento (tempo, energia, peso e espaço), som (composição musical, barulhos, sonoridades, silêncio) e espaço (cenário, iluminação e relação com o público) é meio e produto da investigação do tema. O trabalho artístico com a dança passa a ser uma reflexão sobre um tema.

Na última fase, a conceitual que reúne os espetáculos *Aletheia*, *Cidade em Plano* e *Autorretrato dinâmico*, os elementos cênicos são ainda tão importantes quanto antes, mas são explorados de forma mais minimalista para dar mais ênfase ao corpo e ao movimento em

cena. Nos dois últimos espetáculos a relação com o público é parte da pesquisa de linguagem. O espaço cênico começa a ser explorado em outras configurações, saindo da concepção de espetáculos para palco italiano e incluindo o público no espaço cênico, como estratégia para mudar a recepção do público, tornando-a ainda mais participativa e sensória.

Em “Efeitos”, “Anti Status Quo Dança” e “No Instante” a música era norteadora e fonte inspiradora do processo criativo e do espetáculo, de onde se desenvolviam o tema, a pesquisa de movimento e a coreografia. A trilha sonora era também o elemento organizador do espetáculo, dividindo quadros e atmosferas cênicas, e também delineando o roteiro de ações. O entendimento da música como parte fundamental na construção de sentidos na dança levou o grupo a investir cada vez mais em trilhas compostas especialmente para os espetáculos, a partir de “Nada Pessoal”. A música pára de ser a matriz das ideias e passa a ser elaborada com base na criação da dramaturgia e da coreografia. Essa característica continua em “Dalí” e em “Coisas de Cartum”, em que a importância da pesquisa da música se mostra tão grande que, dentro do próprio projeto “Dalí”, a A.S.Q. faz o investimento de produzir um cd com a trilha sonora especialmente composta para esse espetáculo, que passa a se configurar como uma das criações/produções artísticas da Companhia, além do espetáculo. Os processos criativos das trilhas de “Dalí”, “Coisas de Cartum”, “Aletheia” e “Cidade em Plano” tiveram um grande investimento de tempo na pesquisa de novas sonoridades, na tecnologia da edição e do tratamento do som e na utilização da música na cena. A investigação dos recursos técnicos resultou em uma construção cada vez mais imbricada com a coreografia, em consonância com a dramaturgia, passando pelo uso de textos, utilização de música ao vivo, até culminar em “Cidade em Plano”, em que a trilha com a tecnologia quadrifônica é também coreografada no espaço. Em “Autorretrato Dinâmico” a Companhia não produz uma trilha original, mas o estudo da relação da música no espetáculo continua grande. A utilização é mais complexa conceitualmente, a trilha continua estabelecendo as atmosferas, mas é principalmente um meio e não mais fonte de inspiração. A música é usada para ativar a memória, por meio da qual se dá o acesso afetivo a toda a pesquisa realizada durante o processo criativo, como um detonador, um gatilho da investigação e do trabalho desse espetáculo.

Ao longo do tempo, os processos criativos da Companhia verticalizam na interdisciplinaridade e na multidisciplinaridade. A criação da dramaturgia se dá a partir de investigações de corpo e movimento aliadas a reflexões e referências teóricas de outras áreas de conhecimento. O trabalho de criação tem inspirações multirreferenciais que extrapolam o território da dança e abrem novas fronteiras para a pesquisa de movimento e de composição

na linguagem cênica. É possível identificar interesse especial nos conteúdos da filosofia e da crítica social; em estudos sobre a percepção, cognição, corpo e movimento; no conceito de dança e em outras linguagens artísticas, principalmente as artes visuais. Todo o trabalho artístico é feito em colaboração com uma equipe multidisciplinar comprometida com a construção de uma lógica, de uma dramaturgia.

5 Arqueologia do processo criativo de Cidade em Plano

5.1 História do processo

Durante o período de dez anos (2003-2013) do processo criativo da apresentação de dança contemporânea *Cidade em Plano* da Anti Status Quo Companhia de Dança, 18 bailarinos passaram pela Companhia e compuseram o elenco do espetáculo, criado para ser dançado por quatro bailarinos. A mudança de elenco foi o principal motivo da longa duração do processo de criação de *Cidade em Plano*. Cada vez que tínhamos que “ensinar” o espetáculo para os novos bailarinos, nos questionávamos: o que era essencial na constituição da obra que não podia deixar de ser ensinado? Como adaptar uma coreografia e uma dramaturgia feita no/ com/ a partir de um corpo em outro corpo sem perder suas características? O que determina a obra?

A busca de respostas a essas perguntas levou a Companhia à necessidade de investigar os modos de operação da construção dramaturgical que geraram o espetáculo. Começamos, assim, uma espécie de arqueologia do processo criativo⁷⁷ no qual buscávamos, a partir da análise de cada cena, lembrar de onde viera cada ideia, cada motivo de movimento, cada conexão com o tema, com a bibliografia estudada e com as discussões realizadas. Tentando descobrir os caminhos do cérebro percorridos durante a pesquisa artística, procuramos por vestígios e reminiscências em anotações feitas durante as investigações e os ensaios, os quais pudessem revelar as associações realizadas. As estratégias de improvisação foram revisitadas para identificar os comandos que pareciam desvendar os desdobramentos da investigação do movimento e da transformação de ideias e de conceitos em ações do corpo, em som, luz, figurino, cenografia e objetos de cena. A memória e a análise do material artístico produzido foram os recursos mais utilizados para rastrear as escolhas e reconstruir os raciocínios. Assim,

⁷⁷ A primeira vez que realizamos a arqueologia deste processo criativo foi durante o projeto “Do palco à tela”, que previa uma pesquisa teórica e uma pesquisa artística para a realização do videodança piloto *De Carne e Pedra - Cidade em Plano*, patrocinado pelo Prêmio Funarte/Petrobrás 2005. A pesquisa teórica, como tinha sido proposto, realizou um primeiro levantamento e uma análise do material que tinha sido registrado de maneira informal em cadernos de anotações e em gravações de vídeo durante os ensaios da Companhia sobre a criação da dramaturgia, coreografia, cenário, figurino e trilha sonora de *Cidade em Plano*. Esse trabalho incluía a identificação e a discussão sobre a natureza das representações, seus códigos e relações e a linguagem da dança no contexto de um espetáculo ao vivo e no de uma coreografia feita para a câmera. Desta forma, foram analisadas as especificidades, diferenças e semelhanças de um trabalho coreográfico para duas formas distintas de suportes para a dança, mas com o mesmo cerne, o mesmo estudo e pesquisa temática: a relação do corpo com a cidade de Brasília. Para isso, durante uma semana, em encontros de quatro horas de duração, as bailarinas que compuseram o primeiro elenco e dançaram a primeira versão do espetáculo juntamente comigo e com a ajuda da jornalista, também bailarina, Liana Gesteira, realizamos uma gravação de aproximadamente dez horas de discussões, lembrando oralmente todo o processo criativo de *Cidade em Plano*. Todo esse trabalho foi fonte e motivação para a idealização do livro *Arqueologia de Um Processo Criativo – Um Livro Coreográfico*.

toda vez que tínhamos que ensinar o espetáculo para outro dançarino, de certa forma, retomávamos o seu processo de criação.

Todo o material artístico produzido para o espetáculo até aquele momento era revisitado quando ensinava o espetáculo para um novo integrante do grupo. Como método, optamos por discutir argumentos e preceitos, relendo textos e refazendo procedimentos de criação de movimento. No momento de aplicar as mesmas estratégias para criar o movimento, a atenção era voltada para o comando das improvisações, focando no que provocava os dançarinos, nos exercícios e estímulos que tinham gerado o movimento, evitando os resultados já obtidos e escolhidos para compor o espetáculo. Esta atitude não significava que empenhávamos o nosso esforço em repetir *ipsis litteris* o que tinha acontecido na etapa anterior do processo. O intuito era fazer o novo dançarino ter acesso às informações da pesquisa que cada cena continha, experimentando procedimentos do processo criativo por meio de estímulos sensoriais e de exercícios de improvisação.

O aprendizado promovido por essa maneira de trabalhar poderia, assim, informar o dançarino pela experiência investigativa do tema com o seu próprio movimento, ou seja, poderia instaurar as questões em seu corpo, expondo-o à provocações geradas na pesquisa do espetáculo. Pressupunha-se que se o novo integrante do elenco vivesse o processo de criação, compreendendo pelo menos parte dele com o próprio corpo e movimento, de maneira mais autônoma, poderia compreender a obra de dentro para fora, tornando-o mais apto para fazer a *performance* com verdade cênica. Equívocos de interpretação, que poderiam surgir do entendimento da forma pela forma, acarretando indesejáveis mecanizações ou um mau entendimento das intenções da coreografia e da dramaturgia, poderiam, assim, ser evitados. O método permitiria que o intérprete encontrasse no próprio corpo motivações reais para gerarem os movimentos, abrindo espaço para as contribuições pessoais, tornando-o mais apto a incorporar e a engendrar sentidos do espetáculo em seu corpo para depois poder compartilhá-los.

Como refazer um processo criativo na íntegra é impossível, se o compreendemos como uma rede complexa de escolhas, transformações, interações e conexões de naturezas diversas (SALLES, 2008), o que acontecia, na verdade, era que, em vez de ter o espetáculo remontado, dávamos continuidade à criação, adensando mais a pesquisa artística. Toda essa estratégia, além de nos lembrar de como estabelecemos as conexões com o que sentimos, pensamos, discutimos e estudamos sobre Brasília durante o processo de criação do espetáculo, acabou gerando mais material, ampliando o trabalho dramaturgicamente com novos desenvolvimentos coreográficos e transformações na concepção do espetáculo.

Cada apresentação pública desse trabalho se caracterizou como o resultado de uma nova etapa da criação. Uma nova versão da obra. Salles (2008) fala sobre essa “continuidade sem demarcações de origens e fins absolutos”:

É sempre vã toda a tentativa de determinar a origem de uma obra e seu ponto final. Sob a perspectiva das inferências, redes de interações, observamos uma diversidade de conexões que parece propiciar um obra e, do mesmo modo, diferentes desdobramentos de uma obra entregue ao público. A progressão potencialmente infinita pode ser percebida nas modificações que dão origem a outra edição, outra apresentação, outra exposição, outra montagem. (p. 59).

Mesmo compartilhando dessa compreensão que não permite estabelecer um início para o processo criativo, relembro que no capítulo 4, quando descrevo brevemente *Cidade em Plano*, relato que foi no processo criativo do espetáculo anterior, *Aletheia*, que foi identificada uma possível origem da ideia de fazer uma obra sobre a relação com a cidade de Brasília. Portanto, só para efeito de organização desta análise, a criação de *Cidade em Plano* tem início em 2003 e se estende até os dias de hoje, melhor dizendo, 2003 seria um marco para começar a me referir ao tempo de investigação da obra, ou seja, para a contextualização desta análise. O processo criativo do espetáculo permanece em “contínua mobilidade” (SALLES, 2008), em que coreografia e dramaturgia são atualizadas nos corpos dos dançarinos até os dias da realização e da conclusão desta pesquisa, em 2014.

A partir da entrada de novos bailarinos e, assim, de uma nova versão da obra, é possível dividir o processo criativo de *Cidade em Plano* em sete fases, observando que o desenvolvimento da pesquisa artística, muitas vezes, além de gerar versões da obra, se desdobrou em novos produtos artísticos:

1. O espetáculo foi concebido originalmente no formato que denominamos “Versão Instalação”, em que o público divide o palco com os bailarinos, e estreou na Mostra de Dança XYZ em Brasília-DF, em 27 de maio de 2006, na sala 3 do Centro de Dança do Distrito Federal, sob o nome *Brasília – Cidade em Plano*. O elenco era formado pelas bailarinas colaboradoras Carolina Carret, Claudia Duarte, Gigliola Mendes, Marcela Brasil, com Aline Maria no elenco de apoio.⁷⁸ No período de maio a dezembro de 2006, o videodança piloto *De Carne e Pedra: Cidade em*

⁷⁸ Participaram, também, nos primórdios da pesquisa artística, durante o primeiro ano de processo criativo, as bailarinas Andrea Tang e Valéria Lehmann. Lehmann, que também é musicista e compositora, participa do processo criativo da trilha sonora do espetáculo depois que se afasta da Companhia como bailarina.

*Plano*⁷⁹ foi criado como um estudo e um desdobramento da pesquisa artística do espetáculo.

2. Depois da estreia e da primeira temporada de apresentações, em 2008, o espetáculo passou por importantes modificações, dando continuidade à pesquisa e inaugurando uma segunda fase de criação até 2009. Cenas foram editadas, sequências coreografadas, criou-se uma versão do espetáculo para palco italiano, no qual o público assiste ao espetáculo não mais junto aos bailarinos, mas sentado na plateia, e o nome do espetáculo passou a ser *Cidade em Plano*. Nesta segunda fase, o elenco de bailarinos era formado por Rafael Villa, Robson Castro, Juliana Sá, Marcela Brasil e Karla Freire.
3. Em 2009, uma terceira fase teve seu início com a participação de um novo elenco de bailarinos: Breno Metre, Leandro Menezes, Thaís Khouri, com a volta de Gigliola Mendes e a participação em *performances* de Cláudia Duarte e de Paula Queiroz.
4. Em 2010, a quarta fase contava com os bailarinos Breno Metre, Gigliola Mendes, Leandro Menezes e Paula Queiroz e foi marcada também por mais desdobramentos da pesquisa como a criação de intervenções urbanas e a publicação do livro sobre o processo criativo do espetáculo *Arqueologia de Um Processo Criativo – Um Livro Coreográfico*.
5. Na quinta fase, em 2011, integraram o elenco Leandro Menezes, Samuel Cerkvenik e Flavia Faria.
6. No final de 2012, ou seja, na sexta fase, Rafael Villa retorna e, ao lado de Luara Learth, de Vinícius Santana e de Valeria Rocha, passa a integrar a Companhia junto a Leandro Menezes.⁸⁰

⁷⁹ Diferentemente de um registro da obra, esse trabalho audiovisual se caracteriza como outro produto artístico criado a partir da mesma pesquisa de tema, mas com desenvolvimento dramático próprio, devido às especificidades da mídia do vídeo. Essa criação não foi a público, por se tratar de um piloto, ou seja, um estudo que fazia parte da proposta de pesquisa prática e teórica do projeto “Do Palco à Tela”, patrocinado pelo Prêmio Funarte/Petrobrás de 2005.

⁸⁰ Nesse período, ainda temos Danilo Fleury e Isabela Cardoso como bailarinos estagiários integrando a Companhia.

7. Do início de 2014 até o momento atual, uma sétima e última nova fase se inicia com a entrada de João Lima como bailarino na Companhia, em substituição a Leandro Menezes.⁸¹

No caso da construção da obra coreográfica *Cidade em Plano*, o fato de todos os artistas colaboradores convidados serem moradores de Brasília e o tema da pesquisa artística ser a relação com a cidade, a *priori*, a proximidade, a intimidade e a afinidade com o tema parecem ter provocado participações mais ativas e intensas durante a pesquisa artística e na construção de conceitos que delinearão a dramaturgia. Isso se comparado com as experiências dos espetáculos anteriores da Companhia, nos quais o tema demandava mais investimento em estudos e investigação. A coreografia e a dramaturgia foram construídas nos ensaios em um processo no qual eu “pensava alto” e expunha as minhas questões estéticas e temáticas para os bailarinos. As ideias que surgiam eram colocadas em debate também com os artistas responsáveis pela luz, pelo cenário e pela trilha sonora, dando espaço para o confronto de saberes de distintas naturezas. A contribuição de cada artista multiplicou as informações, sempre modificando de alguma forma os caminhos da pesquisa, mesmo sendo minha a palavra final, atribuição da minha função como diretora. Assim, o processo de criação se caracterizou como o mais horizontal e colaborativo já vivido durante toda a minha experiência profissional até então, e, também, para o grupo, para os integrantes da estrutura da Companhia.

5.2 Iniciando a arqueologia da criação – primeiras escavações

A primeira abordagem do tema na prática aconteceu na Primeira Arte Studio de Dança, espaço sede da Companhia que hoje não existe mais por razões econômicas. As janelas do estúdio davam para uma rua muito movimentada, a W3 Norte, principalmente às 18h30, horário do início do ensaio e do *rush*. No intuito de começar a pesquisa sobre Brasília, iniciei a pesquisa artística com uma experiência, pode-se dizer, audiovisual. Pedi para que as dançarinas deitassem no chão do estúdio e olhassem os reflexos e as sombras que se formavam no teto, vindos da rua através das janelas amplas do estúdio, enquanto tocava o CD *Soundscape Brasília*.⁸² As experimentações e composições sonoras do CD, orientadas pela

⁸¹ Nesse período, os estagiários Danilo Fleury e Isabela Cardoso também se afastam da Companhia e entram Raoni Carricondo e Camilla Nyarady.

⁸² Produzido por 13 músicos, arquitetos e ecólogos, entre novembro de 1993 e abril de 1994, a concepção da experimentação sonora do CD criava uma “topografia acústica dos lugares que enfocava os aspectos sociais, políticos e ecológicos da cidade” (WESTERKAMP, 1994).

compositora Hildegard Westerkamp, eram compostas por gravações dos sons das ruas de Brasília e das cidades satélites e, também, de fazendas, escritórios e construções.

Era noite e as imagens formadas pelas luzes dos faróis dos carros e dos postes e pelas sombras das árvores, das edificações, dos ônibus e dos pedestres passavam no teto da sala em que estávamos, como uma projeção cinematográfica. Um filme de cores e movimentos, com imagens abstratas, às vezes reconhecíveis, revelava pedaços da cidade. Associadas à trilha sonora, as imagens criavam uma atmosfera onírica. O experimento foi utilizado para estimular uma improvisação. Esta foi a primeira estratégia de criação com o tema, uma espécie de aproximação com a temática que pudesse estimular a percepção para iniciar a pesquisa artística. A ideia completa do procedimento veio no momento em que apaguei a luz da sala. Havia planejado apenas propor que escutássemos no escuro o CD, que eu já conhecia e achava intrigante, mas nunca havia parado para apreciá-lo com atenção. Ao apagar a luz, imediatamente percebi que não havia ficado escuro como imaginara. Notei logo os reflexos na parede e me lembrei de certo do fascínio por essas imagens, sempre observadas antes de dormir e que me remetiam a um momento de introspecção. Acolhi o acaso e elaborei a proposta naquele exato momento. Depois de passar um tempo imersa naquelas imagens, propus uma improvisação a partir do que aquela experiência havia suscitado em nós. Muitas das ideias, estratégias e procedimentos de criação surgiram dessa forma, no “calor” do momento, no fazer, exatamente como Pareyson define o fazer da arte. As formas de trabalhar surgiam do próprio fazer, em um encadeamento de análises e associações de todos os tipos, confiando na intuição e ficando atenta a tudo o que parecia interessante para a pesquisa.

Nesse primeiro momento do processo criativo, não havia qualquer preocupação em produzir material coreográfico, no sentido de que a improvisação não tinha a urgência da preocupação com o resultado. Buscava, como diretora, direcionar o foco do intérprete ao compromisso com a sensação de descoberta e despertar o seu interesse em ativar os sentidos, levando-o a entrar em sintonia com o tema. Qualquer julgamento de valor, expectativas ou vontades de suprir uma suposta necessidade estética, ou da pesquisa, parecia não fazer sentido nesse momento, pois ainda não tínhamos parâmetros que pudessem atestar a qualidade do que estava sendo produzido. Como Salles (2008, p. 22) diz, a vagueza do processo criativo pode ser considerada a força de sua propulsão: “São rumos vagos que orientam, como condutores maleáveis, o processo de construção de obras. O movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto – uma aventura em direção ao quase desconhecido”.

Precisávamos estar abertos à experimentação, sem medo de cometer possíveis erros e livres de conceitos e preconceitos sobre o tema. Para isso, nesse início, as estratégias e os estímulos para o improviso foram mais livres a interpretações, permitindo uma abertura para o reconhecimento do universo em que estávamos entrando em contato. Tomávamos, também, o cuidado de preservar uma atmosfera que promovesse a confiança, o jogo, a brincadeira e a curiosidade, estipulando, por exemplo, que, no momento em que fazíamos uma roda para refletir sobre a experiência de uma improvisação, evitaríamos criticar e igualmente elogiar. Assim, relatávamos e identificávamos o que havíamos percebido, ou experimentado, traçando relações com conceitos e ideias, mas repudiando qualquer manifestação de julgamento.

Foi como utilizar um *body-brainstorm*, uma nova nomenclatura proposta por mim em referência ao conhecido método *brainstorm* de iniciar uma criação fazendo uma tempestade de ideias, de acordo com os pressupostos que norteiam o entendimento de corpo e de processo criativo em dança apresentado nesta dissertação, no qual não há separação entre a mente e o corpo, – como a tradução do termo para o português diz, realizando uma tempestade de ideias, fazendo associações livres com o tema e levantando um primeiro material para começar a investigação. O método *body-brainstorm* se mostrou, nesta pesquisa, ainda mais interessante para o processo criativo, como uma espécie de “exorcismo”, devido à importância de nos livrarmos de informações impregnadas no corpo por meio de processos culturais de generalizações, estereotipia e todo o tipo de banalização de informação que inconscientemente incorporamos, para, então, termos acesso a uma complexidade mais sensível, profunda e crítica da abordagem do tema.

Os comandos para os improvisos ficaram mais definidos e mais específicos à medida que fomos construindo um conteúdo comum de referências, questões e focos de investigação de movimento, que inclui as pesquisas de campo e bibliográfica. Um arcabouço de conhecimento foi surgindo e dele as ideias proliferaram. O que encontrávamos realimentava e, cada vez mais, afinava as discussões para as criações de novos preceitos e percepções sobre o tema. Junto às buscas de material de referência, às consultas e à estética que começávamos a delinear, as ideias e os elementos se ligavam por forças “atratoras”, que Salles (2008) identifica como tendências. A autora também diz que a tessitura do movimento das apropriações, transformações, ajustes vai ganhando complexidade quando estabelece as relações: “[...] a rede da criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra” (2008, p. 33).

As primeiras experiências com a temática foram marcantes na pesquisa. É possível verificar que o improviso citado e o clima criado pela música de *Soundscape Brasília* estão

presentes na configuração final do espetáculo. No ato da revisão do processo criativo é que nos demos conta de como algumas experiências iniciais influenciaram todo o processo e permearam os conceitos que deram substância à dramaturgia do espetáculo. Até mesmo a ideia de fazer um videodança parece ter tido aqui o seu embrião.

A ideia do videodança aparece também no momento da investigação espacial da cidade, talvez por sua vocação ao deleite dos olhos. A curiosidade pela arquitetura e pela organização de espaços fomentou improvisações que pareciam ter mais afinidade com a linguagem fotográfica e o vídeo. Fizemos alguns laboratórios ao ar livre para sentir e experimentar *in loco* com a arquitetura. A percepção criava relações “gestálticas” com os ângulos e as incríveis perspectivas das linhas e curvas dos desenhos de Niemeyer. A primeira vontade era tornar visível ao público essas relações do corpo e do movimento com o concreto e o real da arquitetura. Por razões óbvias, seria impossível fazer isso no palco. Porém foi o desejo de registrar essas maneiras de ver a arquitetura de Brasília que, paradoxalmente, nos levou a entender que a investigação coreográfica almejada não deveria ser uma tradução literal do que víamos. Pois era sempre frustrante perceber quão empobrecedora e limitada era a nossa capacidade de traduzir em progressões espaciais do movimento, ou em desenhos com o corpo, a beleza e o espanto das formas e das dimensões dos monumentos, dos palácios e da espacialidade do conjunto arquitetônico urbanístico. A força das imagens reais da cidade parecia faltar na tentativa de sua tradução em movimentos. As sequências criadas a partir das relações corpo – espaço eram insignificantes quando dançadas fora do contexto espacial ao qual se referiam. Não funcionariam no palco da mesma forma que funcionavam na presença física da arquitetura. E, mesmo no local onde eram criadas, os movimentos ficavam subjugados à forma da arquitetura.

A partir dessa insatisfação, a pesquisa sofreu uma importante guinada em busca de uma expressão mais significativa para a Companhia, de uma visão menos mimética, mais alusiva, que não tentasse substituir ou tornar visível a arquitetura estudada e, por isso, mais sensória e afetiva, que comunicasse como nos sentíamos a respeito dela.

5.3 Desconstruindo Brasília

As controvérsias e as polêmicas surgidas nos primeiros debates sobre como víamos e sentíamos Brasília nos instigaram a buscar entender como foi construída a nossa percepção sobre tudo o que se relacionava à cidade. Fizemos, então, uma espécie de análise e de crítica pessoal sobre como construímos nossas referências de cidade (qualquer cidade) e também

sobre como nos relacionávamos especificamente com Brasília. Isto se deu na forma de conversas, de debates sobre os textos e de improvisos.

As visões eram muito diferentes no grupo, obviamente por sermos indivíduos diferentes, mas é interessante registrar que na Companhia as dançarinas colaboradoras da primeira fase do processo criativo, além de serem profissionais da dança, tinham outras formações profissionais e acadêmicas: Cláudia Duarte (advogada), Marcela Brasil (arquiteta), Carolina Carret (antropóloga) e Gigliola Mendes (filósofa). A percepção de cada uma, informada por essas distintas áreas de conhecimento, trouxe amplas possibilidades de perspectivas do olhar. As informações e impressões sobre a cidade tinham naturezas muito distintas e isso nos instigou a pesquisar um material bibliográfico, a princípio, sem nenhum critério definido mas que suprisse nossas curiosidades a respeito de inúmeros aspectos referentes às questões debatidas nos encontros.

Foi colecionado durante os três anos iniciais da pesquisa um material extenso sobre assuntos diversos relacionados à Brasília: arquivos documentais, artigos jornalísticos e documentários cinematográficos sobre a inauguração, publicações acadêmicas e livros especializados em arquitetura, análises sociológicas sobre a vida urbana, produções publicitárias e artísticas que tiveram a cidade como tema, a exemplo de livros, trabalhos literários de poetas e escritores locais, composições musicais, fotografias, palestras, seminários, instalações e exposições de artes visuais. E também foram consultados conteúdos que argumentavam sobre a relação do corpo com a cidade, a história das cidades e o contexto histórico social da época da criação de Brasília.

Diante do acesso a esse material produzido em várias áreas do conhecimento, a opção da Companhia foi filtrar as informações que ajudavam a aprofundar e a multiplicar nossos modos de percepção à maneira idiossincrática de todos os participantes do processo colaborativo de construção dramaturgica do espetáculo. O contato com essas variadas fontes permitiu a conscientização e a desconstrução de alguns estereótipos que permeavam as percepções e as reflexões, criando novos parâmetros e uma abordagem mais complexa sobre a cidade. Isso pôde ser percebido nas várias etapas e na mobilidade de nossa percepção.

No início, achávamos que havia muitos clichês sobre as concepções em torno de Brasília. Talvez porque nossa análise combatia uma imagem estereotipada da cidade observada na mídia, principalmente televisiva, que insistia em criar preconceitos, banalizações e generalizações, os quais, muitas vezes, limitavam a percepção de Brasília. As ideias de que Brasília é uma cidade fria; os moradores não gostam de contato social e se isolam; e a aparente calma da cidade é, na verdade, fruto de um grande sentimento de tédio,

foram algumas das impressões recorrentes percebidas em conversas informais, até mesmo entre os moradores. Nesta experiência, percebemos que a configuração urbanística interfere nos hábitos dos moradores, que, no entanto, não são passivos nessa relação e também reagem, subvertendo as imposições.

Outras ideias estereotipadas, carregadas muitas vezes de preconceitos construídos à imagem e semelhança de escândalos políticos do país, montam a imagem de uma cidade-dormitório, burocrática, corrupta, onde só moram figurões do poder e funcionários públicos preguiçosos e antiéticos. Mas isso é uma simplificação e uma generalização que não condiz com a realidade. Essas impressões sobre Brasília não podiam ser ignoradas pela pesquisa, na medida em que expressam modos de sentir a cidade e influenciam também nossa maneira de entendê-la. Analisar as origens dessas construções de percepções proporcionou caminhos para um estudo de sua estória através do imaginário popular e do senso comum. Pudemos perceber que essas noções permeiam não só as conversas informais entre os habitantes que vieram de outras experiências de cidade, mas também nossas próprias noções e, ainda, as expectativas do público sobre o que veriam em um espetáculo de dança que fala de Brasília.

O caminho apontado por toda essa reflexão nos levou a perceber outras dimensões de Brasília interligadas ao seu projeto arquitetônico, como a sua história e a história pessoal de cada intérprete colaborador e sua relação com a cidade.

5.4 Edificando a dramaturgia

A escolha do título do trabalho, que, primeiramente, foi *Brasília – Cidade em Plano* e, depois, apenas *Cidade em Plano*, ajudou a delinear a dramaturgia.

A expressão “em plano” apareceu em muitos momentos da pesquisa e de várias formas, como uma síntese que continha vários conceitos. Associada à palavra cidade, permitia alusões e referências a muitos aspectos do tema, sem limitar as possíveis interpretações do espectador ao entrar em contato com o nome do espetáculo. Para a Companhia, algumas de suas conotações e referências podem ser :

- A palavra *plano* se refere a uma maneira de dividir o espaço (sagital, frontal, medial). Ou pode também ser referência espacial do olhar na linguagem cinematográfica. Existem várias denominações para a posição da câmera no enquadramento de uma cena, sendo plano definido como cada fragmento filmado, como o plano americano,

que mostra o personagem dos joelhos para cima, aproximadamente, ou o plano geral, que mostra o conjunto de um cenário ou uma ampla paisagem (ARAÚJO, 1982).

- A cidade que foi construída a partir de um plano, de uma projeção e, assim, planejada, desenhada, idealizada, utópica, que só está em planejamento e nunca foi concretizada ou real.
- A cidade que foi erguida na linha do horizonte em um terreno plano e alto, o planalto central.
- A palavra plano é recorrente em nomenclaturas e expressões utilizadas para se referir à cidade de Brasília como plano-piloto e à sua construção e organização como plano diretor, plano arquitetônico e plano urbanístico.

A dramaturgia então foi composta a partir da análise de diversos planos de entendimento da cidade, como diferentes perspectivas pelas quais se pode olhar para a cidade como camadas de interpretações e de percepções. Como o explicitado anteriormente, esses planos não possuem uma hierarquia e se sobrepõem e se misturam uns aos outros – por exemplo, o plano espacial, o plano arquitetônico, o plano urbanístico, o plano temporal, o plano da memória afetiva, o plano histórico, o plano sensorio, o plano psicológico, o plano imaginário, o plano utópico, os planos público e privado, o plano pessoal, o plano da capital do Brasil, o plano social e o político e o plano simbólico

Com a ideia dos planos, a Companhia pôde realizar uma abordagem de Brasília, revendo as leituras mais comuns e introjetadas sobre a cidade, desconstruindo seus mitos, a apologia e a crítica de seu desenho, reavaliando as condições impostas pelo traçado urbano inaugural e, acima de tudo, entendendo e refletindo sobre a reação de seus habitantes a todas essas questões, e isso incluía cada integrante do grupo. A proposta coreográfica da encenação do espetáculo se baseou no mergulho reflexivo, crítico, poético e cinestésico para multiplicar as possibilidades de reflexão e falar sobre o lado humano de uma cidade muitas vezes reduzida a seus cartões postais, à história de sua construção ou a uma única dimensão de cidade capital do poder.

A dramaturgia, portanto, teve a perspectiva de quem vive nela, de quem a experimenta com o próprio corpo, uma visão de dentro – de dentro da cidade, de dentro do corpo. A pesquisa coreográfica trabalhou com a metáfora do corpo humano – corpo urbano, a cidade como corpo, a cidade no corpo e o corpo na cidade. Vinculando a forma da cidade ao corpo humano, a percepção da cidade é a de quem é sustentado dia a dia pela ossatura da estrutura

urbanística de Lúcio Costa; de quem veste a arquitetura de Niemeyer; de quem se inspira em curvas e retas e respira através dos seus espaços livres e áreas verdes; de quem pulsa no ritmo de seu *skyline*; de quem carrega o peso e dimensiona as configurações do poder do Estado. E, também, de quem cresceu com o pé na terra vermelha, correndo nos espaços amplos com o vento nos cabelos, catando casca de cigarra nas árvores, com a vastidão do céu sobre as suas cabeças e o horizonte diante de seus olhos, escutando histórias e se confundindo com elas ao criar a sua própria história.

5.6 O palco: a encenação

Na construção do espetáculo para o palco, as perspectivas do olhar definiram a encenação. O espetáculo foi apresentado em uma das salas do Centro de Dança do DF, local de ensaio da Companhia. O espaço tem 21 metros por 11 metros de vão livre. E permitia colocar o espectador em diferentes posições durante o espetáculo, trânsito este ordenado e definido pela composição coreográfica e pela iluminação. A exploração do espaço na coreografia se deu em relação a distâncias (longe e perto), à visão frontal, à visão de 360 graus, à visão de dentro da cena e à visão aleatória (em que os intérpretes dançavam ocupando o espaço desordenadamente). A ideia era permitir ao espectador diferentes pontos de vista de apreciação e, assim, de relação com a cena. Uma transposição para a cena de uma das questões centrais dessa pesquisa artística: a percepção de espaço e do corpo no espaço. Em alguns momentos do espetáculo, os detalhes da coreografia estavam no corpo do dançarino e, para melhor efeito, precisavam ser vistos de perto; em outros, a distância era fundamental para perceber o conjunto. A alternância entre distância e proximidade estimulava a percepção espacial. Uma alusão ou tentativa de recriar experiências reais que temos quando estamos na cidade e, acima de tudo, uma experiência sensorial para o público.

A plateia era orientada, no início do espetáculo, a se colocar nos espaços iluminados por holofotes de luz azul e quando não houvesse luz azul, a escolha do local era livre. A iluminação era modificada cena por cena, fazendo o público se deslocar no espaço. No local, só foram colocadas algumas cadeiras para quem não pudesse ficar em pé durante muito tempo ou não pudesse se sentar no chão. Não existia uma atuação interativa na ação dos dançarinos. O ponto de interação entre plateia e dançarinos era a divisão do mesmo espaço. O cenário propriamente dito foi composto por um painel com o *skyline* (linha do céu) de Brasília em silhueta, a imagem da cidade vista de longe composta por um trabalho realizado a partir de uma fotografia da vista panorâmica do centro da cidade. Em outros momentos do espetáculo,

o cenário foi composto por projeções de vídeo de imagens da cidade em movimento e de um pôr do sol em velocidade acelerada. Podemos também considerar como cenário, ou mesmo como figurino, alguns elementos cênicos como cartões postais e uma versão do *skyline* em papel-cartão preto, que são “vestidos” pelas dançarinas.

O espetáculo pode ser dividido em quatro blocos:

1. o plano da arquitetura, da contemplação;
2. o plano da memória afetiva, da natureza;
3. o plano político e social;
4. o plano utópico, histórico e emocional.

Esses blocos de aproximação temática podem ser divididos em sete cenas:

1. Skyline 1 (corpo como paisagem);
2. Skyline 2 (corpo na cidade, corpo-forma, corpo-arquitetura);
3. Skyline 3 (cidade no corpo, corpo civilizado);
4. Cena Memória Afetiva (corpo-natureza);
5. Cena Cartões-postais (corpo social, político, oprimido e alienado);
6. Cena JK;
7. Sapateado e Monumental (corpo e história).

A pesquisa de movimento se deu a partir de inúmeras estratégias de improviso. Muito material foi estudado e criado, mas não foi utilizado na coreografia final. Aqui serão relatadas as ideias que foram trabalhadas e fazem parte da coreografia que foi para o palco em cada cena.

A primeira cena (Cena Skyline 1) do espetáculo procurava tratar o corpo como paisagem. Uma justaposição dos corpos nus deitados à frente da silhueta da cidade desenhada em um painel buscava realçar a percepção dos contornos da cidade e dos corpos. O contraste entre o *bodyline* e o *skyline* formavam uma imagem plástica, simples, que se configurava como uma síntese de vários conceitos e percepções da cidade. O cenário era constituído por um painel com um desenho do *skyline* de Brasília (linha do céu, desenho dos contornos dos topos dos prédios definidos contra o céu, a linha do horizonte visível) em preto e branco feito a partir de uma foto da cidade vista da Ermida Dom Bosco. A movimentação foi inspirada nas ações de flutuar e de levitar, que, na pesquisa, apareceram como possíveis estados do corpo que vive em Brasília, em êxtase por sua beleza plástica. A cidade induz a estados de

contemplação com os seus espaços vazios e a sua arquitetura. Com o ar escolhido como um dos quatro elementos da natureza que mais têm ligação com Brasília, o primeiro momento da coreografia busca a leveza e a lentidão, em que uma de suas inferências pode ser a frase de Clarice Lispector: “Brasília é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo”. O tempo lento da coreografia parece provocar no espectador uma experiência contemplativa, na qual os detalhes podem ser observados, mas, à medida que eles vão sendo totalmente desvendados, a mente já não mais olha e vê a cena, pois acessa a fantasia, o sonho, a introspecção, perdendo-se em pensamentos e devaneios. Uma vontade de provocar aquilo que o olhar para uma paisagem provoca. A pesquisa de movimento está focada na utilização de apoios do peso em várias partes do corpo e busca realçar o contato do corpo com a parede e o chão. A evolução coreográfica explora o contexto espacial dado pelo cenário bidimensional e coloca o corpo em ângulos que permitem ilusões de ótica. Para o espectador fica a impressão de estar vendo a cena de cima e não de frente. A cidade desenhada e o corpo tentando interagir com o desenho são o mote da pesquisa de movimentos. Em outro momento, com o choque violento do corpo na parede e no chão, é introduzida a noção de corpo como matéria, o corpo como carne, e a parede é a cidade (a pedra). O corpo na cidade, o contraste do mole e do duro..

A segunda e a terceira cena (Skyline 2 e 3) se utilizam de um elemento cênico feito de papel-cartão, que reproduz o mesmo desenho do *skyline* no cenário colado na parede. Os contornos dos prédios recortados nesse papel-cartão, desgrudados do chão, ficam em pé, formando outro cenário. Em uma alusão às curvas da arquitetura de Niemeyer, a sequência coreografada revela partes do corpo que não são totalmente reconhecíveis no primeiro momento. A cidade agora está no corpo, e o corpo é pura arquitetura. As dançarinas manipulam o cenário, vestindo o corpo nu com a cidade de várias formas. Não são como os bárbaros, que vestem trapos e moram em florestas, são como os gregos, andam nuas e têm orgulho da cidade que as veste, símbolo da civilização. A movimentação lenta trabalha a relação do corpo com o cenário. Procuramos aqui uma movimentação bem simples e lenta, que fizesse o foco do espectador se manter no desenho do corpo e não na sua progressão espacial.

A quarta cena (Cena Memória Afetiva) ainda é imagética e evoca elementos da natureza do cerrado. Os elementos são o pôr do sol, o cerrado e as cigarras. O corpo alude às árvores e a movimentação ainda é focada no desenho do corpo, mas agora as torções das várias partes do corpo, feitas ao mesmo tempo, remetem a galhos secos e tortuosos, típicos da vegetação do cerrado. Um vídeo de um pôr do sol é projetada sobre o cenário e os corpos ao

som de cigarras. Estes elementos vieram da pesquisa que abordava a memória afetiva da cidade, lembrando a infância, período da vida no qual temos mais contato com a natureza.

A quinta cena (Cartões-postais) muda a proposta coreográfica – que até agora estava concentrada em movimentos que faziam a percepção focar basicamente nos desenhos produzidos pelas linhas dos corpos – para uma pesquisa mais sensorial e simbólica. Para a construção da cena, as intérpretes responderam à pergunta: Em que parte do seu corpo você colocaria este cartão-postal? A investigação tinha uma inquietação sobre a resposta. O conteúdo simbólico vem da escolha de um lugar no corpo e a relação deste com um específico cartão-postal de Brasília, com um dos monumentos que representam e abrigam as instituições de poder do nosso país e são, ao mesmo tempo, pontos turísticos de Brasília. O corpo agora era político. Buscava-se investigar as relações de cada intérprete e de seu corpo com a política. Os cartões-postais utilizados foram: o Palácio do Planalto (sede do governo), o Congresso Nacional (com a Câmara dos Deputados e o Senado Federal), a bandeira do Brasil, o Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores), o Memorial JK (construído em homenagem ao presidente Juscelino Kubstchek), o Supremo Tribunal Federal e a Catedral Metropolitana, que, no projeto original da cidade, era para ser ecumênica e hoje é católica. A pesquisa de movimento tinha como estímulo a reação da parte do corpo onde o cartão tocava, traduzindo em movimento a razão pela qual aquele monumento se relacionava com aquela parte específica, em um jogo simbólico e crítico criado a partir das relações orgânicas do corpo com a instituição de poder representada pelo cartão-postal. Foram exploradas ações que partiam do lugar em que o cartão tocava e o estado que aquela associação simbólica suscitava nas dançarinas.

A sexta cena (Cena JK), que já foi um pouco descrita no capítulo anterior, é aquela que se refere à personalidade e à figura política do presidente Juscelino Kubstcheck. Faz parte da Cena Cartões-postais, mas, por suas características específicas, pode ser considerada uma cena à parte. A imagem do cartão-postal é uma foto do Memorial JK, onde uma estátua do ex-presidente Juscelino Kubitschek aparece acenando para a cidade inserido em uma escultura em forma de uma espécie de foice. Sendo o único cartão-postal que não representa uma instituição do poder, refletimos sobre a força desse ícone para a história de Brasília. A coreografia é irônica e faz alusão à demagogia e à atitude populista dos políticos, com interpretações exageradas nas quais um personagem só sorri e acena. Sequências de movimentos abstratos, e com enfoque nas dinâmicas, foram coreografadas pelos próprios dançarinos a partir de um mesmo estímulo. Qualquer movimento deveria iniciar ou ser provocado pela mão que segura o cartão-postal com a foto do Memorial JK. Assim, o corpo

se move submetido à força de uma mão sempre em comando, uma abstração do poder de liderança de JK.

A sétima cena (Sapateado) é uma referência à história dos candangos na construção de Brasília revelada no filme *Conterrâneos Velhos de Guerra*, de Wladimir Carvalho. O uso do pé batendo no chão nos remetia à relação do homem com a terra, com aquela que provê os frutos de seu sustento, à resistência, à esperança de novos e melhores tempos, à conquista de um território. No contexto do espetáculo, aludia à saga dos chamados candangos, brasileiros que vieram dos quatro cantos do Brasil nos anos 1950 e 1960 para trabalhar na construção da capital, na sua maioria, nordestinos. Foi criado um sapateado inspirado nos vários ritmos da cultura popular como o baião, o xaxado, o maracatu e o coco, em uma referência às suas origens, uma homenagem ao empenho e à paixão dos candangos pela construção da cidade. Nesta cena, uma das dançarinas é vestida com cartões-postais de Brasília, formando um vestido longo, de noite, um traje de gala, enquanto um dos bailarinos não para de sapatear. A dançarina é uma personificação/representação de Brasília feita de monumentos, como uma *miss*, uma noiva, uma esnobe, metida, chique, pretensiosa, megalomaníaca, utópica que, ao ficar pronta, se afasta daqueles que a construíram, abandonando-os. Em uma referência á história dos candangos revelada no documentário de Wladimir Carvalho “Conterrâneos Velhos de Guerra”. A movimentação gestual da dançarina explora o virtuosismo na coordenação motora dos braços, mostrando domínio e exatidão. O som da batida do pé no chão alude às marretadas da construção da cidade.

5.7 Procedimentos de criação

É possível identificar e listar alguns procedimentos desse processo sem estabelecer uma hierarquia e uma ordem cronológica de ocorrência:

- 1) aproximação com o tema;
- 2) improvisações livres/*body-brainstorm*;
- 3) pesquisa de campo;
- 4) pesquisa bibliográfica (de abordagens artísticas sobre o tema, sobre a história de Brasília e de abordagem teórica e multidisciplinar);
- 7) discussões, confrontos entre as pesquisas e as noções empíricas;
- 8) trabalho com a memória afetiva;
- 9) criação de movimento e de experimentações (apropriações a partir das pesquisas teóricas sobre o tema e de exploração espacial);

- 10) análise do movimento;
- 11) manipulação e desenvolvimento do material encontrado;
- 12) composição;
- 13) criação da trilha sonora;
- 14) criação do cenário;
- 15) criação de objetos de cena;
- 16) criação da iluminação;
- 17) composição coreográfica;
- 18) delineamento da dramaturgia;
- 19) acasos e erros;
- 20) contingências.

5.8 A construção da lógica interna da obra

Durante a criação de *Cidade em Plano* foi possível perceber a criação da dramaturgia em seu processo de formação como a construção de uma lógica interna. Eu já havia percebido em outras experiências de criação essa espécie de força “atratora” que une ideias, conceitos e imagens e que estabelece uma coerência, como Santana (2008) e Pareyson (1993) descreveram. Essa coerência possui uma identidade estética e ideológica que parece produzir suas próprias necessidades de completude e que expulsa aquilo que não lhe pertence.

Em *Cidade em Plano* era mais fácil dizer o que desviava a obra de seu caminho do que apontar e conceber o que exatamente lhe servia. No seu processo de formação, enquanto ainda é uma possibilidade, a obra, no momento em que começa a esboçar uma forma, apresenta certa direção para o que virá a ser, mas, ainda assim, esta direção é indefinida, vaga e aberta a inúmeros testes, experimentações e avaliações. Talvez por essa razão, generalizando para outros processos criativos, seja mais fácil reconhecer e falar das ideias e das soluções que não são “certas”, ou melhor, que não fazem parte, que não cabem, não se afinam, ou não servem para uma determinada obra artística, do que reconhecer ou conceber de imediato o que é definitivo e certo para a sua composição.

Por essa razão, a criação é, também, uma descoberta que exige ação, ou seja, trabalho. Conforme as palavra de Pareyson (1993), é no fazer que a obra se faz. Como criadora, procuro ater-me a qualquer sinal de coerência ou de incoerência com a direção ou com a identidade da obra e tento, assim, pressentir as necessidades de desenvolvimento para dialogar

com elas e supri-las. Durante o processo criativo de *Cidade em Plano*, o reconhecimento dessa lógica interna nos fez dar-lhe um nome:

Lógica Skyline – nome que demos a uma espécie de organização interna da dramaturgia que parecia delinear uma maneira específica de atrair, selecionar, e desenvolver ideias para a construção do espetáculo. Uma associação de tipos de ideias que tinham identidades irmãs e ligavam os elementos da encenação como trilha sonora, cenário, o figurino e a coreografia. Uma invenção imagética abstrata que ajudava a entender o que estava certo dentro do que estávamos desenhando como linha de raciocínio da construção dramática. (LARA, 2010, p. 129).

Foi criada para o livro *Arqueologia de Um Processo Criativo – Um livro Coreográfico* uma sequência de imagens que tenta demonstrar graficamente essa abstração imagética a que me refiro. A associação das imagens dessa sequência pode ser reconhecida como um recurso artístico do pensamento para dar concretude a uma parte dessa lógica interna da qual estamos falando. Mas o fato de usar uma sequência de imagens não significa que essa lógica esteja só no plano da interação das imagens. É importante ressaltar que a Lógica Skyline compreende uma variedade de elementos de natureza diferentes, como a sensória, a conceitual, a do plano da memória afetiva etc., que se inter-relacionam de inúmeras maneiras, indo muito além da interação dos elementos imagéticos. O uso das imagens foi apenas uma das maneiras encontradas, em conformidade com as possibilidades materiais de um livro, e busca traduzir e tornar visíveis algumas conexões entre os elementos surgidas durante a pesquisa artística, compondo a dramaturgia e o espetáculo durante o seu processo criativo.

Faço uma descrição do conteúdo dessa sequência de imagens e de seus elementos explicitando algumas das suas relações. Busco, dessa forma, revelar algumas das interconexões que surgiram durante o processo criativo e formam a dramaturgia e o espetáculo. A descrição almeja também demonstrar a diversidade dos tipos de conexão. É importante ressaltar que a forma linear de conexão das imagens é uma contingência dos elementos utilizados (imagens em um livro), como já disse, e não representa visualmente o entendimento de processo criativo como uma rede em processo, segundo Cecília Salles (2008). Por isso, essa sequência de imagens não pode ser considerada, em hipótese alguma, completa, e nem representante fiel de todo o processo criativo de *Cidade em Plano*. Se registrar o processo todo fosse realmente possível, a forma seria esférica, dinâmica e com sobreposições e não uma sequência linear. Mas a contingência mencionada, advinda da materialidade do livro, não foi desconsiderada e, sim, trabalhada como significante dentro do sentido que foi se criando com a sequência de imagens, o que determinou as escolhas e a forma da composição.

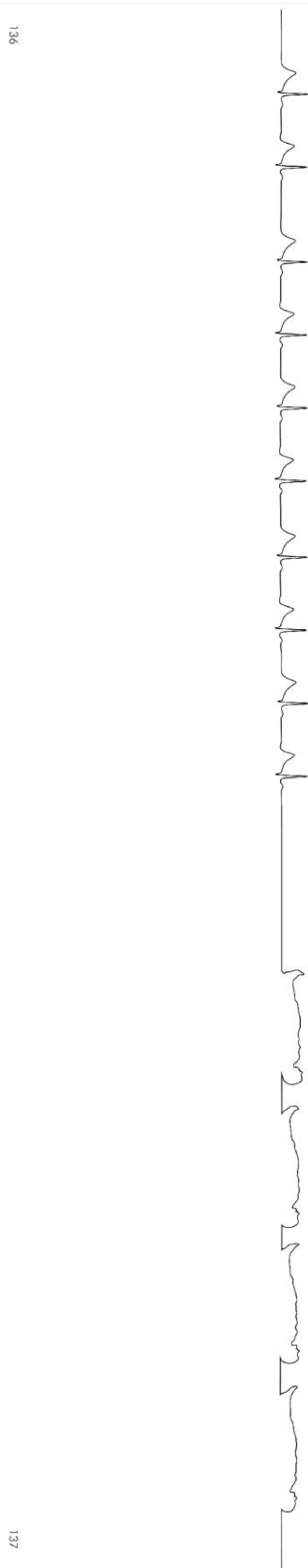
A presença da linha como um elemento visual e conceitual da ligação das ideias é um bom exemplo disso. O que nos leva a outra consideração fundamental: essa sequência também é uma criação, um novo produto artístico, a partir de uma linguagem diferente daquela existente na dança e no espetáculo ao vivo e, por isso, se configura como uma tradução do que percebemos como Lógica Skyline para uma linguagem gráfica, possuindo sua própria lógica. Pode até parecer uma incongruência inserir a sequência de imagens e sua descrição nesta análise, mas, ao contrário, acreditando que as artes necessitam de outras formas de tratar seu objeto de estudo, as quais podem contribuir para um melhor entendimento em vários níveis da percepção, invisto nesse recurso. A imagem a seguir não é só ilustrativa, mas instaura um devir que pode, de uma forma menos tradicional, servir para os objetivos da análise.

Segue, então, nas três páginas seguintes a sequência de imagens (10,11 e 12) e em seguida sua descrição:

Imagem 10 – Lógica Skyline 1

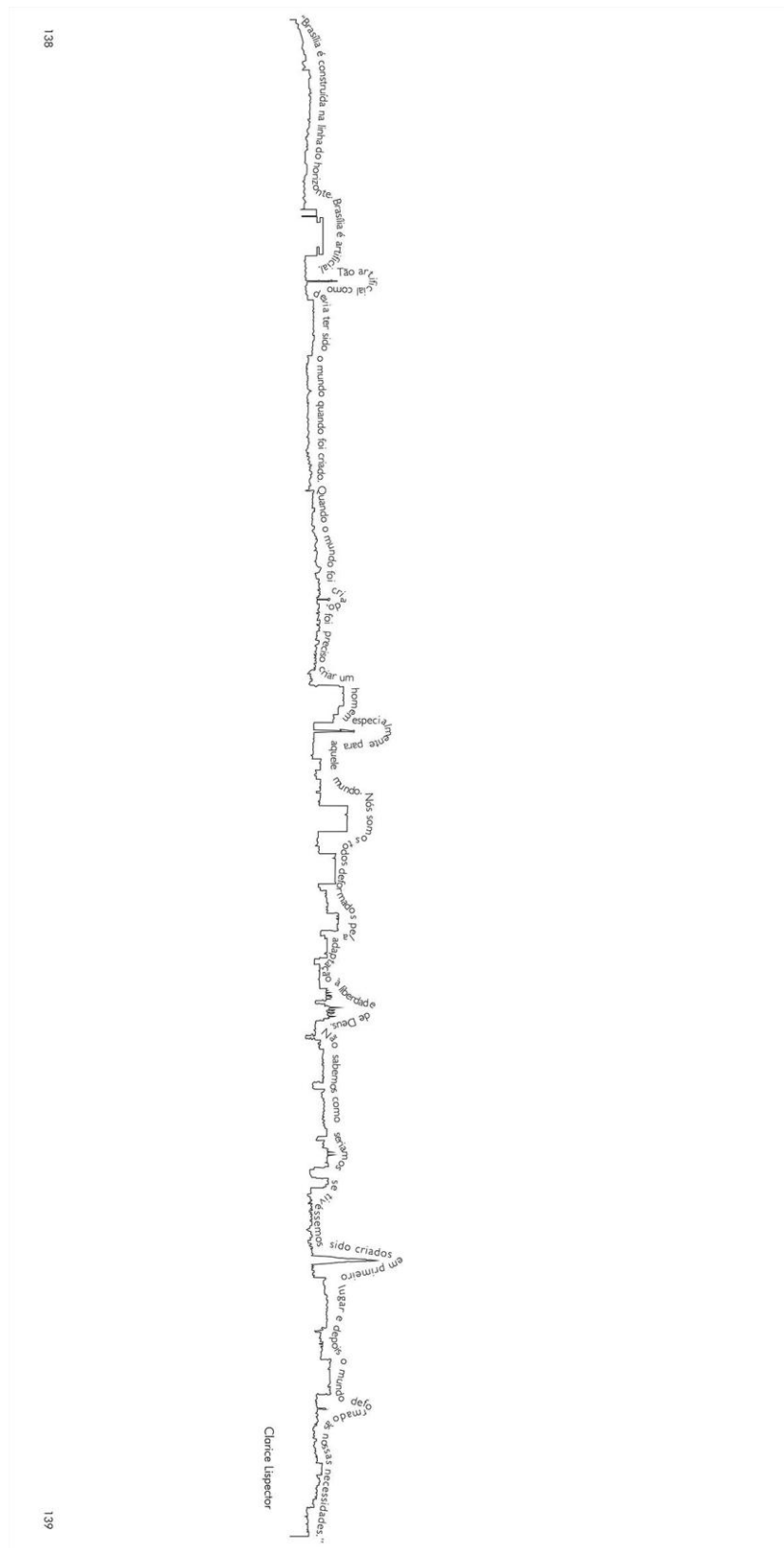


Fonte: (LARA, 2010, p.130, 131).

Imagem 11 – Lógica Skyline 2

Fonte: (LARA, 2010, p.132, 133).

Imagem 12 – Lógica Skyline 3



Fonte: (LARA, 2010, p.134, 135).

A primeira imagem da sequência traz uma mão segurando uma cigarra, cujo som faz parte da trilha sonora e pode ser visto no desenho da onda sonora do barulho que ela produz. Este inseto tem presença marcante durante a primavera na cidade de Brasília, onde, em alguns locais, devido à quantidade de cigarras, o som por elas produzido causa um efeito ensurdecedor, gerando afetos e desafetos entre os habitantes da cidade. O som das cigarras remete à memória afetiva de seus moradores. Por essa ligação com a cidade, o desenho do som transforma-se na linha formada pelo contorno dos topos dos prédios em contraste com o céu. O desenho é chamado de *skyline*, que em inglês quer dizer linha do céu. Imagem ainda não muito explorada pelos meios de comunicação como referência de Brasília. Esse contorno da cidade forma o cenário do espetáculo.

A imagem foi criada a partir de transformações de uma foto real tirada de um ponto de onde se pode ter uma vista panorâmica da cidade. Desse local, chamado Ermida Dom Bosco, localizado na região do Lago Sul, pode-se ver todo o centro da cidade, lugar dos ícones arquitetônicos, e os arredores que formam Brasília. Essa “linha do céu” é associada às batidas do coração desenhadas por um eletrocardiograma. As semelhanças das formas levaram a imaginar o desenho como as batidas do coração da cidade, o ritmo que a cidade impõe a quem vive nela. Desta relação, surgiu a ideia de produzir uma música usando o *skyline* como onda sonora. Em vez de criar uma música na qual o desenho de sua onda fosse a consequência de sua composição, por meio de um processo inverso, colocaríamos o desenho do *skyline* em um programa de computador para ver que som ele geraria. Devido às diversas dificuldades de realização no campo prático, a ideia foi transformada. Contudo, o desenho continuou estabelecendo parâmetros rítmicos para a criação da trilha e da composição coreográfica.

Da grafia das batidas de coração e de todas essas associações, chegamos ao corpo humano colocado na horizontal, exatamente como os bailarinos se dispõem no espaço no início do espetáculo. A posição deitada foi escolhida para o corpo caber no desenho da cidade, o que ressalta sua horizontalidade, característica da região geográfica onde Brasília está: o Planalto Central. No espetáculo, o cenário criado torna visível o desenho do contorno do corpo pelo contraste da pele nua com a silhueta negra da cidade, em uma síntese visual da temática da obra: a relação corpo – cidade. O que podemos relacionar, por exemplo, com alguns conceitos utilizados na criação: cidade como corpo e corpo como paisagem.

Na sequência de imagens, só a linha do contorno dos corpos (*bodylines* em inglês) é vista e se transforma na linha do contorno da cidade, já conhecida, mas que, dessa vez, aparece com um trecho de umas das crônicas de Clarice Lispector sobre Brasília acompanhando o desenho. Ao seguir a linha do *skyline* da cidade, as palavras são deformadas

pelo desenho de sua paisagem, enquanto o seu conteúdo menciona que a cidade foi construída na linha do horizonte, contendo até no texto o elemento linha em seu conteúdo. Clarice discorre e brinca com a ideia de adaptação/deformação do homem ao mundo ou do mundo ao homem, o que se relaciona com a ideia-chave, o ponto de partida da pesquisa artística de *Cidade em Plano*: a relação com a cidade, a influência do ambiente em que uma pessoa vive na construção de sua identidade. Depois, com o desenvolvimento da pesquisa criativa, a dramaturgia construída passou a problematizar a relação do corpo com a cidade de uma maneira mais ampla.

O investimento na construção de uma dramaturgia que não feche a leitura da obra coreográfica, permitindo a participação do espectador na construção de sentidos do espetáculo, é fundamental em *Cidade em Plano*. A criação da dramaturgia por planos da percepção sobre Brasília construiu camadas de significados que demonstram uma complexa rede de conexões e associações que permitem diversas leituras da relação dos elementos constituintes das cenas do espetáculo com o tema. Essa constituição polissêmica é fruto de experimentações durante o processo criativo que não se limitaram a representar ideias já concebidas sobre Brasília, fugindo de uma ilustração da temática. As reflexões sobre o tema e a pesquisa da linguagem da dança permitiram que a Companhia chegasse a novas ideias e a materializações originais com o corpo, o movimento, o cenário, o figurino, a trilha sonora, a iluminação e suas relações.

Considerações finais

A necessidade de passar o espetáculo *Cidade em Plano* para novos integrantes do elenco da Anti Status Quo Companhia de Dança, durante dez anos, gerou uma oportunidade de aprendizado artístico teórico-prático que tem nesta pesquisa de mestrado um de seus ápices. A busca pela preservação da “essência” do espetáculo para alcançar a excelência da *performance* do elenco, evitando a mecanização da execução dos movimentos, me fez buscar procedimentos de ensino/aprendizagem da coreografia que preservassem a concepção dramaturgical da obra, ou seja, a criação de sentidos do espetáculo. Para isso, intuitivamente busquei na realização de uma arqueologia do processo criativo, um caminho para lembrar e compreender como os elementos constituintes do espetáculo surgiram. A hipótese era que a partir de uma experiência com os procedimentos, reflexões e conexões com o tema que fizeram parte da rede complexa da criação do espetáculo, o novo integrante do elenco poderia incorporar e produzir os sentidos da obra coreográfica em seu corpo, em uma abordagem mais autônoma que entende o espetáculo de dentro para fora.

Toda a experiência prática, somada à oportunidade de refletir e escrever sobre o processo criativo de *Cidade em Plano*, deu continuidade à sua criação. A revisão e a análise dos procedimentos e de cada transposição de ideias, conceitos e sensações que informavam a intenção de cada movimento, proporcionaram um desenvolvimento e uma maturação da concepção artística do espetáculo. O trabalho de reflexão sobre o processo criativo do espetáculo *Cidade em Plano* culminou na produção do livro *Arqueologia de Um Processo Criativo – Um Livro Coreográfico*, que motivou a proposta desta pesquisa, que aprofunda questões surgidas da necessidade da prática da dança quando se investiga mais a fundo a relação da criação de sentidos com o processo criativo.

Na análise da produção que contextualiza a evolução da criação de sentidos no percurso de 25 anos de criações da Anti Status Quo Cia. de Dança, é possível perceber como *Cidade em Plano* se insere em um projeto estético maior da Companhia. A descrição e a análise dos processos criativos dos outros espetáculos do grupo permitem perceber um interesse por uma coerência estética desde o início da Companhia, em seus primeiros espetáculos, e, também, um crescente investimento na criação de sentidos durante a construção das obras coreográficas, culminando na complexidade da dramaturgia de *Cidade em Plano*, formada por planos de percepção, perspectivas de várias naturezas que se misturam e que, assim, engendram camadas de significados. Se pensarmos nos moldes do entendimento

do processo criativo como rede, esta análise parece apontar para uma proposta de conceitualização de dramaturgia que também se realiza em rede. Questão esta que parece ter um potencial enorme de desdobramento para uma futura investigação que aborde a dramaturgia na dança como uma estratégia de aproximação com diversos públicos.

Toda específica maneira de pensar/fazer dança engendra conceitos sobre corpo, movimento e dança. A realização de um memorial sobre minha trajetória na dança buscou identificar e analisar as marcas que constroem esses conceitos, tendo a teoria de Rudolf Laban e os princípios da Release Technique e o conhecimento da Educação Somática como os principais traços. Desde o início de minha formação, também é possível perceber um interesse pelo estudo dos elementos constitutivos, suas relações com a cena e a interação com o movimento. Ao longo de toda a minha trajetória na dança, houve uma tendência e um investimento teórico-prático que coadunam para a formação de uma coreógrafa que tem como maior interesse a construção da dramaturgia a partir da pesquisa de linguagem da dança. Esta característica pode ser vista inclusive na trajetória de criações da Companhia, a qual se confunde com o meu próprio percurso na dança.

Esta pesquisa utilizou a reflexão sobre o processo criativo de *Cidade em Plano* para investigar a hipótese da ligação do processo criativo com a criação de sentidos. Em uma extensa pesquisa bibliográfica, encontrei nas reflexões do filósofo Luigi Pareyson (1993), em sua “teoria da formatividade”, e da pesquisadora Cecília Salles (2008), em seu conjunto de ideias sobre a construção da obra de arte como um processo em rede, elementos para refletir e discutir sobre a ligação intrínseca entre o processo criativo e a obra. O diálogo entre esses dois autores promove, nesta pesquisa, uma aproximação do entendimento da obra de arte sob uma perspectiva teórica na qual a história de sua elaboração e o seu *modus operandi* podem revelar parte da criação de seus sentidos e a relação obra – autor, em uma abordagem que permite inúmeras conexões com campos de saberes diversos, apontando para a transdisciplinaridade e para uma possível epistemologia do processo criativo.

O entendimento do fazer arte como um tipo de fazer que se caracteriza por inventar o por fazer e o modo de fazer enquanto faz, como Pareyson (1993) evidencia, contribui para a compreensão da especificidade do *modus operandi* dos processos criativos em arte em que a metodologia utilizada para chegar a um resultado artístico é de certa forma um “antimétodo”, que inverte seu princípio e, em vez de partir de um caminho já predeterminado, permite o desejo por um resultado ainda vago de formar este caminho enquanto o faz. Na análise do processo criativo do espetáculo, no capítulo 5, é possível verificar nas “primeiras escavações” este específico modo de operar do fazer arte.

Trazer à luz da consciência características do processo criativo como a vagueza dos seus rumos, a dinamicidade, a não linearidade, a potencialidade para criar relações, a simultaneidade das conexões realizadas e a diversidade de inferências, talvez possa promover uma postura diferenciada perante o processo criativo, em que a compreensão e a aceitação de suas especificidades impulsionem o ato de criação e, também, a apreciação das obras de arte como forma diferenciada de conhecimento humano.

Devido ao crescente uso das novas conotações do termo dramaturgia associado à criação de sentidos, e sua importância para o desenvolvimento das artes da atualidade, realizo também uma investigação teórica sobre o entendimento do termo. Ana Pais (2010), com sua “teoria da cumplicidade”, reforça o entendimento de que o processo de criação é intrínseco à obra. A autora atribui à dramaturgia o aspecto invisível da obra que é intrínseco à sua visibilidade, justamente por entender que a dramaturgia faz parte da esfera da sua concepção, do processo de escolhas que cria um discurso na tessitura das ligações de sentido, entrelaçando todos os materiais estéticos da obra, ou seja, do seu processo criativo.

Mas a maior contribuição das conceituações de Pais para esta pesquisa está no entendimento de que a dramaturgia tem caráter duplo: um invisível, que estrutura e fabrica os sentidos, e outro visível, manifestado concretamente na matéria. O discurso de um espetáculo, então, seria simultaneamente dramático e performático. A proposta de Pais inclui o espectador como partícipe da criação de sentidos e chama a atenção para a relação da dramaturgia com o tempo como parte da invisibilidade, ou seja, compreendendo o movimento discursivo da dramaturgia em que tanto os materiais cênicos, quanto o público participam das relações de sentido que acontecem durante a apresentação do espetáculo e nas diversas leituras. Sua proposta ainda expõe as relações de poder da visibilidade, sendo a dramaturgia uma subversão do visível, em que sua existência como parte intrínseca do visível representaria um “contrapoder” que questiona o papel central da visão nas artes da atualidade.

Essa concepção de dramaturgia coloca a prática dramática em uma esfera transgressora do *status quo*, nos permitindo especular que a prática dramática pode ser considerada uma possível estratégia de experimentação para a expansão e o desenvolvimento da pesquisa de linguagem da dança.

Da perspectiva do processo criativo em dança, o pesquisador Eduardo Santana (2008) confirma e destaca a função dramática como responsável pelo estabelecimento do todo no processo de construção e de organização da obra, em que coerência, estética e significação são, também, inseparáveis, em consonância com as concepções dos outros autores estudados e citados.

Seguindo o raciocínio para abordar o aspecto visível, material dos elementos constitutivos da dramaturgia, esta pesquisa promove o entendimento da ligação entre os conceitos de encenação e dramaturgia, suas implicações na história do desenvolvimento das artes cênicas, o papel de Lessing para os novos entendimentos do termo no teatro, na investigação do uso do termo e do conceito na dança. Rosa Maira Hercoles (2005) e Mariana Monteiro (1998) analisam as contribuições de Noverre na compreensão dos modos de operação da criação de sentidos na dança. Tal reflexão junto ao conceito da teoria da cumplicidade de Pais (2010) pode representar um caminho para iniciar uma discussão importante quanto ao surgimento do uso do termo dramaturgia no campo da dança para analisar o seu significado na prática, durante os processos criativos, e também a sua implicação no desenvolvimento da dança da atualidade.

Sem a pretensão de esgotar o assunto, a ampliação do entendimento sobre a criação de sentidos em dança demonstrou depender de um estudo da complexidade da constituição de uma obra, em que conceitos sobre arte, processo de criação, dramaturgia e encenação estão engendrados nas relações obra – processo de criação, obra – autor e obra – espectador.

Desta pesquisa emerge a necessidade de uma investigação da relação obra – espectador, da linguagem da dança principalmente no que diz respeito especificamente à tradução de ideias, sensações e reflexões em movimento e, também, do trabalho de colaboração com os dançarinos para um aprofundamento da investigação dos modos de criar e operar dramaturgicamente e, assim, para uma maior aproximação da criação de sentidos em dança, que não fizeram parte desta pesquisa pela limitação de seu escopo, mas que pretendo dar continuidade e aprofundamento em um doutorado.

Referências Bibliográficas

- AMORIM, Cláudia; GREINER, Christine (Org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2010.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: Introdução à filosofia*. São Paulo: Editora Moderna, 1986.
- ARAÚJO, Inácio. *Cinema: O mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BLACKING, John. *Towards an Anthropology of the Body*. In Blacking, John *Anthropology of the Body*. London, Academic Press, 1977.
- BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRITTO, Fabiana; JACQUES, Paola. *Cenografias e Corpografias Urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade*. *Cadernos do PPGAU/FAUFBA*, ano VI, n. especial, Salvador, 2008.
- BRITTO, Fabiana. *Processo como lógica de composição na dança e na história*. *Revista Sala Preta*, USP, São Paulo, v. 10, 2010, p. 184-189
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Cia das Letras, 1990.
- CHAPLIN, Bloom. *The Intimate Act of Choreography*. London: Dance Books, 1989.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DOMENICI, Eloísa. *O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo*. *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio.-ago. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v21n2/v21n2a06>>. Acessado em: 6 dez. 2013.
- FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.
- GODARD, Hubert. *Gesto e percepção*. In: SOTER Silvia; PEREIRA Roberto (Org.). *Lições de dança/3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 11-34.
- GREINER, Christine. *O corpo*. Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume Editora Comunicação, 2005.
- _____. *O próximo Corpo: Uma possibilidade de discutir Laban em Evolução*. In: MOMMENSOHN; PETRELLA (Org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. Perdizes/SP: Summus Editorial, 2006.
- HERCOLES, Rosa Maria. *Formas de Comunicação do corpo – Novas cartas para a dança*. Doutorado em Comunicação e Semiótica, na área de concentração – Tecnologias da Informação – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2005.

KATZ, Helena. Entre a Razão e a Carne. *Gesto*, Rio de Janeiro, dez. 2003, p. 31-35.

_____. *O Corpo e o meme Laban: Uma trajetória evolutiva*. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Org). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

_____. *O Brasil descobre a dança descobre o Brasil*. São Paulo: Dórea Books and Art, 1994.

_____. O coreógrafo como DJ. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade editora, 1998

_____. O corpo como mídia de seu tempo: A pergunta que o corpo faz. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acessado em: 15 mai. 2011.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Organização de Lisa Ullmann. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LARA, Luciana. Por uma identidade que não petrifique percepções: Esboço de uma cartografia da produção coreográfica de espetáculos da Anti Status Quo Cia. de Dança. In: *I Seminário Nacional de Arte Coreográfica do Instituto Federal de Brasília (IFB)*. Brasília, 2012.

_____. *Arqueologia de Um Processo Criativo: Um Livro Coreográfico*. Brasília: Anti Status Quo, 2010.

_____. Noções de corpo e movimento e suas implicações no trabalho do espetáculo “Cidade em Plano”. In: *Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, Universidade de Brasília (UnB)*. Brasília, 2011. Disponível em: <<http://medialab.ufg.br/art/anais/textos/LucianaLara.pdf>>. Acessado em: 5 mar. 2012.

MEARLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTEIRO, Marianna. *Noverre*. Cartas para a dança. São Paulo: Edusp, 1998.

MOREIRA, Laura. *Dramaturgias Contemporâneas: As transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações*. Dissertação (Mestrado em Processos Compositivos para a cena) – Programa de Pós Graduação do Departamento Artes Visuais do Instituto de Artes, da Universidade de Brasília, 2012.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: NORA, Singrid (Org.). *Temas para a Dança Brasileira*. São Paulo: Edições Sesc, 2010.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1993.

_____. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. Dissertação (Mestrado em artes) – Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2001.

RIOS, Laura. *¿Qué es release?* México: Danza Ballet, 2007. Disponível em <<http://www.danzaballet.com/que-es-release/>>. Acessado em: 1º fev. 2014.

ROCHA, Déborah. O que sabe o Corpo. In: NAVAS, Cássia; FONTES, Flávia; BÓRGEA, Inês (Org.). *Na Dança*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. (1993). Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>>. Acessado em: 30 jan. 2013.

SAADI, Fátima. Dramaturgia/Dramaturgista. In: NORA, Singrid (Org.). *Temas para a Dança Brasileira*. São Paulo: Edições Sesc, 2010.

SANTANA, E. A. R. Função dramaturgical dentro dos processos de criação em dança. In: *V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2008, Belo Horizonte. Anais do V Congresso da Abrace, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação: Construção da obra de arte*. 2ª ed. Vinhedo-SP: Editora Horizonte, 2008.

_____. *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

TRIDAPALLI, Gladis. A investigação na dança: Uma possível estratégia de aprendizado. *Revista Urdimento* n. 11, Udesc/SC, p. 101-112 2008, Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2008/urdimento_11.pdf>. Acessado em: 12 set. 2013.

TRINDADE, Ana Lígia. Coreólogo/Notador: um profissional da memória da dança. *Revista Mouseion* n. 9, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/28/45>>. Acessado em: 2 jan. 2013.

WESTERKAMP, Hildegard (orient). *Soundscape Brasília*. Instituto Goethe/Instituto Cultural Brasil-Alemanha. Zen Studio, Brasília, 1994.