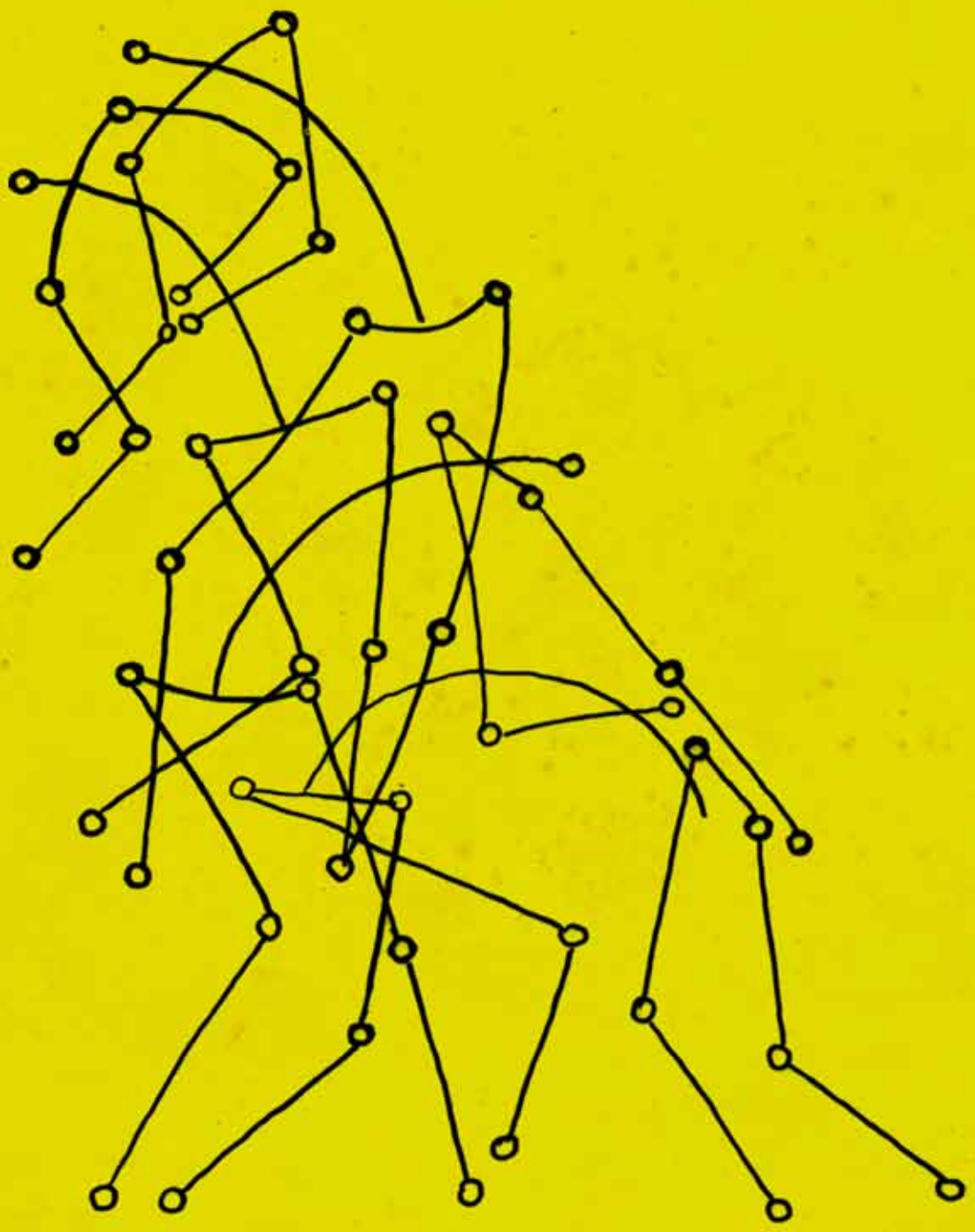
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

– – – – – – –

Vanessa Freitas de Paiva Macedo

– – – – – – –

PULSAÇÃO DA OBRA:
DRAMATURGIA NAS PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS DE DANÇA



SÃO PAULO
2016

— — — — — — —

Vanessa Freitas de Paiva Macedo

— — — — — — —

PULSAÇÃO DA OBRA:
DRAMATURGIA NAS PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS DE DANÇA

Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Área de Concentração:
Texto e Cena

Orientadora:
Profª. Drª. Sayonara Sousa Pereira

— — — — — — —

SÃO PAULO
2016

— — — — — — —

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

— — — — — — —

FICHA CATALOGRÁFICA:

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Macedo, Vanessa Freitas de Paiva
PULSAÇÃO DA OBRA: DRAMATURGIA NAS PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS DE DANÇA / Vanessa Freitas de Paiva Macedo. - - São Paulo: V. F. P. Macedo, 2016.
257 p.: il. + Não.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Sayonara Pereira
Bibliografia

1. Dança contemporânea 2. Dramaturgia 3. Processo de criação 4. Coreografia 5. Fomento à Dança I. Pereira, Sayonara II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Ilustrações:
Roberto Alencar

Arte Gráfica:
Gustavo Domingues

Vanessa Freitas de Paiva Macedo

Pulsação da obra:
dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

BANCA EXAMINADORA

_____
Presidente Profª. Dr.ª Sayonara Sousa Pereira

_____

_____

_____

_____

Aprovada em: _____/_____/_____

Às minhas filhas, Clara e Isadora,
por todos os momentos em que estive ausente.

AGRADECIMENTOS:

Começo esses agradecimentos à minha orientadora, Sayonara Pereira, porque tive a sorte de percorrer esse trajeto acadêmico ao seu lado. Especialmente nos últimos momentos, em que a sua distância física poderia me afligir, ela esteve ainda mais perto, literalmente a qualquer hora do dia, com sua dedicação e generosidade;

Agradeço ao acolhimento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP e aos apoios financeiros da bolsa CAPESP, no início deste trabalho e, na sequência, da bolsa FAPESP (processo 2013/24883-9), até o seu fim;

Agradeço aos que fizeram e fazem parte da Cia Fragmento de Dança, porque nossa convivência diária me permite estar sempre aprendendo. Principalmente à Maitê Molnar, com quem compartilho as angústias constantes da criação e aos bailarinos diretamente envolvidos nesta pesquisa, Chico Rosa, Davi Tostes, Jéssica Moretto e Rafael Sertori;

Agradeço aos parceiros de longa data, Angela Nolf, Lavinia Bizzotto e Roberto Alencar, artistas que têm a minha admiração especial, por terem participado das primeiras investigações para este trabalho. Ainda a Roberto, por ter aceitado a empreitada de desenhar as ilustrações desta tese;

Agradeço aos muitos artistas e pesquisadores que, gentilmente, aceitaram ser entrevistados, doando um pouco de seus tempos e permitindo o acesso aos seus espaços de ensaio. Saibam que essas reflexões não seriam possíveis sem a generosidade desses encontros;

Agradeço a Marcus Moreno que, sempre disposto a ajudar, contribuiu no fornecimento de dados da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Agradeço à Leticia Olivares pelas contribuições para além da revisão deste trabalho e a Gustavo Domingues pelo olhar artístico em sua formatação;

Agradeço muitíssimo à Elizete por ter cuidado das minhas filhas desde o início desta pesquisa, quando uma ainda era recém-nascida e a outra tinha três anos de idade. Foi, sem dúvida, um anjo que cruzou o meu caminho.

Agradeço ao artista e companheiro Sandro Borelli porque, desde que o conheci, o meu olhar para a vida e para arte não é mais o mesmo. É ele quem sempre me aponta o avesso de todas as coisas.

Por fim, a minha imensa gratidão à minha família pelo amor e apoio irrestritos. À minha mãe, Maria Helena, e às minhas irmãs, Nathacha e Tathiana, porque me inspiram ao demonstrarem, como ninguém, o quanto é importante perseverar. Ao meu querido pai, José Wilson, porque mesmo dedicando a sua vida inteira às ciências exatas, foi ele quem me apresentou à poesia.

RESUMO:

Desprendida do entendimento clássico de dramaturgia restrito ao texto, esta pesquisa se lança na busca de conceitos que consideram recorrências e particularidades nas práticas contemporâneas de dança. O cenário deste estudo abrange artistas e grupos independentes, situados no Brasil, reconhecidos por desenvolverem uma pesquisa autoral. O principal procedimento utilizado são entrevistas com criadores e pesquisadores da área e análises de processos criativos. Deste tema maior, dramaturgia, amplia-se o debate para coreografia, presença cênica e espectador. Além disso, investiga-se a relação entre financiamento público e modos de operar na dança, dedicando-se à reflexão dos dez anos do Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. Ao tratar de dramaturgia na dança no contexto das produções contemporâneas, inevitavelmente, entrelaça-se poética, estética e política, problematizando questões controvertidas e lidando com o caráter dinâmico e instável que os temas revelam.

Palavras-chave: Dança contemporânea. Dramaturgia. Processo de criação. Coreografia. Fomento à Dança.

ABSTRACT:

Divested from the classic notion of dramaturgy as synonym of text, this research seeks concepts often considered recurrent and peculiar to contemporary dance practices. The background of this study brings out artists and independent groups, located in Brazil, which are recognized for developing an authorial research. The main procedure adopted are interviews with creators and researchers, and the analysis of creative processes. The major theme, dramaturgy, leads to a broader debate on choreography, stage presence and audience. Moreover, we examine the relationship between public funding and modes of operation in dance, focusing the analysis on the Program for Dance Incentive for the city of Sao Paulo, covering a period of ten years of its existence. Dealing with dramaturgy in dance in the context of contemporary productions inevitably entwines poetics, aesthetics and politics, giving rise to controversial issues, and requiring also coping with the dynamic and unstable nature that these themes unveil.

Keywords: Contemporary dance. Dramaturgy. Creation process. Choreography. Dance Incentive.

LISTA DE IMAGENS:

Figura. 1: *ImPermanências*, de Vera Sala....18
Figura 2: *Colônia Penal*, de Sandro Borelli....19
Figura 3: *Cela de ossos*, de Marcelo Gabriel....29
Figura 4: *Noiva despedaçada*, de Ricardo Iazzetta....29
Figura 5: *Chamando ela*, de Sheila Ribeiro....40
Figura 6: *Chamando ela*, de Sheila Ribeiro....41
Figura 7: *Baderna*, de Luis Ferron....51
Figura 8: *Bananas*, de Adriana Grechi....51
Figura 9: *Claraboia*, de Morena Nascimento e Andreia Yonashiro....52
Figura 10: *Claraboia*, de Morena Nascimento e Andreia Yonashiro....52
Figura 11: *Claraboia*, de Morena Nascimento e Andreia Yonashiro....53
Figura 12: *Peças curtas para desesquecer*, de Juliana Moraes....53
Figura 13: *Eu em ti*, de Sandro Borelli....54
Figura 14: *6 estudos para flutuar*, de Zélia Monteiro....55
Figura 15: *A projetista*, de Dudude Hermann....104
Figura 16: *Sem título*, de Vanessa Macedo....117
Figura 17: *Sem título*, de Vanessa Macedo....117
Figura 18: *Sem título*, de Vanessa Macedo....117
Figura 19: Processo *Sem título*, de Vanessa Macedo....119
Figura 20: Processo *Sem título*, de Vanessa Macedo....120
Figura 21: Processo *Sem título*, de Vanessa Macedo....120
Figura 22: *Sem título*, de Vanessa Macedo....124
Figura 23: *Sem título*, de Vanessa Macedo....125
Figura 24: *Sem título*, de Vanessa Macedo....125
Figura 25: *Aos vencedores, as batatas*, de Vanessa Macedo....133
Figura 26: *Aos vencedores, as batatas*, de Vanessa Macedo....134
Figuras 27 e 28: *Aos vencedores, as batatas*, de Vanessa Macedo....135
Figura 29: *Aos Vencedores, as batatas*, de Vanessa Macedo....136
Figuras 30 e 31: *Aos Vencedores, as batatas*, de Vanessa Macedo....137
Figura 32: *Aos Vencedores, as batatas*, de Vanessa Macedo....140

Figura 33: *Aos Vencedores, as batatas*, de Vanessa Macedo.....141

Figura 34: *Aos Vencedores, as batatas*, de Vanessa Macedo.....142

Figura 35: *Um corpo só*, de Vanessa Macedo.....151

Figura 36: *Um corpo só*, de Vanessa Macedo.....151

Figura 37: *Um corpo só*, de Vanessa Macedo.....152

Figura 38: *Um corpo só*, de Vanessa Macedo.....157

LISTA DE GRÁFICOS:

Gráfico 1 – Fomento à Dança – 2006 a 2016. Fonte: Dados fornecidos pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.....100

Gráfico 2 – Núcleos inscritos pela primeira vez nos últimos três anos. Fonte: Dados apurados a partir de documentos fornecidos pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.....100

Gráfico 3 – Núcleos inscritos x contemplados**.** Fonte: Dados apurados a partir de documentos fornecidos pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.....101

Gráfico 4 – Número de inscrições no Programa por núcleo. Fonte: Dados apurados a partir dos documentos fornecidos pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.....101

Gráfico 5 – Percentual de contemplados que fizeram acima de duas inscrições no Programa. Fonte: Dados apurados a partir dos documentos fornecidos pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.....102

Gráfico 6 e 7 – Número e percentual de contemplações por núcleo. Fonte: Dados apurados a partir dos documentos fornecidos pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.....102

SUMÁRIO

O QUE MOVEU.....1

ATO 1

Prólogo – Dança e Dramaturgia.....4

O que se revela sobre dramaturgia e o que a dramaturgia pode revelar

Cena 1 – A migração dos conceitos.....6

Cena 2 – Que tal dança contemporânea é essa?.....6

Cena 3 –Trajeto – Considerações sobre as entrevistas.....12

Cena 4 – Ideias existentes, resistentes e mutantes sobre dramaturgia.....13

Cena 5 − Construção em rede e no contexto da complexidade.....21

Cena 6 − Ação-sentido.....25

Cena 7 – Campos de atuação, nomenclaturas, modos de se organizar.....31

Cena 8 – Onde se funda a dramaturgia para a dança?.....37

ATO 2

Prólogo – O espectador.....42

Cena única – O papel do espectador na construção dramatúrgica da obra.....44

ATO 3

Prólogo – Dramaturgia, Coreografia, Presença.....58

Cena 1 – Coreografia, dramaturgia da dança?.....60

Cena 2 – Coreografia – De onde vim. Para onde vou.....61

Cena 3 − Coreografia − relações de poder, fissuras, produção de subjetividades.....64

Cena 4 − Corpos coreografados. Mobilizados. Mobilizadores.....68

Cena 5 − Eis a grande busca − a Presença.....73

Cana 6 − Presença – outras perspectivas.....77

ATO 4

Prólogo − O Fomento à Dança.....82

Cena 1 – A protagonista.....85

Cena 2 – O que andam falando da nossa Protagonista.....86

Cena 3 – Como cresceu nossa “menina-dos-olhos”.....95

Cena 4 – Dados do Programa.....99

Cena 5 – Política e dramaturgia – intersecções.....103

SUMÁRIO

ATO 5

Prólogo – Notas sobre Percursos Criativos.....112

Apresentação/Entre academia e pesquisa artística.....115

Cena 1 - *Sem título* – uma coreografia em três versões.....116

Cena 2 – Ruptura ou *Aos Vencedores, as batatas*.....127

Cena 3 – Porque somos mutantes ou *Um corpo só*.....143

Percepção como borda dramatúrgica.....144

O presente da memória 148

Interlocução – dramaturgia compartilhada.....153

Solo, autobiografia, performance. Por uma dramaturgia que fale ao coração ou seja ela própria coração.....155

O QUE FICOU – CONSIDERAÇÕES EM MOVIMENTO 158

REFERÊNCIAS.....160

LISTA DE IMAGENS.....167

APÊNDICE A – Entrevistas.....170

Sandro Borelli.....171

Luis Ferron.....180

Marcelo Evelin.....189

Ricardo Iazzetta.....199

Alejandro Ahmed.....208

Dani Lima.....218

Rosa Hercoles.....224

Zélia Monteiro.....231

Helena Katz.....242

Helena Bastos.....251

O QUE MOVEU

Há quase 20 anos, saí de Natal, onde nasci e morava, direto para a cidade de São Paulo a fim de "viver da dança". Carteirinha da OAB na bolsa, sapatilhas nos pés. E um coração que pulsava pelas sapatilhas. Passados sete anos dessa chegada em terras paulistanas, ainda me dividia entre os palcos e algumas tentativas de estudar para concursos na área jurídica (já que a minha formação acadêmica era em Direito e a minha vida de bailarina se assemelhava a uma montanha russa). Tentei audições em vários lugares do Brasil e exterior, dancei em algumas Cias. importantes, morei em cidades diferentes, arrisquei minhas economias em tentativas fracassadas. Mas não pensava em desistir. Talvez, em me dividir em duas profissões, mas não em desistir.

Então, veio a possibilidade de ingressar no meio acadêmico em Artes e, com ela, a alternativa de deixar a possível divisão de lado. Em 2006, comecei o mestrado na Unicamp e outras portas se abriram para que eu pudesse ficar cem por cento num mesmo "lugar". Hoje, tudo é Dança. E mesmo o pouco de conhecimento jurídico que tenho tem esse foco, contribuir para as questões artísticas dos movimentos políticos que passei a me envolver.

Numa aula durante o período de mestrado, foi perguntado se existe dramaturgia em dança, e essa pergunta me despertou muitas outras. Na época, lembro que líamos Patrícia Cardona[1], ela associava dramaturgia à comunicação com o espectador e falava sobre a importância da presença cênica. A essa comunicação chamou de "fogo da vida" (fuego de la vida) e o bailarino ou ator deveria buscar compreender como se acende esse fogo[2]. Pronto, estava semeado o desejo desta pesquisa. Afinal, eu estava interessada, como tantos artistas, em "acender o fogo". Mais do que isso, em acender e manter a chama acesa.

Nessa mesma época do mestrado, comecei os meus primeiros trabalhos autorais em grupo, até então só tinha feito solos ou duetos. De lá para cá, não parei mais com a Cia Fragmento de Dança[3], na qual desenvolvo pesquisa e criação, atuando como bailarina, co-

---

[1]_ Patrícia Cardona (México) é graduada em filosofia. Especializou-se na Escola Internacional de Antropologia Teatral, dirigida por Eugênio Barba e Integra o CENIDI, *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Informatión de la Danza* José Limon, do qual foi coordenadora de documentação e investigação e diretora.

[2]_ Esse assunto foi desenvolvido no livro *Dramaturgia del Bailarín* (2000).

[3]_ A Cia. Fragmento de Dança foi fundada em 2002, na cidade de São Paulo. Atualmente, possui 8 pessoas em seu elenco.

reógrafa e diretora. Devo as reflexões desta pesquisa, principalmente, às trocas realizadas com artistas. Devo não só aos bailarinos da Cia. Fragmento e à nossa rotina diária, mas também às entrevistas que realizei com vários criadores. Foram ao todo 36 entrevistas em formato de bate papo, descontraído e curioso, com artistas e pesquisadores. Fui à casa de alguns deles, ao espaço de ensaio de outros, ou ainda, marcamos encontros em bares e cafés. Essas conversas não só se fundem ao pensamento que está nesse trabalho, mas também significaram, para mim, compartilhamentos valiosos de desejos, fazeres e frustrações vividos na dança.

No mestrado surgiu o interesse pela dramaturgia, mas não tinha relação direta com a minha pesquisa. Anos depois, não tive nenhuma dúvida sobre o que seria levado adiante no doutorado e, inicialmente, chamei o projeto de "Pulsação e movimento no coração da obra – Reflexões sobre dramaturgia e processos criativos em dança contemporânea". Percebi que, para mim, investigar dramaturgia na dança se relacionava à pesquisa sobre o mantém uma obra viva, e como se manter vivo nela. O meu interesse era por esse lugar que parece obscuro quando tentamos nomear, mas que é muito claro enquanto sensação. Quando dizemos, "o espetáculo hoje aconteceu!", o que de fato estamos dizendo? que sentido se criou naquele momento de sua concretude que o fez parecer pleno?

De alguma forma ainda pouco nítida, eu relacionava dramaturgia ao coração da obra, e me instigava pensar onde ela se funda, em qual "lugar" sente-se abrigada. Mas, ao mesmo tempo, defendia (e defendo) a ideia de uma dramaturgia porosa, processual, construída em rede. Então, pareceu-me contraditório falar em coração, que nos remete imediatamente a centro, ao mesmo tempo em que me referia à rede, como operação descentralizada. Durante esses momentos de dúvida, sensações que ainda se fazem presentes (mesmo que em outras direções), mudei algumas vezes o título da pesquisa, assim como minhas hipóteses sobre o tema. Até que encontrei uma "permissão" para conviver com o paradoxo. Não só uma permissão, mas uma possibilidade de ver o paradoxo como algo necessário ao entendimento da dramaturgia, da criação, e por que não dizer, da vida. E foi me deliciando nas aparentes contradições do pensamento complexo que algumas possibilidades se abriram.

Tentei formar conceitos, mas eles escapavam. O que aconteceu de mais importante nesse trajeto foi a percepção de que qualquer tipo de teoria só me diria algo se construída no experienciar. Dessa forma, prossegui com o meu fazer diário como artista e espectadora de dança, só que o meu olhar mudou, fixou-se em algumas especificidades que me solicita-

ram observar a dança sob outras perspectivas.

Com isso, posso dizer com clareza, a pesquisa aqui se debruça sobre a prática artística, o que significa reconhecer singularidades que só serão contempladas se os conceitos desenvolvidos forem abertos e plurais.

Pesquisar dramaturgia desencadeou outros assuntos que já pulsavam em mim, como coreografia, espectador e presença. E todos eles fazem sentido juntos, embora eu dedique momentos a cada um. Pulsação é uma boa palavra porque conversa, simultaneamente, com coração e rede. Então, poderia dizer que toda obra tem um coração dramatúrgico, que nada mais é do que um lugar pulsante. Uma potência que tem como função bombear e oxigenar tudo o que lhe atravessa.

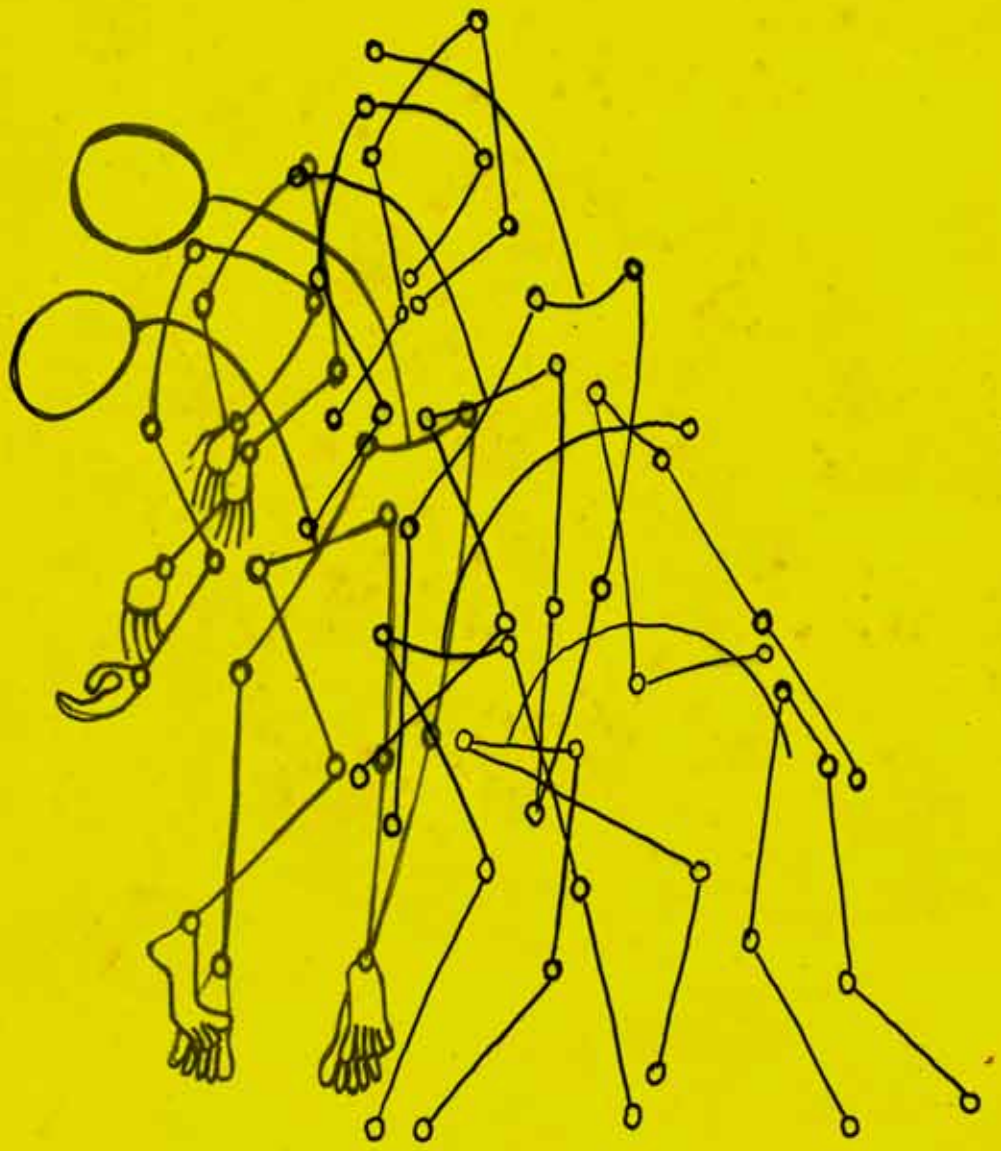
Durante o trajeto da pesquisa a nossa percepção se amplia, percorre muitos lados, mas em algum momento é preciso retornar para dar conta de formalizar as ideias. O que acontece neste trabalho é o que também ocorre com a criação artística. São lugares de naturezas diferentes, mas eles se aproximam em muitos momentos, posso citar dois: o desejo intenso de mergulhar numa questão e a dificuldade de "dar voz, ou corpo" a esse desejo.

Passado um tempo, terminei afunilando a pesquisa e nomeando-a, segundo o seu recorte indicava. Então, o título passou a ser "Construções dramatúrgicas nas criações de artistas nacionais da dança contemporânea independente". Ufa... o recorte está todo aí, e foi necessário por um tempo. No entanto, como costuma acontecer comigo em processos criativos, depois de muito percorrer, revisito as ideias iniciais que parecem ter sido abandonadas. Nesse momento, sinto saudade da ingenuidade e intuição presentes em todo começo de trajeto. Termino retomando aquele motivo impulsionador e o trago de volta transformado, pois não tenho mais como olhá-lo com os olhos antes.

Não poderia dar um título que se restringisse às minhas buscas dramatúrgicas enquanto artista, já que falo sobre práticas contemporâneas de forma ampla e diversa. E, sendo assim, a palavra "coração" não caberia. Mas quis recuperar "pulsação" porque penso que remete a movimento, e isso é o que se encontra na base do que vamos investigar – a ideia de uma dramaturgia móvel. Sendo, pois, o último nome dado à esta tese uma mistura das primeiras intuições somadas às buscas contínuas desses quatro anos. Digo isso porque depois de muito tempo, vi-me pensando sobre o "coração" de uma obra, e percebi que as primeiras ideias não se evadiram, continuam passeando silenciosamente entre as páginas que se seguem.

ATO 1

Prólogo - Dança e dramaturgia



Esta é a nossa primeira personagem. Possivelmente a mais confusa. É que Ela teve a incumbência de se apresentar primeiro, mas não é só isso. Vejam só, cada cena tem a Sua personagem principal, mas Ela tem a missão de ser a principal das principais. Ela está em todas as cenas, transitando como anjo, luz, encosto. Ela é o próprio ar. A razão de estarmos aqui hoje. Quanta responsabilidade! Mas Ela dá conta. É madura. Quer dizer, nem jovem, nem velha. É o agora. Não se sabe do seu nascimento, tampouco de sua morte. Sabe-se sobre a sua capacidade de nos seduzir indiscriminadamente.

Algumas vezes lhe dizem que tem a missão de comunicar, e não é tão simples. Ai Dela se comunicar qualquer coisa. Outras vezes lhe dizem que é a própria experiência de sentir, sem saber o que, nem por que. De um jeito, ou de outro, está incessantemente tentando, isso não podemos negar. Escreve e improvisa. E se está escrito, cada vez que relê, muda uma vírgula, algumas palavras, ou refaz frases inteiras. Às vezes joga tudo fora, outras vezes acha incrível de cara, e muda de opinião pouco (ou muito) tempo depois. Mas muda. Sente as palavras do poeta Jorge Luis Borges, "publicamos para não passar a vida a corrigir rascunhos. Quer dizer, a gente publica um livro para livrar-se dele". Sim, Ela passa a se ver com outros olhos, e sabe que as coisas não são. Estão. Essa angústia de que nada nunca está pronto é a mesma que lhe diz: "siga adiante". Mas Ela não é escritora, daquelas que escrevem palavras no papel. Ela escreve no ar. Se faz e desfaz no ar. Sente vontade de mudar um gesto, prolongar outro, eliminar alguns que perderam o sentido. E o mais curioso é que, por outro lado, também sente vontade de repetir aquele movimento que fez ontem, ou semana passada. Mas é impossível. Ficou lá atrás mesmo. Aliás, não ficou em lugar nenhum. Passou por ali. Daí vem o Borges de novo e diz, "o presente é tão incompreensível como o ponto, pois, se o imaginarmos em extensão, não existe; temos que imaginar que o presente aparente viria a ser um pouco o passado e um pouco o futuro". E olha que armadilha, Ela está sempre discutindo "presença". Ela só é se for presente. Ela é Dança. Mas é Dança apenas quando "está" Dança. E isso tudo é um pouco confuso. Por isso Ela quer falar sobre inacabamento, incerteza. Sobre sentir dúvida, voltar atrás, refazer-se. Sobre Processo. Sentido. Coreografia. Criação. Dramaturgia.

O QUE SE REVELA SOBRE DRAMATURGIA E O QUE A DRAMATURGIA PODE REVELAR

> Os conceitos viajam e é melhor que viajem sabendo que viajam. É melhor que não viajem clandestinamente. É bom também que eles viajem sem serem percebidos pelos aduaneiros! De fato, a circulação clandestina dos conceitos ao menos permitiu às disciplinas respirar, se desobstruir. A ciência estaria totalmente atravancada se os conceitos não migrassem clandestinamente.
>
> (MORIN, Edgar, 2011 p.117)

CENA 1 / A migração dos conceitos

Conceitos não são ideias fixas, como nos diz Morin[4], eles migram, e é essa capacidade de migrar que não os mata. Tomemos como exemplo o conceito de família. Na Constituição brasileira de 1967, família era aquela que se estabelecia pelo casamento, no entanto, quando a união informal e a separação de casais se tornaram fatos recorrentes, essa ideia foi reelaborada. A Constituição de 1988 apenas deu voz legal ao que já era uma prática e família passou a ser também aquela que se forma pela união estável ou por qualquer um dos pais e seus descendentes. De lá para cá, muitas outras realidades ganharam força, sugerindo novos olhares para o pensamento sobre família no século XXI. Fatos como esses evidenciam a necessidade dos conceitos encontrarem novas correspondências. Ou isso, ou morrem.

No caso da família, vemos uma prática social pressionando o conceito para que se amplie. Uma lógica que igualmente se aplica a outras práticas e aqui interessam as artísticas. Quando outros modos de fazer se constituem, lugares conhecidos são desestabilizados, tornando-se necessário revisitar o conceito, pois ele possivelmente não diz mais sobre a prática instituída. Conceitos abertos se transmutam conforme se transmuta aquilo que nomeiam, é um processo natural quando se pensa que as coisas estão continuamente em mobilidade. São conceitos porosos que passeiam por estas páginas e é essa ideia que se aplica ao objeto de estudo deste Ato – a dramaturgia na dança.

CENA 2 / Que Dança Contemporânea é essa?

Não é qualquer dança que está em discussão, é a tal **Dança Contemporânea**, aquela que não consegue nem ao menos ver o seu conceito "viajar", porque nunca soube de fato quem era. Aquela que, nos últimos tempos, tem sido a protagonista de muitas intrigas porque, ainda que não soubesse quem era, conquistou um lugar ao sol. Também não é qualquer artista que está em discussão, mas somente os reconhecidos por desenvolverem

---

[4]_ Edgar Morin (1921) é antropólogo, filósofo e sociólogo francês.

um vocabulário estético autoral, resultante de uma pesquisa própria. Eis que surge outra polêmica: **o que é a tal pesquisa em dança?** E não para por aí. Os artistas investigados são os chamados **independentes**, palavra não menos capaz de provocar extensos debates nos dias de hoje. Então, vamos lá.

Precisei traçar uma borda, ainda que difusa, que delimitasse o entendimento de dança contemporânea, pesquisa e artista independente, para não cometer o engano de generalizar assuntos por demais controversos. São questões que não se esgotam, existem mais dúvidas do que respostas. Como disse, não interessa fechar conceitos, tampouco compartimentá-los, ao contrário, o desejo é abrir possibilidades no cenário da complexidade. Por isso, o olhar processual, o paradoxo e a incerteza são imprescindíveis neste debate. Os conceitos desenvolvidos não visam, em hipótese alguma, defender uma verdade absoluta acerca de um assunto. Eles se fazem necessários para delimitar um campo de estudo que indique a quais criadores e obras a pesquisa se refere, e como se investiga a dramaturgia nesse contexto.

Para falar sobre dança contemporânea, trago Laurence Louppe[5] (2012, p.290) como principal referência: "a obra coreográfica contemporânea deve ser polimorfa. Decorre de um propósito original que funda os seus próprios códigos, os seus conteúdos e, simultaneamente, os seus modos de atualização". A autora nos diz que poderá ser acusada de não fazer distinção entre a dança contemporânea e a moderna: "na minha opinião, só existe uma dança contemporânea desde que a ideia de uma linguagem gestual não transmitida surgiu no início do século XX" (LOUPPE, 2012, p. 45). No entanto, não será analisado aqui até que ponto a dança de hoje, de fato, rompe ou não com a modernidade. O que considero pertinente é a sua afirmação de que a dança contemporânea tem em comum **não princípios estéticos, mas valores**.

Para Louppe, mesmo que as abordagens estéticas e processuais das práticas artísticas entre si sejam opostas, seus valores serão sempre reconhecíveis. Seguindo essa ideia, ainda que a todo momento se repita o quão diversa é a dança contemporânea, poderíamos nos perguntar, para além da diversidade, quais traços essas produções têm em comum. Reconheço alguns gerais e outros mais específicos e, quanto mais o campo de interesse é recortado, mais tornam-se evidentes semelhanças e particularidades. Ao final, a ideia de dança contemporânea desta pesquisa dirá respeito à paulistana, especificamente, durante os 10 anos de existência do Programa de Fomento à Dança. Mas, antes disso, o interesse é se debruçar nesses aspectos gerais.

---

[5]_Laurence Louppe (1938 - 2012) foi historiadora e crítica de dança francesa.

Nesse sentido, os valores reconhecíveis como sendo da dança contemporânea trazidos por Louppe (2012, p.47), são: a individualização de um corpo e de um gesto; a produção, e não a reprodução de um gesto; o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo; a não antecipação sobre a forma (ela se refere aos planos coreográficos); e a importância da gravidade como impulso do movimento. A esses, somam-se valores morais: a autenticidade pessoal; o respeito pelo corpo do outro; a não arrogância; uma solução justa, e não somente espetacular; a transparência e o respeito por diligências e processos empreendidos.

Ainda que sejam valores, e não uma estética comum, que estejam em jogo, muitos afirmam que a dança contemporânea se tornou repetitiva (e chata) e, mesmo para leigos, há um reconhecimento de padrões corporais que foram se instaurando. Sobre isso, há algo interessante a se pensar:

> Não é seguramente uma questão de reconhecimento exterior de vocabulário ou de forma, sob qualquer configuração, ainda que, desde o início do século XX, o movimento tenha sido submetido a uma abordagem que produziu similitudes de coloração corporal. A questão da dança contemporânea é outra.
>
> (LOUPPE, 2012, p.51)

Seria uma missão impossível que não se construíssem semelhanças, seja especificamente na movimentação ou na cena como um todo. Os modos de produção vão se disseminando, é natural que isso apareça nas escolhas dos trabalhos. O que merece nossa atenção é justamente o fato de não estar aí a chave da questão, pois o resultado coreográfico não é o principal e essa ideia pode ser compreendida na seguinte afirmação: "a dança contemporânea não é uma escola, tipo de aula ou dança específica, mas sim um jeito de pensar a dança."[6] (TOMAZZONI[7], 2006).

Também se acredita, com alguma frequência, que contemporâneo é o que está hoje no nosso tempo, o que parece absolutamente incompatível com o que foi desenvolvido até aqui. Essa distinção não se dá pela análise do tempo cronológico, e sim pelas semelhanças de valores. É nessa direção que penso este conceito: dança contemporânea como um modo de produção artística interessado em discutir a si mesmo, conectar-se aos ambientes nos quais interage, pesquisar os seus próprios parâmetros, construir um corpo crítico. Para isso, quer desprender-se de modelos dados, considera bem-vindas as diferenças, não separa criador, criação, processo e contexto. É investigativo.

Não é o caso de pensarmos no "novo". Dificilmente hoje iremos nos deparar com

---

[6]_ Disponível em: <http://idanca.net/esta-tal-de-danca-contemporanea/>. Acesso em: 26/12/2012.

[7] _ Airton Tomazzoni é coreógrafo e foi professor do Curso de Graduação em Dança da UFRGS nos anos de 2003 a 2011.

uma dança jamais vista ou uma proposta cênica totalmente inovadora, sem precedentes, capaz de romper com o que já foi feito. Não se trata disso.

> Que o corpo possa encontrar uma poética própria em sua textura, nas suas flutuações e nos seus apoios é um aspecto que diz respeito à própria invenção da dança contemporânea. Inventar uma linguagem, de fato, já não significa manipular um material preexistente, mas criar esse mesmo material, justificando artisticamente a sua gênese e comprometendo nesse empreendimento o sujeito, ao mesmo tempo produtor e leitor da sua própria matéria.
>
> (LOUPPE, 2012, p. 64)

Ocupando-se de tudo o que foi dito, são muitas as danças da dança contemporânea: a dança que quase não dança, a dança que se funde a outras linguagens, a dança que ocupa o espaço urbano, a dança como depoimento autobiográfico, a dança que é sempre processo. São essas e outras tantas. Em suas diferenças, todas parecem se interessar pela construção de um corpo e um discurso próprios. Seguindo essa ideia, podemos dizer que "a dança contemporânea evidencia que escolhas estéticas revelam posturas éticas" [8] (TOMAZZONI, 2006).

Passo para a segunda questão, não menos polêmica: **o que é fazer pesquisa em dança?** São muitos os artistas, no Brasil, que afirmam ter um trabalho de pesquisa em dança. Os editais têm validado esse pensamento e a Lei de Fomento à dança [9] é o exemplo mais concreto da disseminação dessa discussão, principalmente, mas não somente, na cidade de São Paulo.

Em primeiro lugar, é importante esclarecer que se trata de pesquisa artística e não acadêmica. Há uma estranheza nesse quesito porque não se encontrou ainda um modelo de projeto que corresponda à natureza do fazer artístico. Os editais exigem projetos muito semelhantes aos da universidade e os artistas se sentem engessados num formato que não os contempla. Se a própria pesquisa em arte feita na academia, de um modo geral, não se sente compreendida, por seguir parâmetros de outras áreas que pouco têm em comum, que dirá a pesquisa artística. Mas isso é um outro (e extenso) assunto.

A mudança de parâmetros valorativos trazidos pela arte contemporânea, a supremacia do processo sobre a obra, o aumento de universidades de dança e consequente ingresso de artistas nesse meio, a necessidade de se adequar ao que pedem os editais, são muitas as hipóteses que se cruzam e confirmam um status para os que hoje dizem fazer

---

[8]_ Disponível em: <http://idanca.net/esta-tal-de-danca-contemporanea/>. Acesso em: 26/12/2012.

[9]_ Lei Municipal, criada em 2005, que instituiu o Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade se São Paulo. Assunto que será tratado no Prólogo 4.

pesquisa em dança e, sendo assim, a maior parte dos artistas defende essa ideia.

A pesquisa em dança diz respeito à investigação de parâmetros próprios, à construção de vocabulário autoral e, assim sendo, sua discussão está contida naquela que diz respeito à dança contemporânea. O que, de alguma forma, nos faz concluir que não existe dança contemporânea sem pesquisa. Mas será? Em sua gênese, a dança contemporânea se sedimentou em cima de valores comuns, mas também se assemelhou como produto artístico, como já foi dito. Essa semelhança se replicou e foi se distorcendo o que era, a princípio, essencial ao seu entendimento. De modo que passou a se chamar de dança contemporânea uma dança que se reconhece pela forma como são feitos os movimentos e pelas opções estéticas dos criadores.

Assim, uma dança que usa muito o chão, que trabalha com quedas, que não acompanha o ritmo da música, que se mistura a outras linguagens, entre tantos outras aspectos, tornou-se referência para se entender o "estilo" contemporâneo. Em muitos festivais pode se ver a "modalidade dança contemporânea" e, nela, as similitudes corporais é que estarão em jogo. Talvez aí, a questão da pesquisa entre para diferenciar uma coisa da outra. Porque a dança que se constrói por meio de pesquisa é oposta à que resulta da junção de passos conhecidos ou da repetição de fórmulas experimentadas. A pesquisa carrega a ideia de investigar o desconhecido, encontrar um modo de fazer próprio, ter continuidade, delinear-se com o tempo, um tempo diferente das produções pontuais. Sendo assim, em meio à polêmica que surge, ela parece vir como um lugar à parte para reforçar um entendimento de dança contemporânea que foi se transformando ao longo do tempo.

São singulares os modos como a pesquisa em dança se dá. Há artistas que se interessam por conceitos, fazendo uma interlocução entre teoria e prática, outros que enfatizam mais a linguagem do movimento, com um treinamento físico mais intenso. Há os que buscam circunstâncias e parcerias diferentes, a fim de encontrar variadas perspectivas e, também, os que se mantêm por longos períodos verticalizando a mesma questão, com a mesma equipe. São muitas as possibilidades, mas a continuidade precisa estar presente em todas elas. Como se disse, é preciso tempo. Somente com tempo e atividade contínua o artista poderá de fato experimentar, testar caminhos, errar, voltar atrás, mergulhar a fundo no seu processo, características essenciais ao universo da pesquisa.

Por fim, cabe para a última questão – **quais artistas hoje são chamados de independentes** – o mesmo conceito usado para "teatro independente":

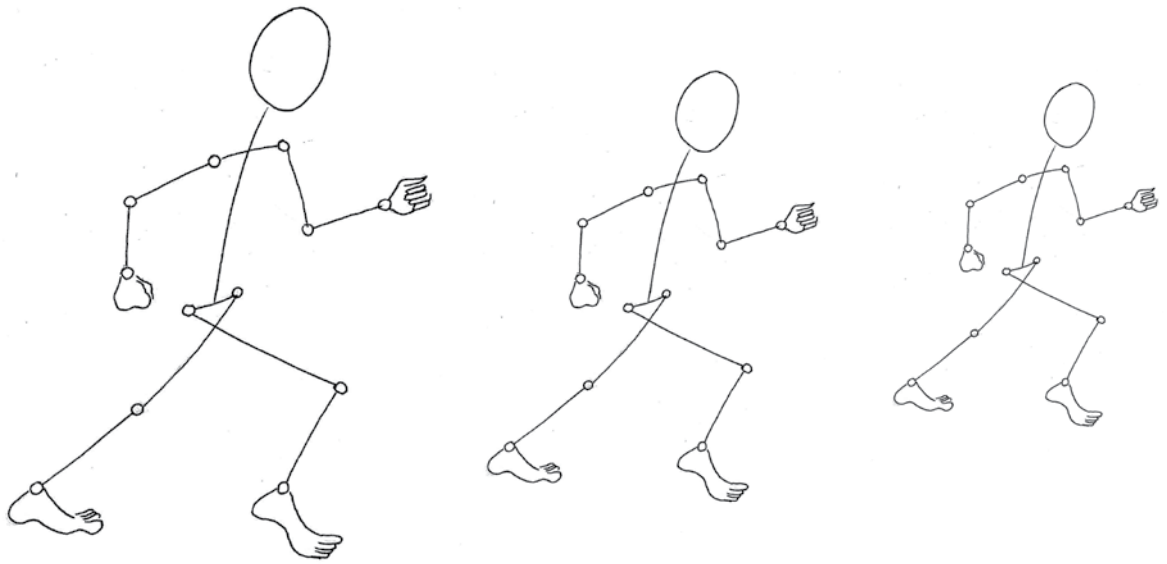
> Conceito que ganha impulso desde os primeiros anos da década de 1970, que qualifica uma recusa, desvio ou oposição aos mecanismos criados pelo mercado. Costuma apresentar-se associado ou paralelo aos de marginal, alternativo e experi-

> mental. Ainda que esses rótulos mostrem-se ambíguos ou pouco claros em suas propostas, muitas vezes mescladas entre si, nascem de um impulso interior à criação ou à circulação das obras artísticas, pugnados pela originalidade contra a massificação, a criação oposta à repetição, o diferente frente ao estabelecido.[10]

Embora a palavra "independente", como citado acima, indique autonomia, liberdade, não subordinação e tenha surgido para se referir aos artistas não contemplados pelos formatos vigentes, hoje o seu uso parece contraditório. Isso porque se refere aos artistas que se tornam cada vez mais dependentes de editais e de políticas públicas eficazes. Ainda que seja um conceito questionado, costuma ser usado para diferenciar os artistas que não se vinculam a nenhum corpo estável, ou seja, companhias oficiais criadas e mantidas pelo dinheiro público, ou a companhias privadas com estruturas de funcionamento mais tradicionais. Mas, nesse segundo caso, a diferença não é tão simples assim.

Novamente vemos uma intersecção entre os conceitos aqui debatidos. Parece que, ao mesmo tempo que requerem uma atenção específica, os conceitos de dança contemporânea, pesquisa em dança e artista independente funcionam muito bem entrelaçados, porque cada um diz um pouco do outro. São conceitos controvertidos, mas que não podem ser considerados intocáveis e a delimitação que faço é apenas um ponto de partida do percurso que a pesquisa optou – o de um terreno movediço no qual as questões não se esgotam, ao contrário, ficam pulsantes.

Feito o recorte da dança que está em questão, rumo à discussão sobre dramaturgia!



[10]_ Extraído da *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Culturas brasileiras*, obra virtual que reúne informações sobre arte e tecnologia, literatura, teatro, cinema, dança e música produzidos no Brasil. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd _verbete=621>. Acesso em: 9/4/2014.

CENA 3 / Trajeto - Considerações sobre as entrevistas

Para falar de dramaturgia, mergulhei na cena artística e quis conhecer de perto jeitos diversos de fazer e falar sobre dança. O procedimento usado na pesquisa, desde o seu primeiro ano e continuamente até o seu fim, foi a construção de diálogos com coreógrafos e pesquisadores. Sem saber ao certo no que resultaria, assisti a muitos trabalhos artísticos, às vezes, quatro numa mesma semana. Fui observando o que se aproximava e afastava das referências que eu tinha até então. Entre os anos de 2012 e 2015, realizei 36 entrevistas[11] que se estruturam como tessitura desta tese, que são a sua dramaturgia...

Sempre que ouço os áudios ou releio trechos registrados desses encontros, sinto vontade de inserir mais partes, como se não cessassem as possibilidades de esmiúça-los. Mas, em razão do extenso material gerado nessas falas, optei por reunir apenas parte delas como apêndice, sendo que há outras que transitam, em vários momentos, relacionando-se com os assuntos gerados por elas próprias. A seleção do apêndice não tem relação com o nível de importância de cada fala, o objetivo é destacar os temas abordados, mostrando contrastes ou mesmo dúvidas sobre determinadas questões. Quando o texto parece confuso, não só pelo formato "entrevista oral", mas por conta da sua temática, expõe a nebulosidade da nossa questão mãe – dramaturgia. E isso interessa.

Cada uma das entrevistas alimentava a seguinte e, embora a transcrição de uma conversa fique por vezes estranha, penso que essa impossibilidade de premeditar as falas é que mostra a sua riqueza. Os assuntos não partiam do zero, falávamos de trabalhos artísticos e situações das quais eu já conhecia ou de ensaios a que assisti. Além disso, direcionei as perguntas de acordo com o conhecimento que já possuía sobre o artista. Muitos são amigos e com alguns já trabalhei. Então, as conversas se diferenciam e se norteiam por questões específicas e minha proximidade com o contexto permitiu uma assimilação diferenciada.

Os encontros tiveram, em média, uma hora de duração. Como disse, foram verdadeiros bate-papos em lugares variados, desde a casa do artista até uma mesa de bar.

11_As entrevistas foram realizadas nesta ordem: 1 - Sandro Borelli (São Paulo - SP); 2 - Luis Ferron (São Paulo - SP); 3 - Rui Moreira (Belo Horizonte - MG); 4 - Cláudia de Souza (São Paulo - SP); 5 - Marcelo Evelin (Teresina - PI); 6 - Ricardo Iazzetta (São Paulo - SP); 7 - Alejandro Ahmed (Florianópolis - SC); 8 - Nirvana Marinho (São Paulo - SP); 9 - Adriana Grechi (São Paulo - SP); 10 - Henrique Rodovalho (Goiânia - GO); 11 - Dani Lima (Rio de Janeiro - RJ); 12 - Jorge Garcia (São Paulo - SP); 13 - Sávio de Luna (Natal - RN); 14 - Edson Claro (Natal - RN); 15 - Vera Sala (São Paulo - SP); 16 - Rosa Hercoles (São Paulo - SP); 17 - Juliana Moraes (São Paulo - SP); 18 - Marcelo Gabriel (Belo Horizonte - MG); 19 - Sheila Ribeiro (São Paulo - SP); 20 - Cristian Duarte (São Paulo - SP); 21 - Raimundo Branco (Recife - PE); 22 - Mônica Lira (Recife - PE); 23 - Matheus Brusa (Caxias do Sul - RS) ; 24 - Zélia Monteiro (São Paulo - SP); 25 - Dudude Herrmann (Belo Horizonte - MG); 26 - Cristiane Paoli Quito (São Paulo – SP); 27 - Ana Teixeira (São Paulo - SP); 28 - Mauricio de Oliveira (Goiânia - GO); 29 - Morena Nascimento (São Paulo - SP); 30 - Isabelle Dufau (França); 31 - Célia Gouvêa (São Paulo - SP); 32 - Helena Katz (São Paulo - SP); 33 - Elaine Calux (São Paulo - SP); 34 - Helena Bastos (São Paulo - SP); 35 - Fernando Bongiovanni (São Paulo - SP); 36 - Cássia Navas (São Paulo - SP).

Apenas duas delas não foram presenciais, a de Sheila Ribeiro e Isabelle Dufau que, pela distância física em que estávamos, foram feitas por Skype. Outro fato foram as perdas de alguns áudios, por acidente e, em outro momento, pelo furto do aparelho celular (onde gravava as conversas). Isso me impediu de transcrever algumas falas importantes. Nesses casos, eu coloquei imediatamente em texto tudo o que guardei na memória e, depois, pedi aos artistas que confirmassem minhas impressões por e-mail.

Os trechos do apêndice estão editados, mas não perderam a ordem das perguntas e nem sua contextualização. As partes retiradas, muitas vezes, pormenorizavam alguns dados que não tinham ligação direta com as questões ou mesmo desviavam o assunto para falar de coisas pessoais. Todos foram contatados para autorizarem o uso das entrevistas. Alguns pediram para revisar, outros alteraram somente as partes utilizadas no texto, mas a grande maioria preferiu deixar como estava.

São necessárias essas considerações antes de nos depararmos com esses diálogos, porque os considero o alicerce deste trabalho, visto que, em muitos momentos, a construção teórica se dá a partir do potencial imagético trazido por esses artistas. Eles podem não usar o termo dramaturgia e também não nomear determinadas práticas como dramatúrgicas, por não ser tão usual na dança ou porque, em se tratando de contemporaneidade, há um desinteresse em "dar nomes" ou uma defesa pelo direito de autonomear-se livremente. Mas esta pesquisa se interessou também em diagnosticar a dúvida e encontrou hipóteses a partir dela.

É no cruzamento desses discursos artísticos com alguns autores que se constrói uma reflexão sobre dramaturgia. A pesquisa acadêmica revela-se ao olhar para a prática artística, e não o inverso. Desses encontros com vários criadores se entrelaçam modos de operar, trazendo à tona perguntas comuns, que se tornaram novos desejos de investigação. Na mesma medida em que mostram um pensamento geral sobre o tema, as entrevistas também revelam particularidades da "dança de cada um". Os exemplos não são dados como ilustrações de uma teoria, ao contrário, a teoria se desenvolve a partir da experiência de exemplos vivos.

CENA 4 / Ideias existentes, resistentes e mutantes sobre dramaturgia

Dramaturgia, tradicionalmente, diz respeito ao próprio texto de uma peça teatral ou à adaptação de um texto para o teatro. Quando alguém nos pergunta, "de quem é a dramaturgia?", a primeira coisa que nos vem à mente é "quem escreveu o texto?". Essa pergunta, portanto, faz referência ao autor ou ao próprio texto escrito. Se ouvirmos, por exemplo, a "dramaturgia de Nelson Rodrigues"[12], pensaremos no conjunto de textos desse autor e isso

[12]_ Nelson Rodrigues (Recife-PE, 1912-1980) foi escritor, jornalista e dramaturgo.

nos remete a um estilo de escrita. Nesse caso, a dramaturgia, em alguma medida, relaciona-se a um modo de fazer.

Nas práticas artísticas de hoje o texto perdeu seu posto de papel principal, obra e processo começaram a coabitar na mesma escala temporal, a noção de autoria está em debate; essas ideias já são suficientes para se investigar o tema. E se o assunto é a dramaturgia na dança, as questões parecem ainda mais nebulosas. São muitas as visões, uma vez que, no cenário contemporâneo, não cabe o conceito originário de dramaturgia e, é em razão de variados modos de se pensar corpo, espaço, tempo cênico e espectador que novos entendimentos têm sido disseminados, "por isso se trata de um conceito plural em que o contexto e a especificidade da sua prática determinam o seu significado particular" (PAIS[13], 2004, p.21).

O contexto da dança contemporânea em debate é o de fazer parte de uma sociedade capitalista, de consumo, inflada de informações, veloz, digital, na qual hierarquias e fronteiras são questionadas; diversos campos de conhecimento discutem a noção de rede; autor, processo e obra deixam de ser vistos isoladamente; a criação não é inspiração que não se explica, é processo humano; o processo, por sua vez, passa a ter primazia sobre o produto finalizado ou se confundir com o próprio produto. Isso tudo nos ajudará a rever e ampliar o conceito de dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança.

Encontramos na dança contemporânea atual características apontadas por Lehmann (2007), ao se referir ao teatro pós-dramático: relevância do processo sobre o resultado, desierarquização dos recursos teatrais e capacidade de gerar pluralismos de sentidos. O autor, ao discutir novas configurações do teatro a partir dos anos 1970, nos fala sobre o abandono da submissão ao texto e sobre a autonomia da linguagem cênica. O teatro se torna "mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação" (LEHMANN, 2007, p.142). Nessa citação, ele se refere às práticas teatrais, e depois, falando sobre dança, afirma que ela é "radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula energia; não representa uma ilustração, mas uma ação" (LEHMANN, 2007, p.339).

Parece, portanto, que o autor entende que a natureza da dança já contém em si muito do que passou a constituir o teatro ocidental em meados do século XX. No entanto, acredito que o que está em debate são mudanças de paradigmas e elas se aplicam às práticas contemporâneas como um todo. O que talvez se possa pensar é como as características apontadas pelo autor afetam a dança em suas especificidades.

---

13 _Ana Pais (Portugal) é pesquisadora, dramaturgista e autora do livro *O Discurso da Cumplicidade. Dramaturgias Contemporâneas* (Edições Colibri).

Vejamos: a discussão sobre "presença" tem sido expressiva na dança contemporânea, há um interesse crescente pelas construções coreográficas em tempo real. E, mesmo quando não se trata desse tipo de construção, é um assunto que atravessa as salas de ensaio frequentemente; há muitos criadores interessados em pensar outras perspectivas na relação obra-espectador, revelando o desejo pela experiência partilhada; a ênfase dada à pesquisa na criação faz parte dos discursos de muitos artistas, processo e obra tornam-se, por vezes, uma coisa só. Portanto, à sua maneira, as práticas atuais em dança comungam com muitas características apontadas por Lehmann.

Os conceitos sobre dramaturgia que serão levantados consideram o recorte já apresentado: artistas independentes, brasileiros (sendo a maior parte paulistanos) e com pesquisas autorais em linguagem de dança contemporânea. Um dos procedimentos utilizados foram entrevistas, não somente com criadores e diretores, mas também com pesquisadores que acompanham a cena contemporânea.

Nas entrevistas[14] realizadas, muitos afirmaram desconhecer a definição de dramaturgia e não se interessar pelo uso dessa palavra em seus processos. Parece que há um paradoxo interessante na vagueza de sua acepção e a fala de Marcelo Evelin[15] (2012) nos dá alguns sinais: "eu acho curiosa essa falta de clareza do que seja dramaturgia, justamente porque ela opera num lugar muito sutil do sentido das coisas. Eu acho, inclusive, que na hora que a gente definir o que é dramaturgia, ela vai ficar ineficaz".

Para falar sobre dramaturgia, a maior parte dos artistas não trouxe conceitos, e sim metáforas e experiências de espetáculos assistidos. Em sua entrevista, a primeira frase sobre dramaturgia do coreógrafo Luis Ferron[16] (2012) foi: "habilidade de se contar uma história". As referências mais imediatas, mesmo falando sobre processos criativos em dança, ainda são aquelas que vêm do teatro. Talvez por isso não sejam raras as vezes que a palavra "história" é mencionada. Mas é uma "história" que possui outra lógica em relação à narrativa, como diz Marcelo Gabriel[17] (2013): "Sempre parto de uma história, mesmo que esta história não tenha começo, meio e fim, que não possua uma narrativa, sempre existe um

---

[14]_ Sempre que na referência houver somente o ano entre parênteses, trata-se de um diálogo fruto dessas entrevistas.

[15]_ Marcelo Evelin (Teresina – PI, 1962) vive entre Brasil e Holanda. É coreógrafo, diretor e trabalha como dramaturgo e professor de improvisação e composição na Escola Superior de Artes de Amsterdam. Criou a Companhia *Demolition Inc*, em Amsterdã. Integrou e coordenou o Núcleo do Dirceu, em Teresina, que encerrou suas atividades em 2016.

[16]_ Luis Ferron (São Paulo – SP, 1963), diretor e coreógrafo, criou, em 2004, o núcleo artístico Luis Ferron. Entre seus trabalhos estão: *Sapatos Brancos* (Prêmio APCA 2009 e Prêmio BRAVO 2010 de melhor espetáculo) e *Baderna* (Prêmio APCA 2012 de melhor espetáculo).

[17]_Marcelo Gabriel (Belo Horizonte – MG, 1973) é coreógrafo, ator e performer. Criou, em 1987, a Companhia de Dança Burra, na qual dirige e atua.

magma emocional por trás de toda a partitura física". Cristian Duarte[18], ao expor sua noção sobre dramaturgia, também começa pela "história": "como a pessoa contou uma história. Que tipo de eventos aconteceu numa história". Mas prossegue fazendo uma associação com "discurso":

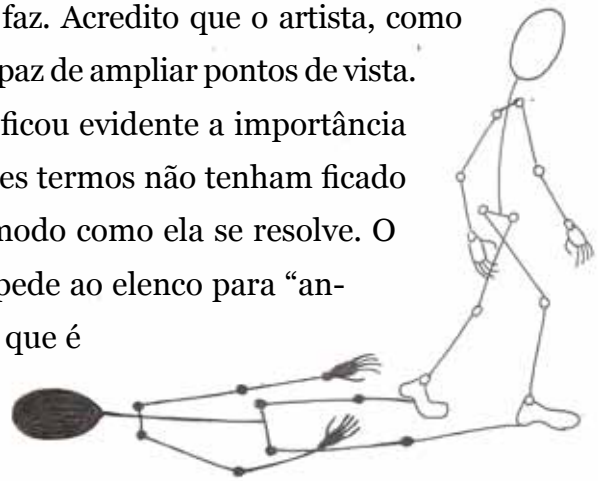
> A história no sentido do discurso, que tipo de fala você teve, qual intensidade. Uma articulação. Eu posso ter uma fala super monótona, que não vai mudar nada no tempo. Eu posso ter momentos mais inflamados, mais apaixonados. Eu entendo por aí, a modulação de um discurso.
>
> (DUARTE, 2013)

Na fala de Juliana Moraes[19] vamos percebendo o redimensionamento de algumas ideias, quando analisadas no campo específico da dança.

> Eu tenho a impressão que a gente usa muito a palavra dramaturgia como um desenvolvimento da peça no tempo e no espaço, porque narrativa seria colar uma necessidade de contar história, e como a gente não conta história, talvez a palavra dramaturgia se estabeleça de um jeito melhor.
>
> (MORAES, 2013)

As entrevistas focavam em conhecer como o artista pensa, como se dá o seu processo de criação e quais suas principais questões ou inquietações. Entender porque os criadores usam ou não a palavra dramaturgia em seus trabalhos e qual o sentido que lhe dão, e reconhecer tipos de práticas dramatúrgicas que vêm sendo realizadas, sendo ou não nomeadas como tal, conta-nos como tem se dado a disseminação de alguns conceitos, não só por meio de quem analisa dança, mas também de quem faz. Acredito que o artista, como principal fonte de pesquisa, tem em si uma potência capaz de ampliar pontos de vista.

Em Alejandro Ahmed[20] (2012), por exemplo, ficou evidente a importância de observar como se qualifica a ação, mesmo que esses termos não tenham ficado explícitos em sua fala. É a relação entre a ação e o modo como ela se resolve. O coreógrafo explica que se, numa determinada cena, pede ao elenco para "andar como se fosse embora", a questão passa a ser: "o que é andar como se fosse embora".



---

[18]_Cristian Duarte (Guarulhos – SP, 1973) é coreógrafo e bailarino, graduado pela P.A.R.T.S (*Performing Arts, Research and Training Studios*/Bruxelas). Desenvolve, desde 2011, o projeto de residência artística LOTE.

[19]_ Juliana Moraes (São Paulo – SP, 1976) é coreógrafa, diretora e bailarina. Professora do curso de Artes Visuais da Faculdade Belas Artes (SP), do curso de Dança, na UNICAMP, Campinas-SP e, como convidada, de Teatro Físico da *Scuola Teatro Dimitri*, na Suíça italiana. Fundou e dirigiu a Cia Perdida entre 2008-2013.

[20]_ Alejandro Ahmed (1971) é coreógrafo, diretor e bailarino. Nasceu em Montevidéu, Uruguai, e vive desde os 3 anos em Florianópolis – SC, onde fundou e dirige, desde 1993, o grupo Cena 11 Cia de Dança.

O que importa, portanto, está numa dimensão do invisível (como se verá adiante), porque é o "modo" como se anda que interessa. Esse modo dará sentido à intenção de ir embora. Ahmed (2012) nos fala da sutileza em trabalhar nessa direção: "O que é andar como se fosse embora? Vou ter que mexer naquele pontinho ali. É uma flexão de verbo, é um ponto, é outro parágrafo, é a hora que surge outra coisa".

Isso nos faz discutir sobre a qualidade da ação, pois um mesmo assunto pode ser tratado de diferentes modos, importam, portanto, as escolhas na resolução de como tratá-lo. Para discorrer um pouco mais sobre as "qualidades" que aparecem numa obra, vale a pena mencionar a relevância de Bertold Brecht[21] para a história da dramaturgia. Segundo Ana Pais (2007, p.36), dois momentos-chave, ambos no século XX, marcam a evolução do conceito de dramaturgia. Um deles surge com Brecht e sua ideia de "adaptação" e o outro com a radicação da performance.

Sobre o primeiro momento-chave, a autora diz que, se antes de Brecht havia uma "fidelidade" na transposição do texto escrito para a cena, com ele surge a "adaptação", a ampliação da noção de autoria, a autonomia da encenação em relação ao texto. A adaptação de um texto clássico permitia sua imersão no contexto político da época e sua abertura para múltiplas perspectivas: "o texto da dramaturgia brechtiana vê-se desobrigado de uma autoria intocável, passando a ser apropriado por outra voz que nele projeta a sua visão" (PAIS, 2004, p.37). E continua: "a adaptação para Brecht não se limita, portanto, a uma ação sobre os conteúdos textuais, mas trabalha igualmente sobre o modo como eles serão selecionados e colocados em cena" (2004, p. 38).

Na perspectiva de Lehman (2007, p. 51), no entanto, "o que Brecht realizou não pode ser mais entendido como contrapondo revolucionário à tradição". O autor explica que houve renovação e aperfeiçoamento da dramaturgia clássica, mas o "enredo" continuou sendo, para Brecht, "o alfa e ômega do teatro". Por outro lado, Lehmann afirma a importância de Brecht para as questões sobre presença e representação discutidas no teatro pós-dramático.

Independentemente de quais aspectos são considerados sobre a importância de Brecht para um novo entendimento de dramaturgia, há acordo quanto à sua relevância para este tema. Mas, das abordagens aqui trazidas, nos interessa colocar uma lupa nessa ideia do "modo" como o texto pode dizer, pois ao falarmos que um texto pode dizer diferentes coisas de acordo com a visão de quem o encena, estamos relativizando o "poder" das palavras e afirmando que há muitos caminhos possíveis. O "como" não está separado do "o que" se diz, são instâncias que se tensionam. Mas no "como" mora uma discussão sobre

[21]_ Eugen Bertholt Friedrich Brecht (1898 – 1956) foi poeta, dramaturgo e encenador alemão.

qualidades específicas de um trabalho. E isso importa para a dança – a ideia de dramaturgia como um modo de fazer.

> A dramaturgia é o próprio trabalho, é a maneira como ele aparece [...]. Na dança ela é tudo o que acontece, como está o corpo, se você usa um elemento, se não usa. É o jeito que você pensa tudo, como você organiza. [...] É o jeito de trabalhar, como você propõe, como dá as soluções, modifica as soluções. Por exemplo, talvez a dramaturgia no meu trabalho seja esse lugar que é sempre indeterminado, inacabado, esse é o jeito de pensar do trabalho. Tem outros que precisam ter um lugar mais acabado e pontuado para acontecer.
>
> (VERA SALA[22], 2012)

Figura 1:
ImPermanências, 2006,
de Vera Sala.
Foto Candida Almeida.

O "como" de Vera Sala aparece nas qualidades de indeterminação e inacabamento. E é importante observarmos que é a concretude da ação no tempo e espaço que permite discutirmos sobre qualidades específicas de um trabalho, ou seja, é a formalização da obra que torna reconhecível esse "como". Parece um tanto óbvio falar que é preciso que o espetáculo ganhe forma para discutirmos dramaturgia. Sim, e isso nos diz que a dramaturgia não é um "ente" descolado da obra. Ela é construída e está amalgamada nela.

> 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 do espetáculo porque participa de todas as escolhas que o estruturam, mas permanece invisível; ela pertence à esfera da concepção do espetáculo, uma espécie de fio que tece ligações de sentido no espetáculo, criando um discurso. [...] Tal como uma fotografia, o discurso do espetáculo sobrepõe um negativo – a dramaturgia – e um positivo – a composição –, ambos produzidos no processo criativo e revelados no decorrer da apresentação da obra, que é una.
>
> (PAIS, 2004, p 70)

---

[22]_ Vera Sala (São Paulo – SP, 1952) é bailarina e coreógrafa, e desenvolve pesquisa na área desde 1987. É professora do Curso de Comunicação das Artes do Corpo da Faculdade de Comunicação e Filosofia, PUC – SP, desde 1999.

A autora estabelece um elo de interdependência entre as dimensões do visível (espetáculo) e do invisível (dramaturgia). Não são dimensões que se excluem, ao contrário, implicam-se reciprocamente. Ela ainda usa outros termos para exemplificar essa interdependência como "côncavo" e "convexo", "avesso" e "direito", mas esclarece que não se trata de um confronto entre opostos binários, e sim de uma articulação entre esses domínios. Suas metáforas revelam uma relação de codependência ou de amálgama, como mencionado acima, entre forma e pensamento da obra.

O fato da dramaturgia se relacionar a um modo de fazer específico justifica a aproximação do seu significado ao de uma estética autoral, uma particularidade que o criador tem ao fazer escolhas, estruturá-las e qualificá-las. Nesse caso, a dramaturgia diz sobre o estilo de um autor, ideia contida num dos significados dicionarizados, trazidos por Fátima Saadi[23] (2010, p.101) "Dramaturgia se refere também ao conjunto de obras dramáticas de um autor ou de uma época". Trazendo para a dança, ao ouvirmos, por exemplo, "a dramaturgia de Sandro Borelli [24]", estamos falando do reconhecimento de uma encenação e um vocabulário de movimentos específicos. O público que assistiu algumas vezes ao trabalho de Borelli identifica a recorrência de um universo denso, violento e teatral.

Figura 2:
Colônia Penal, 2013,
de Sandro Borelli.
Foto Adriano Vizoni.

Essa visão da dramaturgia relacionada à figura do criador também apareceu nas entrevistas; não é o modo de fazer do artista em uma obra específica, mas o modo como constrói sua trajetória, com características e qualidades que se repetem em seus trabalhos. Esse foi o primeiro pensamento de Borelli (2012):

---

[23]_ Maria de Fátima Saadi (Rio de Janeiro – RJ, 1955) é dramaturgista da Companhia Carioca Teatro do Pequeno Gesto. Edita a revista Folhetim, criada em 1988, e a coleção Folhetim/Ensaios, criada em 2003.

[24]_Sandro Borelli (Santo André-SP, 1959) é coreógrafo, diretor e bailarino, desenvolveu sua carreira na capital paulistana. Criou, no ano de 1997, o grupo FAR-15, hoje, Cia Carne Agonizante. É o atual presidente da Cooperativa Paulista de Dança.

> Dramaturgia é aquilo que você reconhece. Por exemplo, você entra para ver um espetáculo de dança sem saber de quem é, entra sem informação alguma, você senta, você olha: esse trabalho é de tal pessoa. Acho que dramaturgia está muito aí.

É uma visão herdada do teatro. Pais (2004, p.40-41) justifica o nascimento do termo "dramaturgia brechtiana" em razão de Brecht ter acumulado as funções de dramaturgo, dramaturgista, criador do conceito artístico e encenador. É um exemplo interessante se pensarmos que, na dança, é comum o coreógrafo ser também aquele que concebe, dirige e atua nas práticas dramatúrgicas. Essa reunião de funções dá uma "cara" ao trabalho, um modo reconhecível de ser. Nesses casos, a dramaturgia parece se relacionar à construção de uma linguagem. O termo linguagem foi levado às entrevistas no sentido da construção de um vocabulário autoral, uma assinatura. Mas é interessante a distinção feita por Rosa Hercoles[25] (2013):

> Não está separado. Eu acho que são instâncias que a gente separa para poder estudar, mas são instâncias de um mesmo fenômeno: aquele cara dançando. [...] Naquele artista você vê uma tendência de qualificar a ação de certo modo. Essa recorrência naquele modo de qualificar, de compor a ação, é a linguagem dele. [...] Agora, a dramaturgia seria a instância, dentro desse jeito, de como ele qualifica essa ação.

É interessante essa distinção: dramaturgia como qualificação da ação e linguagem como recorrência dessa qualificação. Assim, os modos como as ações se qualificam abrangem uma série de questões específicas. A ideia de organização, por exemplo, é um modo de qualificar, pois implica em escolhas e decisões que evidenciam a maneira do criador resolver sua obra. Borelli (2012) nos diz que um dos momentos que considera mais tensos no seu processo criativo é aquele em que tem que organizar o seu material coreográfico: "O que é que eu vou fazer com isso agora? [...] Seria talvez um monte de palavras, se fosse uma carta, um escritor... um monte de palavras jogadas que você tem que colocar no lugar". O exemplo de Fayga Ostrower[26] é instigante para pensarmos sobre configurações no ato criativo:

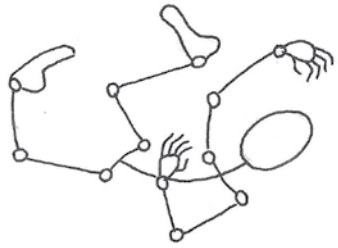
> Pela ordenação dada, contexto e conteúdo passam a se interpenetrar e a corresponder-se. A título exemplificativo ordenamos as letras S-A-C-O. Alinhando essas letras de várias maneiras, obtém-se SACO ou ASCO ou OCAS ou SOCA ou CAOS, configurações entre si diferentes e com significados totalmente díspares.
>
> (OSTROWER, 2010, p. 97)

---

[25]_ Atua como eutonista e dramaturgista da dança, pesquisa os processos de comunicação no corpo há quase 30 anos. Doutora em Comunicação e Semiótica, professora do Curso de Comunicação das Artes do Corpo e do Departamento de Linguagens do Corpo, na PUCSP.

[26]_ Fayga Ostrower (1920-2001) nasceu na Polônia e veio para o Brasil em 1934, foi artista plástica brasileira, teórica da Arte e professora.

Apesar do exemplo citado se referir à linguagem da palavra, o que indica outra especificidade no processo de significação, a escolha sobre como ordenar os materiais criativos exerce um lugar potente na estruturação de sentidos da obra. A capacidade de relacionar os elementos no espaço e tempo adequados é determinante. Aquilo que individualmente tem força pode perdê-la ao combinar-se, assim como o que parece inexpressivo isoladamente, pode se tornar expressivo em combinação. Organizar tem a ver com a capacidade de estabelecer coerência, fio ou fios condutores, elos de afetividade entre as ações e cenas. Indo nessa direção, Luis Ferron (2012) usa uma imagem interessante:



Eu gosto de brincar com essa ideia do playmobil. Porque no playmobil as peças são aquelas, a organização é que vai dando a cara. O efeito playmobil é uma organização dramatúrgica. Tem gente que pega um playmobil e cria uma coisa fantástica, tem outros que fazem um robozinho quadrado. As escolhas do material junto com a sua organização, isso eu colocaria como a potência dramatúrgica, em todas as suas escalas de potência.

Organizar o material criativo tem a ver com a capacidade de artesania, de imprimir a dosagem exata, às vezes é preciso "correr atrás", exaustivamente, para lidar com pequenos detalhes e sutilezas. Encontrar o "tempero certo" não é tarefa fácil, Considero de uma riqueza ímpar as imagens metafóricas trazidas pelos artistas, é um modo de conceituar operando numa outra lógica. Assim como Ferron traz o "playmobil", Marcelo Evelin[27] (2012) traz o jardineiro e o rádio:

Eu tenho muito a imagem do jardineiro com o regador, para o dramaturgo, de regar a hortinha que está sendo plantada. E é sempre uma noção de qual é a quantidade de água, porque você pode destruir uma horta colocando água demais ou água de menos, ou água num horário que não é o horário da água.

[...] Às vezes, eu acho que o dramaturgo também é o cara que vai para o rádio e fica rodando aquela coisa de um lado para o outro, até achar o pontinho para a rádio entrar certinha. Porque se a rádio estiver um palitinho para a esquerda você pega a música, mas você pega com um pouco de chiado, um pouco de ruído.

CENA 5 / Construção em rede e no contexto da complexidade

É a complexidade que permeia as ideias aqui discutidas e, nesta cena, encontro ressonância no pensamento de Edgar Morin. Questões aparentemente contraditórias, consideradas em sua complexidade, são entendidas sob outra perspectiva.

---

[27]_Marcelo Evelin não faz distinção entre dramaturgo e dramaturgista, assunto que será tratado adiante.

> Tomemos uma tapeçaria contemporânea. Ela comporta fios de linho, de seda e de lã de várias cores. Para conhecer essa tapeçaria, seria interessante conhecer as leis e os princípios relativos a cada um desses tipos de fio. Entretanto, a soma dos conhecimentos sobre cada um desses tipos de fio componentes da tapeçaria é insuficiente para se conhecer esta nova realidade que é a do tecido, isto é, as qualidades e propriedades próprias dessa textura, como, além disso, é incapaz de nos ajudar a conhecer sua forma e configuração.
>
> (MORIN, 2011, p. 85)

Morin se utiliza desse exemplo para afirmar que o todo é "mais" e "menos" do que a soma das partes que o constituem. "Mais", porque o entrelaçar dessas linhas cria algo para além das próprias linhas – a tapeçaria. "Menos", porque deixa de ressaltar tudo o que constitui cada uma dessas linhas. Usarei o exemplo da tapeçaria como metáfora para pensarmos o espetáculo nas artes cênicas.

Diversos elementos se conectam para que o espetáculo se torne um todo visível, e esse todo visível se configura totalmente inédito, ele não é simplesmente a soma das partes e, ao mesmo tempo, é incapaz de revelar a potência individual dos elementos que o constituem. Nesse sentido, a conexão entre bailarinos, coreografia, assunto, trilha sonora, luz, figurino, objetos e elementos cênicos faz existir um espetáculo de dança. Mas se pensarmos na luz isoladamente, o efeito que produz no corpo do bailarino evidencia parte dos seus gestos, e ofusca outras. De modo que, sem aquele determinado efeito, teríamos outra visão, que foi comprometida. A luz não é ressaltada em sua inteireza, porque está em relação, e isso a modifica. Assim como os gestos são modificados pela ação que dela decorre.

Tal qual o tapete de Morin, o espetáculo, uma vez tornado visível, não é resultado da junção de vários elementos. É algo novo, autônomo e, simultaneamente, dependente das conexões que lhe dão origem. A complexidade, conforme Morin (2011), não significa completude, tampouco negação da simplicidade; não aparta sujeito de objeto, um só existe em relação ao outro; não compartimenta a realidade, as fronteiras entre conceitos são sempre fluidas; considera as verdades mortais, mas vivas; integra a incerteza, o indeterminado, o acaso e o paradoxo na construção do conhecimento.

O paradoxo é, especialmente, muito bem-vindo aqui: "sempre senti que verdades profundas, antagônicas umas às outras, eram para mim complementares, sem deixarem de ser antagônicas" (MORIN, 2011, p.7). Vejamos como isso se aplica. A criação artística emerge e é fomentada pelo caos, precisa dele para se organizar ou se crer organizada. Mas, enquanto o caos se relaciona à desintegração, a formalização do espetáculo se relaciona à organização. São ideias que se contrapõem, mas se complementam. Pouco a pouco, evidenciaremos o "paradoxo" nos conceitos aqui desenvolvidos.

A complexidade também traz consigo a ideia de rede. E entendo a dramaturgia em rede, imbricada ao processo criativo da obra. O seu contexto é o da "influência mútua", na qual se afeta e é afetado continuamente, conforme diz Cecilia Salles[28], também considerando o pensamento complexo de Morin.

> Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções. Estamos assim em plena tentativa de lidar com a complexidade e as consequências de enfrentar esse desafio.
> (SALLES, 2006, p. 24)

A ideia de rede também aparece no pensamento defendido por Eugênio Barba[29]. Para o autor, dramaturgia não se trata de um fio de composição narrativa horizontalizado, relacionando o tema de uma peça teatral ao desenvolvimento da trama e seu desfecho, ao contrário. Inicialmente, Barba reconhece os vários elementos existentes num espetáculo, mas num segundo momento, e é isso que nos interessa, estabelece uma complexa rede de relações entre todos esses elementos, reconhecendo, em seu papel de diretor teatral, a função de instigar essa complexidade.

> Dramaturgia nesse sentido era a criação de uma complexa rede de fios no lugar de simples relações. Era também um modo de pensar. Era uma propensão a desencadear com total liberdade um processo de associações e a misturar, de forma consciente ou acidental, fatos e componentes preestabelecidos para desconfigurá-los, torná-los estranhos para mim e difíceis de identificar.[30]
> (BARBA, 2010, p.41)

Já no que diz respeito à processualidade da dramaturgia, temos as ideias de Marianne Van Kerkhove[31]. A dramaturga diferenciou a "dramaturgia de conceito", aquela em que se parte de um conceito e se tem um percurso a priori a percorrer, da dramaturgia com caráter de "processo", na qual "somente ao final desse processo aparece lentamente um conceito, uma estrutura, uma forma mais ou menos definida; essa estrutura final não é conhecida desde o início" (KERKHOVE, 1997, s.p). Feita essa diferenciação, a autora nos diz

---

[28]_Professora do Programa de Pós - Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC - SP, é autora dos livros *Gesto inacabado* (1998), *Crítica genética* (2008), *Redes da criação* (2006) e *Arquivos de criação* (2010). Dirige a editora e o espaço cultural Intermeios: casa de artes e livros em São Paulo - Brasil.

[29]_Eugenio Barba (1936) é autor, pesquisador e diretor. Fundou, em 1964, o grupo dinamarquês Odin Teatret. É criador do conceito da Antropologia Teatral e autor de uma série de obras.

[30]_Em sua obra *Queimar a casa – Origens de um diretor*, Barba optou por escrever no passado, mesmo quando se referia ao espetáculo que estava produzindo naquele momento. Segundo o autor, sentia uma necessidade de um "deslocamento temporal" (BARBA, 2010, p.13).

[31]_Marianne Van Kerkhove (1946 - 2013) foi uma dramaturga holandesa. Trabalhou no *Kaaitheater* e colaborou em espetáculos de dança, dentre os quais se destacam aqueles em parceria com Anne Teresa de Keersmaeker, coreógrafa e bailarina que fundou, em Bruxelas - Bélgica, a Companhia de Danças Rosas.

que é esta última (a mesma que defendemos aqui) que tenta aplicar tanto no teatro quanto na dança.

Assim, sendo processual e construída em rede, podemos pensar numa dramaturgia expandida para além do tempo e espaço real em que a obra se dá. Alguns artistas entrevistados consideram que o desejo pela criação já contém dramaturgia: "eu acho que a dramaturgia se inicia no momento em que escolho o tema que quero falar, o assunto. Ela já começa a se dar aí" (FERRON, 2012). É o que também nos diz Rui Moreira[32] (2012): "a dramaturgia se inicia no encontro e na decisão. São tomadas de decisão. A primeira: vamos fazer. Está instaurado".

Isso não significa um ponto de onde tudo emerge, já que estamos falando em rede. Acredito num caminho estendido da dramaturgia, inclusive, para depois do seu acontecimento diante do espectador. O produto artístico, portanto, é analisado considerando o percurso da criação: "a obra não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso" (SALLES, 2006, p.36). Olhar para o percurso, fundamentando a teoria na relação entre artista, processo e obra faz parte do que Salles vem chamando de crítica de processos de criação. Dinamicidade, incerteza, mutabilidade, inacabamento e falibilidade são algumas das características trazidas pela autora como constituintes da criação artística, posto que é processual. E é assim que vejo dramaturgia, não como "fruto de uma grande ideia", mas como percurso.

Entender a dramaturgia como construção dinâmica para além do tempo real em que a cena acontece, significa relacioná-la à intenção do artista e também à expectativa do público. O lugar escolhido para a apresentação, incluindo o seu entorno, as imagens de divulgação utilizadas, as notícias trazidas pela mídia, tudo isso já nos diz algo sobre o artista e sua obra.

No bate papo pós-espetáculo, realizado num projeto da Cia Fragmento de Dança, houve um relato curioso de um espectador. O trabalho chamava-se *Sem título*, nome que não nos dá muitas pistas. O espectador mora no Rio de Janeiro e viajou a São Paulo para assistir sua amiga, bailarina, que estaria em cena. A cidade não lhe era familiar, tampouco o local de apresentação, um espaço chamado "Kasulo" (sede da Cia Fragmento), intimista e sem nenhum glamour. Ele disse que procurou as informações na internet, chegou ao bairro da Barra Funda e, em seguida, subindo uma longa e estreita escadaria para entrar no espaço cênico, já tinha produzido um vasto imaginário sobre o trabalho. Os "personagens" desse imaginário eram o entorno, a escadaria, o flyer de divulgação etc.

---

[32]_Rui Moreira (nascido em São Paulo, em 1963, e radicado em Belo Horizonte, em 1984) é bailarino e coreógrafo. Sua carreira está fortemente marcada pela participação no Grupo Corpo (Belo Horizonte). É idealizador da Rui Moreira Cia de Danças, na qual desenvolve projetos coletivos e individuais.

O relato parece óbvio, criamos expectativas sobre as coisas a todo momento. Mas o que quero ressaltar, especificamente nesse caso, é que a dramaturgia, como construção de sentidos, começou a ser elaborada por tudo o que "não era a obra em si". O que sugere que, de fato, "tudo é a obra".

Hildegard De Vuyst, dramaturgista que atua com o coreógrafo Alain Platel, fundador da Companhia belga *Les ballets C de la B*, afirmou que a própria escolha dos bailarinos, no caso de Platel, já se trata de dramaturgia. Isso porque o coreógrafo trabalha com as diferenças de cultura, de religião etc., então, essa decisão de quem estará no elenco já envolve questões dramatúrgicas que precedem o início da produção da obra[33].

Seguindo essa ideia, assim como antes do espetáculo acontecer se constrói sentido, o mesmo ocorre depois. Algumas vezes, a obra é ressignificada não só na conversa pós-espetáculo entre artistas e plateia, mas também naquela que se dá entre amigos que a assistem e começam a debatê-la. As expectativas que se têm sobre um trabalho e a forma como ele ecoa depois de ser visto também dizem sobre sua dramaturgia. São relações que se criam para além do tempo e espaço em que a obra se dá e que consideram o espectador como construtor de sentidos.

Pensar que a dramaturgia transborda a cena é dar-lhe, em alguma medida, um caráter de perspectiva sobre o mundo, tal qual indicam as palavras trazidas da entrevista de Nirvana Marinho[34] (2012):

> Dramaturgia entendida não só dentro da cena, mas como um modo de existência no mundo, como um modo de se falar, não só de se organizar a linguagem, mas de se posicionar no mundo [...]. Que ela também se veja para fora da cena, essa é a minha maior reivindicação.

CENA 6 / Ação-sentido

Uma das diferenças mais significativas entre a acepção originária e atual da palavra dramaturgia está na questão exposta da processualidade. Pavis (2005, p. 113) nos diz que a dramaturgia "tinha por metas descobrir regras, ou até mesmo receitas, para compor uma peça e compilar para outros dramaturgos as normas de composição". O autor cita a *Poética* de Aristóteles[35] como exemplo desse entendimento clássico, posto que nela encontram-se modelos a serem seguidos como premissas verdadeiras da criação poética, inclusive, com parâmetros hierárquicos que definem uns como superiores a outros.

---

[33]_Essa discussão está na publicação *Dance Dramaturgy: speculations and reflections*, disponível em <http://sarma.be/docs/2869>. Acesso em: 13/2/2016.

[34]_Nirvana Marinho (1976, Goiânia - GO) atua na capital paulistana. É artista da dança, pesquisadora, gestora cultural, coordenadora do projeto Acervo Mariposa, desde 2006.

[35]_Aristóteles (Estagira, 384 a.C) foi um filósofo grego, autor de *Poética*.

Como interessa a ideia de que os conceitos migram e são mutáveis, antes de enfocar o assunto, quero abordar o entendimento costumeiro da palavra "drama": "no Brasil, de modo genérico, "para um público não especializado, drama significa o gênero oposto a comédia. E, dentro de uma tradição americana adotada por nosso teatro, o drama é imediatamente associado ao drama psicológico" (PAVIS, N. de T, 2005, p.109). Também se relaciona drama a exagero e, possivelmente, todas essas significações da palavra sejam frutos da sua origem, marcada pela existência de tensão, conflito, catarse, ideias exaltadas na *Poética* de Aristóteles.

Agora, passando para o conceito específico desta pesquisa, Pavis (2005) nos fala que Dramaturgia significa compor um "drama", palavra que deriva do grego e significa "ação". Na *Poética*, encontramos essa correspondência clara: "se atribui o nome drama às peças porque representam as pessoas em ação" (ARISTÓTELES, 2014, p.43). O que ressalto é que, dependendo da época e do contexto, são variados os entendimentos de como a ação se materializa.

Hoje, a pluralidade das práticas revela um sentido para dramaturgia totalmente contrário ao propósito aristotélico de pressupostos normativos que regram um modo de fazer específico e atribuem-lhe juízos de valor. O entendimento de dramaturgia é o da estruturação de sentidos de uma obra, o que se dá na processualidade, em rede e considerando as singularidades de cada projeto artístico. Então, falar sobre dramaturgia implica pensarmos na relação entre ação e sentido, sendo "ação" entendida como o ato de fazer, mover, dar forma à dança, contemplando subjetividades e confrontando o espaço entre quem realiza e quem "lê" a obra.

Salles (2007, p.63) nos fala que "é a tensão entre o que se quer dizer e aquilo que se está dizendo" que caracteriza o ato criador. Jean-Marc Adolphe[36] se aproxima dessa ideia tendo outro objeto de estudo: "dramaturgia não é a resolução de um elemento dentro do outro (o sentido dentro da ação ou o inverso), mas a dialética que se estabelece entre ação e sentido" (ADOLPHE, 1997, s.p.). E, nessa direção, em sua entrevista, Rosa Hercoles (2013): "dramaturgia tem a ver com essa equação: forma-sentido. Uma mesma ação, dependendo de como for qualificada, ela carrega sentidos outros, comunica outras coisas". Essas três citações confluem numa mesma ideia – a fricção entre o discurso do formato e o formato do discurso.

Trazendo o assunto para a dança e o estudo de uma dramaturgia própria desta linguagem, não podemos deixar de debater a questão (antiga e ampla) que envolve a relação entre

[36]_Jornalista, redator-chefe da revista francesa *Mouvement*, especializou-se em crítica de dança e teatro e foi conselheiro artístico do Teatro da Bastilha de Paris de 1994 a 2002.

técnica e expressividade. Para isso, é necessário chamar Noverre[37] à discussão, e não são poucos os pesquisadores que o fazem, isso porque como se move, o que faz mover, o que e a quem comunica o corpo que dança, interesses tão presentes na contemporaneidade, já os eram em outros tempos. Helena Katz[38] (2010) diz que, para falarmos de uma dramaturgia específica de dança, é necessário, primeiro, reconhecermos a independência da dança como arte autônoma e, nesse momento, também traz Noverre e sua discussão sobre expressividade.

> Quando se compreende que essa autonomia foi condicionada à reunião, até então inexistente, entre expressão (pantomima) e técnica (passos de dança), fica claro que é a necessidade de comunicar que guia o menu da autonomia. [...] Desde o início, portanto, põe-se como questão o que cabe ao corpo fazer para configurar uma obra de dança: ser capaz de expressar emoção.
> (KATZ, 2010, p.164)

Noverre, no século XVIII, trazia a questão de que a dança precisaria estar para além de uma sucessão de passos, e essa discussão permaneceu latente nos séculos seguintes e até os dias hoje. Antes de mais nada, ressalto que não estou falando de binômios opostos quando menciono técnica-expressão, forma-sentido, ação-sentido ou formato-discurso, e sim de uma relação de tensão, na qual um fricciona o outro, opondo-se, mas se constituindo do outro. É a complexidade de Morin que está entre estas páginas e, pouco a pouco, isso vai ficando claro. A noção de "forma" que cabe neste estudo é a desenvolvida por Fayga Ostrower (2010, p. 79):

> Ao se observar duas manchas vermelhas lado a lado, vê-se uma forma. Ela abrange as manchas e os relacionamentos existentes entre as manchas. Portanto, a forma não seria uma mancha isolada, seria a mancha relacionada a alguma coisa. [...] É a forma das coisas que corresponde – não poderia deixar de corresponder – ao conteúdo significativo das coisas.

A autora entende forma numa estrutura de relações. Seguindo esse fluxo, a ideia de dualidade tão arraigada na nossa cultura ocidental pode ser desenvolvida como sendo a de instâncias diferentes que estabelecem entre si uma dialógica. E a dialógica está entre os princípios de Morin sobre o pensamento complexo: "o princípio dialógico nos permite manter a dualidade no seio da unidade. Ele associa dois termos ao mesmo tempo complementares e antagônicos" (MORIN, 2011, p. 74). Junto ao dialógico, o autor também nos traz o princípio "hologramático":

---

[37]_Jean-George Noverre (1727 - 1810) foi bailarino, teórico e professor de balé francês. Conhecido como o inventor do balé de ação, escreveu um conjunto de cartas, conhecido como "Cartas sobre a dança".

[38]_Helena Katz é pesquisadora, professora na PUC - SP, crítica de dança no jornal *O Estado de S. Paulo* e coordenadora do Centro de estudos em Dança (CED).

> Não apenas a parte está no todo, mas o todo está na parte. O princípio hologramático está presente no mundo biológico e no mundo sociológico. No mundo biológico, cada célula de nosso organismo contém a totalidade da informação genética desse organismo. A ideia, pois, do holograma vai além do reducionismo, que só vê as partes, e do holismo que só vê o todo.
> (MORIN, 2011, p. 74)

Esses princípios nos dão a possibilidade de discutir o paradoxo, a convivência das contradições, o jogo de tensão que está na relação "ação-sentido" da dramaturgia e, partindo do pressuposto de que não é uma relação dual, estamos um passo adiante. A "ação" como ato de fazer, mover, dar forma à dança e o "sentido", na relação dramatúrgica, como o que motiva o movimento para além da forma, podem ser entendidos como "opostos-complementares".

É do tensionamento entre "ação" e "sentido" que surgem questões como: de onde parte o movimento? Ele fala por si só, é o seu próprio conteúdo? Partimos do movimento enquanto potência sensível para chegar ao estado que o corpo ou a cena pedem ou é este estado que nos leva ao movimento? São perguntas que, de algum modo, passaram por Noverre, pela dança moderna e continuam presentes na dança contemporânea, fazendo parte do campo de estudo da dramaturgia na dança.

Voltando ao princípio hologramático de Morin, ele defende a ideia de que a parte contém o todo e vice-versa e, trazendo para nossa discussão, poderia dizer que o corpo está no espetáculo que, por sua vez, está no corpo. O corpo, portanto, contém uma das muitas dramaturgias que compõe o espetáculo, mas por ele (corpo) passam todas as outras. Seria, num pensamento macro, o mesmo que "o mundo está no interior de nossa mente, que está no interior do mundo" (MORIN, 2011, p.43). Com isso, a dramaturgia do corpo diz sobre o espetáculo do mesmo modo que o espetáculo diz sobre a dramaturgia corpo. É interessante como isso aparece na fala de Alejandro Ahmed (2012): "quando penso em resolver um assunto, para mim, eu penso em resolver o corpo. Quando penso no corpo, eu penso que ali existe um assunto. Então, o trânsito é sempre de mão dupla e com hierarquia de valores equivalentes".

A "ação - sentido", portanto, está em tudo. É o desejo de que o que a gente quer dizer se materialize, e seja percebido como tal. O descompasso entre o querer dizer e sua materialização traz a sensação de fracasso. Na dança, muitas vezes, isso é pensado como um ajuste entre técnica e emoção, é uma discussão intensa e, não à toa, aparece em muitas entrevistas. Juliana Moraes (2013) fala de "uma necessidade do gesto estar sempre mobilizado por uma atitude interna". E não é diferente para Marcelo Gabriel (2013): "não me interessam movimentos aleatórios, baseados em belos efeitos, na estética pela estética, uma dança elegante que é uma forma fácil de seduzir o público".

Figura 3:
Cela de Ossos, 1999,
de Marcelo Gabriel.
Foto Nino Andrés.

Estamos de algum modo confirmando, do ponto de vista dos criadores, que a ação não pode ser separada do sentido. Isso esteve presente na fala de Ricardo Iazzetta[39], quando lhe perguntei o que reconhece como recorrente em seus processos artísticos:

> Até hoje tem sido um lugar de depoimento. Não só depoimento de sentido da razão, mas também de sentido da emoção e sentido físico, do músculo, da articulação, é tudo meio junto [...]. Tornar-me consciente de algo, isso se dá na minha história particular através de um corpo que depõe emocionalmente, racionalmente e fisicamente.
>
> (IAZZETTA, 2012)

Figura 4:
Noiva despedaçada, 2010,
de Ricardo Iazzetta.
Foto Hideki Matsuka.

Mesmo quando a "ação" no corpo é entendida como movimento e o "sentido" como aquilo que o "preenche", diz sobre ele, o motiva, não é simplesmente isso. O movimento não existe desprendido do seu sentido, do seu potencial comunicador, portanto, a ação contém

[39]_Ricardo Iazzetta (São Paulo - SP,1969) é diretor e bailarino da Key Zetta e Cia. criada com Key Sawao, de quem é parceiro desde 1996.

sentido e o sentido, por sua vez, só se torna palpável na ação.

Uma simples caminhada em cena (ação) revela um pensamento sobre a cena (sentido). Se ando de forma mais cotidiana, comunico determinada coisa. Se opto por andar apoiando, nessa ordem, dedos, metatarso e calcanhar, comunico outra coisa. O andar cotidiano pode nos aproximar do homem comum; o outro andar de uma imagem etérea. Ou seja, o modo como executo e qualifico a ação contém o sentido, e este só será revelado se a ação for clara, demonstrando coerência entre intenção e forma. Por melhor que seja a ideia, por mais intenso que seja o desejo de comunicar, se essa manifestação não se der na ação do corpo, ela restará vazia.

A dramaturgia não está na ação, nem no sentido, e sim na relação de tensão entre os dois. Uma relação que se sustenta no princípio dialógico, agregando a ideia de paradoxo, no qual realidades aparentemente opostas são complementares. Ação e sentido friccionam-se contendo um a realidade do outro e, sendo assim, não existe um sentido à parte da ação, que "vem de fora" para lhe dar significado: "porque a dança cria um plano de imanência, o sentido desposa imediatamente o movimento. A dança não exprime, portanto, o sentido, ela é o sentido (porque é o movimento do sentido)" (GIL[40], 2002, p. 79).

A palavra sentido tem muitos "sentidos". Quando se pensa que a dança constrói ou exprime sentido, parece que se separa a dança em si do seu significado, quase como se ela fosse o suporte para uma "mensagem", ou como se ela significasse algo para além dela própria. Os questionamentos de Paulo Paixão[41] cabem aqui e, assim como ele, penso que devemos problematizar o debate, mas que não há uma resposta capaz de encerrá-lo: "a pergunta é a seguinte: que tipo de sentido constrói um corpo que dança? Sentido em termos da sua orientação no espaço? Sentido em termos de significação? Sentido nas duas acepções?" (PAIXÃO, 2010, p. 206).

Talvez nos ajude a ideia de que a dança não tem caráter ilustrativo ou metafórico, assim como diz André Lepecki[42] (2011, p. 6): "coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social". A dança não como ilustração de algo, mas como pensamento em si, dialoga com a ideia de um plano de imanência, no qual o sentido é ela própria, contrário à transcendência no qual o sentido lhe é exterior. Percebo a complexidade da questão, mas me parece que esse entendimento de "ser em si" dialoga com a defesa de "ação-sentido" como opostos-complementares que contém e estão contidos um no outro.

---

[40]_José Gil (1939) é filósofo e pensador português, nascido em Moçambique.
[41]_Pesquisador, docente na Universidade Federal do Pará.
[42]_André Lepecki (Brasil, 1965) é ensaísta, dramaturgo e crítico. Desde 2000, atua como Professor Assistente no Departamento de Estudos Performáticos da *New York University*.

CENA 7 / Campos de atuação, nomenclaturas, modos de se organizar

> A atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e contextos sociais.
>
> (BOURRIAUD, 2009, p.15)

Atribuir hoje uma função aos envolvidos numa criação artística não é tarefa fácil. Muitos artistas confessam o seu desinteresse por nomenclaturas e fronteiras que delimitem um espaço de atuação. De todo modo, editais, festivais, programadores e curadores exigem uma ficha técnica do trabalho artístico, e ela pressupõe a determinação de funções.

Atualmente, não há clareza sobre o nome que se deve dar e, em muitos casos, quais as atribuições de pessoas convidadas a colaborar num processo artístico. Em projetos e programas são usados termos como colaborador, provocador, olhar externo, assistente, entre outros. Também vemos a figura do dramaturgista, ou apenas, a palavra dramaturgia. Quem opta por essas duas últimas formas parece ter uma ideia mais definida da função assumida ou do contexto de atuação.

Alguns artistas não diferenciam dramaturgo e dramaturgista. Ana Pais (2010, p. 78) afirma que, em Portugal, essas figuras são distinguidas porque dramaturgo identifica-se com a "imagem secular do escritor". Marcelo Evelin usa o termo dramaturgo e Rosa Hercoles, dramaturgista, mas estão se referindo à mesma função. O dicionário de Pavis também traz essa discussão do "emprego técnico moderno" do termo dramaturgo: "o alemão distingue, diversamente do francês, o *Dramatiker*, aquele que escreve peças, do *Dramaturg*, que é quem prepara sua interpretação e sua realização cênicas" (PAVIS, 2005, p. 117). Pronto, estamos mais uma vez lidando com as muitas acepções do conceito.

Opto por usar dramaturgista para aquele que se ocupa em pensar a dramaturgia como estruturação de sentidos da obra (é um termo disseminado no Brasil, apesar de não aparecer nos nossos dicionários formais), deixando para o dramaturgo a função específica de autor de textos. Segundo Fátima Saadi (2010, p.102), a função de dramaturgista (tradução dada ao termo "dramaturg") nasceu na Alemanha para designar o papel exercido por Gottold Ephraim Lessing[43], no Teatro Nacional de Hamburgo, entre 1767 e 1769. A autora afirma que, inicialmente, usamos no Brasil "dramaturg" e, a partir da década de 1990, a imprensa começou a usar dramaturgista e essa palavra passou a constar nas fichas técnicas dos espetáculos de teatro.

---

[43]_Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781) foi dramaturgo, poeta, filósofo e crítico de arte alemão.

Tudo indica que o surgimento dessa figura tem relação com um "desvio" de função. "Desvio" porque, a princípio, Lessing deveria escrever peças inéditas para montagem, conta Saadi, mas tendo se recusado, foi convidado a ser conselheiro literário e artístico, o que implicava, entre outras coisas, escolha de repertório, adaptação e tradução de textos. A autora acredita que, no exercício do cargo, partiu dele a iniciativa de escrever um diário de bordo, no qual constava o dia a dia do Teatro Nacional. Eram comentários entregues ao público, a fim de despertar uma apreciação crítica dos espetáculos.

> Os integrantes do Teatro Nacional esperavam que os escritos de Lessing funcionassem, em alguma medida, como propaganda da iniciativa. Ele, no entanto, queria oferecer uma apreciação crítica dos espetáculos e propunha ao público leitor uma reflexão estética sem essas amarras. Em reação a uma série de reclamações, não só das atrizes, mas do grupo como um todo, Lessing impõe, a partir do XXVº comentário, uma inflexão a seu trabalho: desiste de analisar as montagens e passa a se dedicar à discussão das questões filológicas, estilísticas e poéticas presentes nos textos apresentados pela trupe.[44]
>
> (SAADI, 2013)

Esse conjunto de comentários se tornou uma obra conhecida como "Dramaturgia de Hamburgo". Apesar de Lessing e seus escritos serem reconhecidos como um marco na problematização sobre dramaturgia, segundo Ana Pais (2004, p.33), "estes textos nada propõem no sentido do trabalho do dramaturgista, como o conhecemos hoje; eles marcam sobretudo a nova abertura do teatro à reflexão sobre a função social e estética relativamente ao seu público". A autora, no entanto, não nega a importância de Lessing, principalmente, para o que conhecemos hoje como "olhar externo" ao espetáculo.

Pais (2010, p.82) aprofunda o assunto elencando várias funções como próprias do dramaturgista: tomar notas para debater com o diretor ou coreógrafo; confrontar pontos de vista; colocar as perguntas porque, quando, onde; contribuir para a estruturação de sentidos; trazer materiais; propor visitas a lugares.[45] Mas quem atua na área sabe que essas funções também são exercidas pelo coreógrafo, elenco, assistente, convidados externos e demais envolvidos no processo. Hoje, as práticas artísticas estão cada vez mais colaborativas e todos, a sua maneira, contribuem para a dramaturgia da obra.

Há, no entanto, outras funções que a autora traz, que destaco como mais específicas da figura do dramaturgista: manter-se como observador/participante que recorda as mo-

---

[44]_Artigo produzido para o 20 Encontro Questão de Crítica, realizado em março de 2013 no Espaço Sesc. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/dramaturgias/>. Acesso em: 12/1/2014.

[45]_Essas funções serão retomadas, num caso prático, na Cena 3 do Prólogo 5.

tivações do espetáculo; servir ao processo como uma consciência crítica; considerar a sua função de olhar "externo" ou de "primeiro espectador". Enquanto as primeiras funções são mais cotidianas e internas, as destacadas são de uma perspectiva mais extrínseca ao processo, mas nem por isso de pouco envolvimento. Não se trata simplesmente de um olhar externo, embora também o seja, mas talvez de um olhar menos apegado a determinados materiais do processo ou menos afetado pelo sentimento de passionalidade que permeia à criação, com isso, mais imparcial e apto a lidar com o discernimento entre o que se pretende dizer e o que de fato se está dizendo.

Dois encontros realizados no ano de 1999, o primeiro em Amsterdã e o segundo em Barcelona, discutiram as funções atribuídas à figura do dramaturgista e resultaram na publicação do texto *Dance Dramaturgy: speculations and refletions*[46], agregando uma série de pontos de vista de profissionais de vários países da Europa. Isabelle Ginot, professora do Departamento de dança da Universidade Paris VIII, afirmou, na ocasião, que essa relação cada vez maior entre dança e dramaturgia que acontece na Alemanha e na Bélgica, e talvez em outros lugares, não acontece na França. Ginot acredita que isso ocorra porque os dançarinos na França defendem a ideia de que a dança em si já é o sentido, assim, o coreógrafo é responsável por tudo, ele não divide a estruturação de sentido da obra com a figura do dramaturgista.

As falas desse encontro expuseram modos bem específicos sobre a atuação do dramaturgista, sempre considerando quem é o coreógrafo com que se está trabalhando e como se dá o processo criativo. Myriam Van Imschoot, crítica de dança, dramaturgista, performer e curadora belga, falou sobre a solidão de um processo criativo e a procura por outras interlocuções como uma "necessidade social". O coreógrafo pode ter esse desejo de diálogo com qualquer envolvido no processo, mas em se tratando da procura por uma capacidade intelectual específica, Van Imschoot acredita que isso sugere que existem habilidades "fora do corpo" do coreógrafo que o fazem recorrer ao dramaturgista.

Trago essas questões, discutidas internacionalmente, para esclarecer o quanto essa função está relacionada também ao tipo de prática artística e ao lugar em que ela acontece. No Brasil, há muito mais trabalhos de dança que não mencionam o dramaturgista do que o contrário e, dentre os entrevistados, são poucos os que recorrem à essa figura. É um desejo por uma especificidade de troca que aparece pontualmente e com muitas variáveis:

---

[46]_Disponível em: <http://sarma.be/docs/2869>. Acesso: em 12/2/2016.

> Esse desejo tem se manifestado a partir da segunda metade do século XX, em diferentes países, de diferentes maneiras. As variantes me fazem supor que a necessidade do dramaturgista surge, em geral, quando se buscam respostas diante de novos fatos ou novas conjunturas.
>
> (SAADI, 2013, p.32)

Para se ter uma ideia da abrangência dessa função, dos 27 trabalhos artísticos apresentados no ano de 2015, na IX Mostra de Fomento à Dança[47], nenhum deles menciona a função de dramaturgista e apenas três mencionam dramaturgia (Cia Mariana Muniz de Teatro, J. Gar.Cia de Dança e Núcleo Juanita). E ainda ressalto que, muitas vezes, dramaturgia se refere ao uso de texto na criação em dança ou à pesquisa que se baseou em obras literárias, o que não contempla o termo no sentido ampliado que se discute aqui.

No entanto, e isso é o que reconheço como familiar nas práticas pesquisadas, vários outros nomes são usados para se referir a pessoas que exercem funções similares às do dramaturgista. De fato, no Brasil, isso ainda não se profissionalizou como uma área específica de atuação que faz parte do mercado da dança. Mas ela tem acontecido de muitos modos, como um espaço de interlocução, troca ou provocação. Sobre o assunto, diz Alejandro Ahmed (2012):

> Isso pode ser uma interlocução, tem tantos nomes... por exemplo, a Mariana[48], que está na Companhia, faz um pouco esse papel. Nós colocamos o nome de assistência de criação, a noção dela é coerente com aquilo que eu desejo como objeto, mas também discutimos bastante, ela me provoca.

Como se disse, por vezes, não interessam as nomeações: "ter um olhar externo, um colaborador, às vezes eu gosto de chamar até mais de uma pessoa. Eu acho que é uma colaboração, esses nomes não me interessam" (VERA SALA, 2012). O que fica evidente é a vontade crescente de compartilhar e confrontar pensamentos nos processos criativos, e disso resulta uma estruturação colaborativa no sentido da obra.

A diretora Dani Lima[49], na criação do seu trabalho *100 Gestos* (2012), convidou o diretor e dramaturgo Alex Cassal para assinar a dramaturgia. Na ficha técnica não consta dramaturgista, e sim dramaturgia. Perguntei o que esperava de sua participação nesse projeto: "esse processo eu precisei muito, mas em outros processos eu não tinha essa função.

---

[47]_As Mostras costumam agregar três edições de grupos contemplados no edital de Fomento, o que significa que reúnem um panorama bastante vasto das produções paulistanas.

[48]_O coreógrafo se refere à Mariana Romagnanim que faz parte do elenco do grupo cena 11 Cia de Dança.

[49]_ Dani Lima (Rio de Janeiro - RJ, 1965) é bailarina e coreógrafa, diretora da Cia Dani Lima, criada em 1997. Professora do Curso de Dança da UniverCidade - RJ, publicou os livros: *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues* e *Gesto | práticas e discursos.*

Era um interlocutor o tempo inteiro. Eu tenho esse material, mas não sei como ele constrói uma lógica que dê a visibilidade que me interessa" (LIMA, 2012).

Falamos sobre a relação do dramaturgista com o coreógrafo e/ou diretor que, no caso da dança, é quase sempre a mesma pessoa, a fim de saber se há confronto de funções ou se há clareza no papel que cada um desempenha. Dani Lima exemplificou a diferença entre esses papéis dizendo que o dramaturgista a ajudaria a pensar em como organizar o material, mas não em como dirigir a presença de um ator, pois isso caberia à direção.

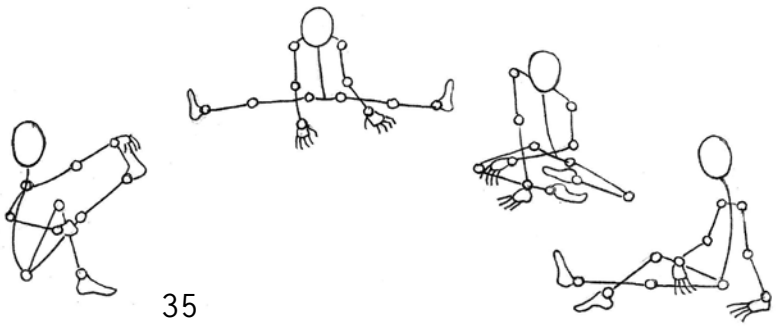
Sobre esse assunto, a fala de Marcelo Evelin (2012) é esclarecedora:

> Eu tento ajudar o criador a entender para que ponto está indo e fazer uma escolha se ele quer ou não ir nessa direção. Porque eu sinto que abre uma portinha ali, mas a gente ainda não sabe direito o que está dentro daquela porta e pode ser uma coisa que desestabilize tudo [...], pode ser que te leve quase para o lado oposto do que tu começastes buscando. Nesse sentido é uma opção do criador entrar ou não, mas é uma função do dramaturgo[50] de apontar e poder colocar na mesa as escolhas, a partir do que se percebe, a partir do que eu sinto que está sendo gerado.

O criador não é o guardião da dramaturgia, mas o seu papel é diferenciado, porque a sua função perpassa todas as relações que envolvem a obra e é ele quem dá a palavra final. É preciso distinguir claramente dramaturgia e o papel do dramaturgista:

> As peças estão postas no tabuleiro: o trabalho da dramaturgia se torna manifesto na tensão entre o pensamento e a forma, que se constituem reciprocamente. Esse é o esquema básico da criação artística que reflete sobre si mesma. Essa reflexão não está ligada à pessoa do dramaturgista, mas ao desejo de uma equipe de operar simultaneamente sobre o todo (o conceito do espetáculo) e sobre seus elementos (em cada uma de suas determinações).
> (SAADI, 2013, s.p)

Uma prática comum, que também revela o desejo de troca e sinaliza para uma dramaturgia mais colaborativa, é a abertura de processos para um público seleto, a fim de ouvir pessoas que possam discutir sobre o material criativo. Entre os artistas pesquisados, observei que é frequente dedicar um longo período de tempo ao debate sobre o que se está produzindo. Os exercícios propostos, as passagens do "geral" (quando, em um ensaio, se faz o espetáculo na íntegra) ou de trechos coreográficos, tudo é discutido pelo elenco.



[50]_Como foi dito anteriormente, Marcelo Evelin não faz distinção entre os termos dramaturgo e dramaturgista.

O mais interessante é que essas conversas acontecem também fora do horário e do espaço de trabalho. Durante os ensaios que assisti, presenciei extensos debates sobre o fazer e houve, inclusive, relatos no sentido de se considerar imprescindível o convívio pessoal como elemento impulsionador da criação ou constituinte do processo. Nirvana Marinho (2012) confirma essa prática quando conversávamos, na entrevista: "a gente costuma dizer que isso aqui que a gente está fazendo agora é como estar numa sala de ensaio. Para mim é importante que eu tome café com alguém, em algum momento, isso faz parte da minha agenda de ensaio".

Compartilhamento é uma realidade do nosso tempo estabelecida, notadamente, nas redes sociais e em diversos campos do mundo contemporâneo. Momentos dedicados à discussão, reflexões sobre procedimentos, sensações, dúvidas, além de práticas que priorizam o convívio e a troca na dança, apontam para uma organização de trabalho mais horizontalizada e, a consequência disso, é uma dramaturgia construída por compartilhamentos. Ainda que o papel do dramaturgista seja desconhecido por muitos, é uma função que, em parte, está presente nas tantas funções, não claramente nomeadas, dos muitos colaboradores de uma obra.

As fronteiras entre linguagens estão flexíveis e as definições sobre o que se está produzindo ficam num terreno movediço. De um lado, os artistas nomeiam os seus trabalhos segundo os entendem, como é o caso do termo "dança performance", usado por Luis Ferron em algumas de suas produções. De outro, existem definições criadas ou legitimadas pela crítica, como a expressão "teatro coreográfico" para o trabalho de Sandro Borelli, conforme escreveu Sebastião Milaré[51] em textos críticos. São "jeitos de chamar" o que se está produzindo e que, não necessariamente, categorizam modos de fazer. Essas nomeações são possibilidades criativas que apontam para a hibridez, na mesma medida que revelam a permissividade do mundo contemporâneo à autorreferência. Tudo pode ser qualquer coisa, basta que se declare ser.

Falta de clareza ou abandono de alguns termos é reflexo das transformações nos "modos de existir" da dança. Inclusive, um projeto organizado pelo Sesc Santo Amaro, que se propôs a discutir alguns modelos de produção foi assim chamado: *Modos de existir - Dança*[52]. Acompanhei parte das discussões de alguns de seus módulos, assim divididos: 1 – Coletivos; 2 – Parcerias e colaborações; 3 – Companhias e grupos. Em cada um deles,

---

[51]_ Sebastião Milaré (Guapiaçu-SP, 1945 - 2014) foi teórico e crítico de artes cênicas, estudioso da obra de Antunes Filho.

[52]_Foram realizados seis módulos, entre os anos de 2012 - 2014. A concepção do projeto e os módulos realizados, com entrevistas dos artistas e textos produzidos estão disponíveis em <http://santoamaroemrede.wordpress.com/modos-de--existir/coletivos/o-projeto/>. Acesso em 25/09/2015.

profissionais específicos foram convidados para apresentações artísticas e debates. Alguns artistas diziam não entender o convite para um determinado módulo porque não se viam funcionando daquela maneira. Por outro lado, artistas colocados no mesmo módulo, divergiam, e muito, nos seus modos de funcionar. Isso mostra uma confusão nessas nomenclaturas e um desvirtuamento dos modelos existentes, porque o contexto muda e, muitas vezes, os nomes se tornam uma marca ou um hábito e perdem a relação com as referências que tinham ao serem criados.

CENA 8 / Onde se funda a dramaturgia para a dança?

Já vimos o quanto, ainda hoje, o nosso pensamento sobre dramaturgia carrega as heranças daquele que foi construído no campo teatral. Esses atravessamentos são possíveis porque, embora sejam linguagens de naturezas diferentes, há um cruzamento nesses fazeres. Das vezes que trabalhei ou convivi com profissionais do teatro, percebi que o olhar é de uma perspectiva distinta – obviamente, dentro de uma mesma área artística há modos diversos de se manifestar –, mas me refiro ao que é específico de cada linguagem. Sendo assim, o meu interesse era investigar não somente dramaturgia, mas aspectos próprios dessa questão na dança.

Para falar de uma especificidade, como já dito, antes de tudo, foi preciso reconhecer a dança como linguagem autônoma. Então, sim, hoje, é possível dançar sem música, sem cenário, sem luz, sem história, nu ou com uma roupa que se usa em casa, no palco, na rua e por aí vai. Porque a dança discute a dança. Essa independência tem o seu incontestável valor, mas também construiu discursos equivocados, uma vez que passou a reproduzir regras como: usar o silêncio ou não acompanhar a música e fazer o contraponto; não usar figurinos que remetam a personagens; não se exceder em objetos cênicos ou cenário, já que o corpo, ele próprio, é capaz de instaurar o ambiente, entre outras. São conceitos coerentes, mas que, como tudo, perdem-se quando aplicados de forma indiscriminada, como replicação do que está posto. Mas isso não será enfoque desta discussão.

A pergunta é: como arte autônoma, o que não pode faltar numa obra de dança, o que lhe é imprescindível? A resposta mais imediata que me vem é o corpo, ele é o cerne da obra, todas as relações o atravessam e ele atravessa todas as relações. O corpo é o lugar por onde tudo passa. Não se pode alterar o espaço de apresentação ou qualquer outro elemento da cena sem que ele seja afetado. Tudo é recebido e devolvido pelo corpo, e ele dá vazão, constrói, comunica e compartilha sentidos em tempo real. Perguntei a Marcelo Evelin sobre a dramaturgia se fundar no corpo e ele amplia a questão:

> A dramaturgia se funda no corpo e o corpo está isolado de tudo? Isolado de uma música, isolado do espaço, do maiô vermelho ou azul que usa? Não pode. [...] Eu não entendo o corpo separado do ambiente. [...] de certa maneira, eu acho que a dramaturgia se dá no corpo. [...] a partir dele, alguma coisa é processada e evidenciada nele próprio. Não a partir de uma proposição exterior. Eu acho que, às vezes, não entendo essa noção de corpo, porque para mim corpo é exatamente um reflexo de tudo o que muda ou permanece igual. Não existe corpo isolado do resto das coisas.
> (EVELIN, 2012)

Sobre se fundar no corpo, encontramos muitas falas: "em dança, a dramaturgia se centra no corpo, que ela designou como sendo o principal lugar de emergência de sentido" (DUBRAY, 1997, s.p.). E ainda:

> Sobre qual seria o papel do corpo numa dramaturgia de dança, destaco: o material humano seria decididamente o mais importante, considerado como fundamento da criação; o corpo com sua lógica própria seria o que forneceria sentido para a construção dramatúrgica.
> (PAIXÃO, 2010, p.206)

Mas a relação estreita entre dramaturgia e corpo não é uma realidade que surgiu junto à autonomia da dança, e tampouco absoluta (embora hoje isso esteja amplamente posto como questão). Fernando Bongiovanni[53] nos permite inferir o quanto o assunto não está tão distante de nós cronologicamente, já que ele se refere à sua experiência como bailarino:

> Quando a gente olha para dança, parece que existiam duas dramaturgias muito bem estabelecidas, uma dramaturgia teatral e uma dramaturgia musical. Isso eu reconheço na minha carreira de bailarino. E aí, em determinado momento da minha carreira, eu trombei com um repertório que eu não conseguia encaixar nem lá, nem cá. Não era nem uma dramaturgia teatral, nem uma dramaturgia musical. [...] Aos poucos, mais em retrospectiva do que na época, eu acho que eu chamava de uma dramaturgia corporal, que é uma dramaturgia que está ancorada no corpo, e nas questões do corpo e da dança.
> (BONGIOVANNI, 2015)

Essa foi uma das questões que coloquei em quase todas as entrevistas, se havia para os criadores uma hierarquia entre os elementos que compõe a cena, pois era uma possibilidade de descobrir se, imediatamente, referenciavam o corpo. Seguem algumas respostas:

---

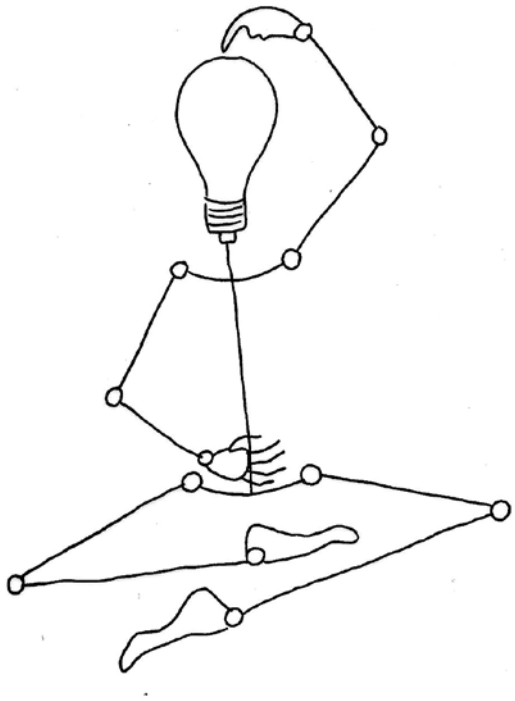
[53]_Luis Fernando Bongiovanni (São Paulo - SP, 1970) é coreógrafo, diretor e bailarino. Trabalhou por muitos anos na Europa e, em 2004, retornou ao Brasil. Fundou e dirige, desde 2009, o Núcleo Mercearia de Ideias.

Eu acho que todos os elementos... é tudo junto, tudo tem o mesmo peso. Mas, sou obrigado a dizer que o lugar do corpo é o lugar que dou mais atenção, passo a maior parte do tempo pensando o corpo. Depois que esse lugar já deu dicas do espaço, no final, todo mundo é igualmente importante.

(IAZZETTA, 2012)

Eu acho que todos os elementos têm que estar num diálogo e seguir um mesmo tipo de pensamento. Por exemplo, em *Fleshdance*[54], tinha essa ideia das variações de intensidade, então, as variações estavam no corpo, na luz, e no vídeo. Tinha um pouco a ideia que esse elemento da respiração precisava estar presente. Foi isso que alinhavou. Os elementos estão em diálogo, mas acho que o corpo é que vai guiando esse diálogo.

(GRECHI, 2012)



Se eu estou tomando uma cerveja no bar com você, não são dois corpos tomando uma cerveja, eu penso em que ambiente está tomando, que copos são esses, que roupa a gente está vestindo. Então, vai dando uma atmosfera. Se a gente está com essa roupa de rua, é uma coisa, se a gente coloca uma roupa de frio, é outra coisa, se a gente coloca uma roupa mais chique, é outra. Isso dá o ambiente. Eu vou buscando as relações. Eu tento que essas partes que vão somando cheguem todas com o mesmo peso.

(GARCIA[55], 2012)

O criador tem algumas peças, e o intérprete é a principal delas. Depois, vale tudo mais ou menos a mesma coisa. Quando o intérprete está muito bem trabalhado [...] o espetáculo não vai precisar de trilha, não vai precisar de luz, não vai precisar de palco, pode ser em qualquer lugar.

(BORELLI, 2012)

Figurino é uma coisa que eu acho difícil. Nos últimos espetáculos eu nem tinha figurinista, não tinha nada, a gente juntava as roupas de todo mundo. É uma coisa que não me preocupa [...] tenho até vontade de colocar a roupa do ensaio, mas também imprimo um lugar. Não é um lugar que está na minha ordem do pensamento de criação. O espaço, a ambientação, eu venho, cada vez mais, achando importante. Mas, na verdade, eu percebo que na minha criação, a coisa mais importante é o que acontece no corpo dos bailarinos. E daí que eu parto.

(LIMA, 2012)

Corpo, ambientação, relação são o que está em evidência. Como as articulações se dão, se há uma importância no uso da tecnologia ou não, se uma caixa preta basta ou não, tudo isso é particular de cada trabalho. Mas a presença física do bailarino em cena é ou

---

[54]_Espetáculo do Núcleo Artérias que estreou no ano de 2012.

[55]_Jorge Garcia (1971, Recife - PE) desenvolveu sua carreira profissional como criador em São Paulo. Fez parte do elenco do Balé da Cidade de São Paulo e do Cisne Negro Cia de Dança. É um dos fundadores do grupo G.R.U.A e, em 2005, criou a sua própria Cia, a J. Gar. Cia de Dança Contemporânea, na qual é coreógrafo, diretor e intérprete.

não imprescindível na ideia que se tem de dança? Essa foi a pergunta que me fiz ao assistir Sheila Ribeiro[56]. O seu trabalho, *Chamando ela* (2013), era a exposição de uma projeção, por 45 minutos, que ela não nomeia de vídeo, e diz não saber nomear.

Curiosa com a possibilidade da discussão tomar outro rumo que eu ainda não havia pensado, perguntei sobre o seu entendimento de dramaturgia e corpo:

> O corpo não é um corpo de carne e osso, é um corpo de tudo. Ele tem um erotismo, tem uma política, uma psicologia, uma simbólica, estando ou não presente, visível, mexendo em termos de movimento articular, muscular. Ele está. Eu não acho que não estou, que o meu corpo humano físico não está. Eu estou também. E, nesse, sentido eu nem chamo o que fiz de vídeo, por exemplo. Eu acho que essa dificuldade de nomear é dramaturgia. Todas as nomenclaturas que a gente vai encontrando são uma mistura de desespero, impotência e preguiça.
>
> (SHEILA RIBEIRO, 2013)

Figuras 5:
Chamando ela, 2012,
de Sheila Ribeiro.
Foto: Divulgação.

Nas imagens de *Chamando ela*, temos uma ideia de como acontece o trabalho. Na temporada de 2012, no Sesc Pompeia, havia uma projeção e as pessoas transitavam livremente. O trabalho de Sheila foi motivo de controvérsias, gerando alguns transtornos, mais de uma vez. Em 2013, *Chamando ela* foi convidado para se apresentar no Sesc Palladium (Belo Horizonte – MG) e, após a apresentação, o Sesc se recusou a pagar o seu cachê alegando que "o trabalho não foi apresentado; e que a artista principal Sheila Ribeiro não estava presente no momento da sua realização"[57].

Esse relato vem para constatar o quão singulares são os pensamentos, os modos de operar e suas resultantes na cena contemporânea. A discussão sobre a legitimação dos

---

[56]_Sheila Ribeiro (1973) nasceu em São Paulo e radicou-se em Montreal em 2006. É uma artista transmídia - Dança, Cultura digital, Moda, Saúde Mental. Em 1992, cria Dona Orpheline, sua zona de colaboração. É formada em dança pela Unicamp e doutora em Comunicação e semiótica, pela PUC.

[57]_Essas informações constam na justificativa feita pelo Sesc para o não pagamento, foram fornecidas por e-mail pela produtora de Sheila Ribeiro, em 1/4/2014.

Figuras 6:
Chamando ela, 2012,
de Sheila Ribeiro.
Foto: Divulgação.

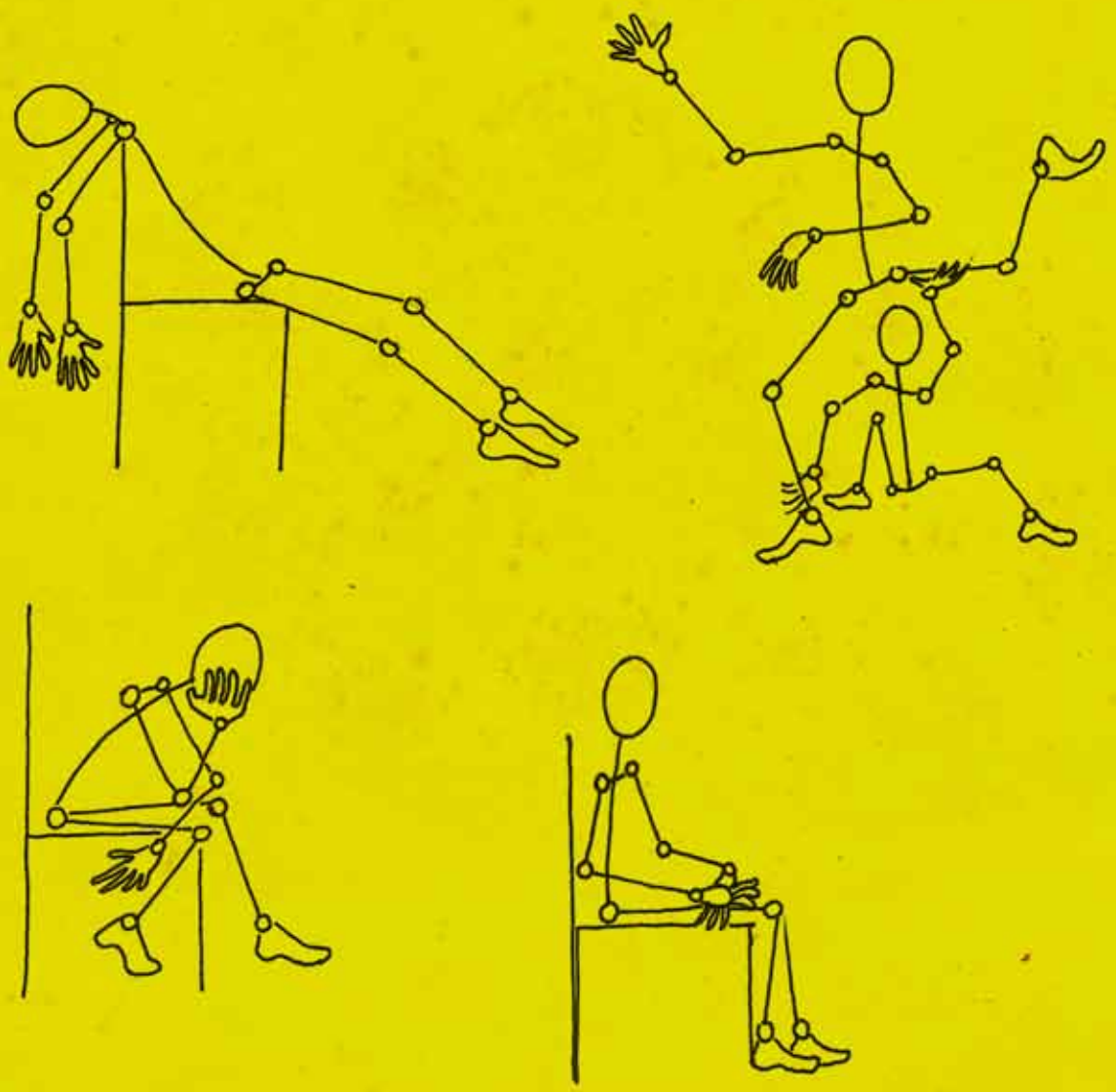
fazeres é ampla e recai, entre outras coisas, numa necessidade de se nomear e numa dificuldade em fazê-lo. A crítica Helena Katz (2012) escreveu sobre o trabalho de Sheila, "são imagens de um corpoacontecimento, tão insólitas quanto um estranhamento pode ser"[58].

Sobre a relevância do corpo para a dramaturgia em dança, ainda há que se pensar numa outra questão. Há coreógrafos que encontram no corpo o mote para as suas criações, no sentido de que a pesquisa se fixa nas qualidades corporais. As questões podem estar em investigar o movimento em espiral, um determinado tipo de tônus, o corpo cansado, o corpo no ambiente urbano e tantas outras infindáveis possibilidades nas quais o corpo, ele mesmo, é o ponto de partida para a criação. Mas há também os que se inspiram em questões externas ao corpo, uma obra literária, um artista plástico, um tema etc., e estabelecem uma interface entre essas escolhas e o corpo. E, em se tratando do resultado estético, há propostas que enfatizam claramente o corpo e a movimentação coreográfica, e isso não tem a ver com o assunto ser o próprio corpo ou não. Isso são algumas das muitas possibilidades de se entender o corpo como foco, nas muitas formas de se fazer e pensar a dança hoje.

[58]_Disponível em:<http://issuu.com/donaorpheline/docs/chamando_ela_por_helena_katz_4368a52330a595>. Acesso em: 20/4/2014.

ATO 2

Prólogo - O espectador



Alguns amigos a assistem dançar, eles se sentam juntos. Tem alguns olhares atentos e outros dispersos, desinteressados, “o que eu vim fazer aqui hoje?”. É que, talvez, para os “dispersos”, o dia tenha sido cansativo e eles não estavam dispostos. Ou a coisa estava difícil e eles não estavam a fim de pensar muito aquela noite. Ou a proposta era uma relação mais sinestésica. Ou eles se sentiram meio por fora, não estavam entendendo nada. Ou, ou, ou... Daí os amigos deixam a sala de espetáculo, saem para beber alguma coisa e discutem sobre o que viram. São opiniões bem opostas, parece que assistiram a trabalhos diferentes. Sim, sempre é diferente, as pessoas são diferentes. O ângulo de visão muda, dependendo do lugar que você assiste. O dia foi assim para um, assado para outro. Um deles é biólogo, o outro jornalista. Mas a maioria sempre é da dança mesmo e, sim, o espetáculo era o mesmo. E nem era daqueles que acontecem em espaços não convencionais, que um assiste sentado e o outro em pé, ou com propostas interativas, ou itinerantes. Mas voltemos. Eles saíram para beber alguma coisa e falaram do espetáculo. Depois da conversa, alguns mudaram de opinião e não é que passaram a gostar! Mas o contrário também acontece com frequência. E também acontece de não se ter opinião nenhuma, nem durante, nem depois. E opinião não pode ser mero achismo. Quando não se gosta, ai daquele que não tem bons argumentos!

Enquanto isso, ela, a bailarina que dançou hoje, está arrumando suas coisas. Ouve as pessoas e sempre tem alguém querendo dar opinião sobre alguma parte que faria diferente. Tem também os que elogiam por educação, aqueles que não falam nada, os que choram emocionados. Ela quase sempre sabe se foi um dia bom ou ruim, mas mesmo assim precisa falar com alguém mais próximo, desses que acompanham dias seguidos. Enquanto a plateia acha que era prevista a falha no microfone ou acha incrível a forma que ela trombou na parede, aquele que acompanha tudo sabe que foi erro mesmo. Ainda chega no camarim para dizer “pena que não deu certo aquela cena”. Mas dentre os que acompanham, tem a ala dos otimistas, eles chegam diferentes no camarim “gostei da proposta da trombada na parede, ficou mais interessante”. Ela, a bailarina, sabe de tudo isso. Às vezes ela se diverte, outras vezes é frustrante mesmo. Ela sabe que os encontros, desencontros, meio-encontros, quase-encontros fazem parte do pacote. Tem que focar na procura. Não pode parar de procurar. Aquela procura que vai virando um tanto de outras procuras. Então, arruma suas coisas e pensa na frase de Brecht “tenho muito o que fazer, preparo o meu próximo erro”.

CENA ÚNICA – O papel do espectador na construção dramatúrgica da obra

A dramaturgia faz parte da dimensão do invisível, da complexidade, das relações, do que está entre as coisas, num tempo e espaço expandidos e indeterminados. Tem a ver com seleção, organização, escolha, pensamento, jeito de fazer. Confunde-se com a própria obra. Como tessitura, cria conexões em rede, fios que alinhavam diversos elementos em infindáveis possibilidades. É um jogo de tensão contínuo entre ação e sentido. Ocupa um "não lugar", paradoxal, potente. Tudo isso já foi dito.

Diante dos vários modos de se compreender dramaturgia na dança, na maior parte das entrevistas realizadas para este trabalho, não optei por uma pergunta direta: "o que é dramaturgia para você?". A questão foi feita às avessas, pois parece comum nos referirmos à dramaturgia quando a coisa "não deu muito certo". Não foram raras as vezes que ouvi, após um espetáculo de dança, algo como: "estava mal resolvido dramaturgicamente". Nessas horas, sempre me perguntei o que a pessoa estava querendo dizer exatamente. Eu também tinha receio em falar essa palavra sem exemplificar ou contextualizar para o outro e para mim mesma.

Então, para entrar no assunto de mansinho, as perguntas eram mais ou menos assim: "quando você vai a um espetáculo e escuta comentários de que o trabalho está mal resolvido dramaturgicamente, o que você entende?". As respostas, em sua maioria, não se restringiram à relação, organização ou seleção de materiais e opções cênicas do criador, elas se referiram também à conexão entre obra-espectador. Alguns artistas falavam do ponto de vista do criador, outros se colocavam no lugar do espectador, mas, nos dois modos, consideravam esse "olhar do outro".

Isso nos conta algo que parece evidente, mas que merece destaque pela relevância que vem ganhando nos últimos tempos: a importância do espectador na construção dramatúrgica. O lugar que lhe é reservado não é mais o da apreciação ou recepção de uma informação pronta. Conforme diz Pais (2004, p. 85), "invisíveis, as relações de sentido dramatúrgicas podem, por um lado, ser alvo de múltiplas leituras (qualquer obra é aberta a interpretações várias), o que nos permite pensar que o domínio do visível alberga em si dimensões de significado que o excedem".

É comum, em muitos espetáculos de dança contemporânea, o público sentir-se incapaz de "entender" a obra. Junto às reclamações de "não entendimento" vêm as respostas dos artistas de que "não é para entender, é para sentir". Talvez esse mesmo coreógrafo ou bailarino que reivindica a legitimidade do "sentir sem explicações" não saiba lidar com isso quando é ele quem está no papel de espectador. Observemos as palavras de Gumbrecht[59] (2012, p.117):

---

[59]_Crítico literário alemão, nascido em 1948.

> Minha proposta sugere que, a cada instante, nos encontramos em duas dimensões, em duas relações diante dos objetos materiais do mundo. Primeiro e inevitavelmente, e não há como fugir disso, nos encontramos numa relação de interpretação, de atribuição de sentido. Mas, por outro lado, e disso raramente nos apercebemos, também nos encontramos em uma relação de presença - e entendo presença em seu sentido espacial. As coisas se encontram mais próximas ou mais distantes de nós. Podemos tocá-las ou não. A cada momento, em cada cultura, em cada época, confluem elementos da cultura de sentido e da cultura de presença.

O autor aponta a supremacia do que ele chama de "cultura de sentido" ou "cultura do sujeito" (expressões sinônimas) sobre a "cultura de presença". Isso porque dar significado às coisas e interpretá-las parece ser um caminho natural na forma como o homem ocidental se relaciona com o mundo. Sendo assim, em se tratando de arte, condicionamos a obra a um processo de racionalização, como se houvesse sempre uma resposta a ser descoberta.

Embora tenha a sua subjetividade, o ato de interpretar, compactua com padrões de leitura postos no mundo e, talvez, um caminho possível para outras formas de relação com a obra seja romper com alguns parâmetros que vão se estruturando como verdades, como aponta Flávio Desgranges (2012, p.20): "para se criar condições de que o sentido de uma palavra se abra para outras possibilidades de escrita e de leitura, torna-se necessário revogar, ainda que temporariamente, os regimes propagados, que condicionam a significação".

Os padrões postos estão dos dois lados, o criador pode se sentir podado a seguir numa determinada direção que lhe interessa e o público condicionado à leitura de um determinado jeito mas, independentemente das razões específicas de cada qual, há uma razão primeira, que é o simples fato de estarem no mundo. Portanto, ambos não se apartam da realidade em que vivemos hoje, que privilegia a informação de fácil acesso, veloz, múltipla, contextualizada numa sociedade de consumo, competitiva e que valoriza o inédito. Romper com as relações de poder que estão dadas não é tarefa fácil. E é nesse ambiente que as criações contemporâneas se instauram e debatem outras formas de usar o espaço, organizar os materiais e perceber o espectador.

> O leitor da cena é convidado a assumir-se efetiva e explicitamente como produtor de sentidos, a engendrar elaborações particulares acerca da produção artística. O que faz com que a cena não seja mais compreendida como obra de arte, como algo pronto, acabado, fechado para interpretações, mas sim como objeto artístico, que solicita a colaboração do espectador para realizar-se como obra. O objeto, dessa maneira, se torna obra na leitura, em processo criativo que se opera sempre de modo distinto, em face do lugar

> social, do ponto de vista, do saber prévio, dos desejos, vontades, necessidades que fundam o sujeito-leitor.
>
> (DESGRANGES, 2012, p.25)

Desgranges fala sobre a obra não ser mais vista como algo pronto, finalizado. Tenho defendido essa ideia, amparada pelos estudos da autora Cecilia Salles que entende a criação como produto inacabado, processual e construído em rede. E, nesse contexto, ela aponta o desencadeamento de novos modos de leitura de uma obra:

> Essa abordagem do processo criativo talvez seja responsável pela viabilização de leituras não lineares e libertas de dicotomias, tais como: intelectual e sensível, externo e interno, autoria e não autoria, acabado e inacabado, objetivo e subjetivo, e movimento prospectivo e retrospectivo.
>
> (SALLES, 2006, p.17)

Ao dizer que a leitura da obra hoje permite uma quebra de dicotomias, Salles abre espaço para outra discussão que parece estar diretamente relacionada ao espectador: a noção ampliada de autoria. Já foi dito que os processos artísticos têm sido cada vez mais compartilhados, o que faz com que os envolvidos tenham sua participação na construção dramatúrgica da obra. Agora, é preciso destacar igualmente o espectador nessa construção, pois ele passa a ter um papel ativo. Na dança contemporânea, a possibilidade de lidar com cenas dissociadas, abertas e abstratas, convidando o público a uma participação num plano também sensorial, amplia os modos de fruição e, ainda, a noção de autoria.

> Um traço da contemporaneidade é esse leque de possibilidades de leituras que o artista abre para o público. Se a dramaturgia tem a ver com a relação composição da ação e a relação forma-sentido, aquela minha ação depende do sentido que a audiência lhes dá. Então, de algum modo, o espectador está coautorando a dramaturgia ali.
>
> (HERCOLES, 2013)

A exploração de espaços diferenciados, como se vê hoje na obra de muitos artistas, contribui para a parceria entre obra e plateia e a ideia de autoria compartilhada. Um mesmo espetáculo, dependendo de qual lugar se assiste, conduz o nosso olhar para uma determinada direção. Há situações em que a disposição do público faz com que os espectadores se vejam durante os espetáculos, e essa relação passa a constituir a cena.

> O que acontece hoje é que a gente trabalha em espaços alternativos, então, essa coautoria fica mais presente. Na medida em que eu tenho a opção de olhar esse trabalho, não mais num palco italiano, que é apenas uma visão, eu tenho o lugar da perspectiva, eu já mudei completamente. Aí realmente já não estamos mais vendo o mesmo espetáculo, porque se eu estou te vendo daqui e

> ele está te vendo de lá. Ele, além de te ver, está me vendo, daí eu começo a compor com você.
>
> (QUITO [60], 2013)

Ao compartilhar a autoria com o espectador e rejeitar o discurso pronto não se quer dizer que o artista contemporâneo trata de forma aleatória a organização dos seus materiais cênicos. O que ocorre é que a obra deixa de ser um quebra cabeça, no qual as peças só se encaixam num determinado lugar, e passa a ser uma massa de modelar que tem suas propriedades, mas pode assumir configurações diferentes. Trata-se de outra compreensão de organização, e não de uma despreocupação com a organização. A ordem não está entregue ao acaso, mas o modo de constituir a cena passa a ser mais relacional e convidativo, e menos totalizador.

> A ruptura com a dinâmica de leitura marcada pela sequência de movimento e ação, e a proposta de leitura marcada por cortes, fomenta uma outra relação do espectador com o mundo: não mais recriar uma imagem totalizadora do mundo, mas criar outro modo de relação com o mundo, outro vínculo com a vida.
>
> (DESGRANGES, 2010, p. 176)

Com a possibilidade de ter um papel ativo, as subjetividades do espectador entram em pauta. No entanto, alerta Desgranges (2012, p.30): "observar apenas o modo de elaboração do espectador, em si mesmo, desvinculado de sua relação com a proposta do artista, nos deixaria restritos à abordagem psicológica da recepção". Essa questão merece ser olhada com atenção, pois ao mesmo tempo em que a contemporaneidade traz a possibilidade de construirmos parâmetros próprios nos modos de criar e perceber a arte, ela também se esvazia numa autopermissão de que tudo pode fazer sentido para quem faz e quem se relaciona com a obra.

Talvez esse seja um dos impasses do nosso tempo: "a arte contemporânea fez para si uma armadilha insolúvel ao dizer duas coisas que não se sustentam. Primeiro que todo mundo é artista. Depois, que qualquer coisa pode ser uma obra de arte"[61](AFFONSO[62], 2009). Há uma discussão em torno do "tudo pode" da arte contemporânea, que está muito longe de estar restrito à dança, mas é esta que cabe aqui. Assim, sair de um espetáculo de dança afirmando "não entender nada" e com a sensação de impotência reforça o abismo que se formou entre

---

[60]_Cristiane Paoli Quito (São Paulo – SP, 1960) é diretora, criadora, atriz e produtora. Dirige a Companhia Nova Dança 4, fundada em parceria com Tica Lemos, em 1996. Leciona e monta espetáculos para a- EAD/ECA-USP, desde 1996.

[61]_Trecho da entrevista disponível em: <http://wp.clicrbs.com.br/pedepagina/2009/11/11/affonso-romano-santanna-o--que-caracteriza-a-bienal-e-a-salada/?topo=13,1,1,,,13>. Acesso em: 24/12/2015.

62 Affonso Romano de S'Antanna (Belo Horizonte - MG, 1937) é poeta e também autor de livros sobre problemas da arte contemporânea, destacando-se: *Destruir Duchamp* e *O Enigma vazio*.

arte e plateia. O que os próprios profissionais discutem é o fazer dança somente para quem é da dança e a fruição restrita ao público especializado, colocando o espectador à margem.

O interesse pela questão do espectador se revela nas escolhas dos locais de apresentação, no objetivo de gerar um espaço de pertencimento para o público e na busca de alternativas para facilitar o acesso à dança. Mas não é somente isso. O interesse se mostra também nas muitas discussões entre artistas sobre o porquê da falta de público e para quem se está produzindo dança. Tudo isso tem sido debatido. Trabalhos aceitos por um grande público são relacionados a entretenimento ou ao fato de terem acesso privilegiado nas grandes mídias. E, o contrário, trabalhos para um público menor, são taxado de herméticos, inteligíveis apenas para quem é da área ou simplesmente chatos porque dialogam somente com o próprio criador. Não é somente o público comum que se sente afastado, coreógrafos e bailarinos também sentem dificuldade na fruição de trabalho de amigos.

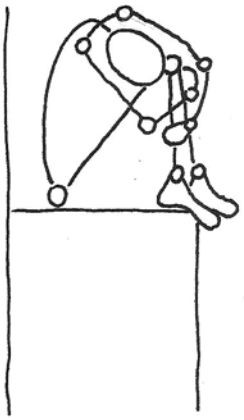
O assunto não tem fim. E sinto que o mais importante é que ele está latente, aparecendo, inclusive, em pesquisas acadêmicas de artistas. Juliana Moraes (2013, p.91) o discute trazendo a expressão "espectador-refém": "sentada no escuro da plateia de um teatro, sinto-me refém das imagens planas e da horizontalidade temporal. Tenho uma vontade interditada de circular pelos trabalhos, soltá-los do palco italiano, mover-me em meio ao não movimento que muitas dessas peças promovem".

Adiante, a coreógrafa afirma que "atuar violentamente contra o desejo do espectador parece ainda ser o 'mote' de muita dança contemporânea, que não consegue escapar dessa armadilha de cem anos" (2013, p.91). Ela não está se referindo apenas ao espaço, mas também à forma de lidar com o "tempo cênico". Contrapondo-se à ideia desenvolvida por Lepecki, que considerou revolucionária a obra de artistas que optaram por explorar o não movimento ou o movimento muito lento em suas obras, problematizando as danças vigentes até então, Juliana acredita que existem outros caminhos e aponta como alternativa criar estratégias que ora demandem que o espectador fique em pausa, e ora que ele se mova. E quem acompanha o seu trabalho artístico confirma o quanto, em cada um deles, são pensadas situações para o público coerentes com a cena proposta, como se verá.

O que pretendo deixar claro é que, se em algum momento, a replicação de que se estava fazendo dança para uma plateia pequena foi atribuída a um descaso do artista com o público, isso parece estar ficado para trás. Os criadores têm se preocupado com o afastamento do público. E considero, inclusive, que esse quadro vem se revertendo aos poucos na dança contemporânea. Perguntados em que medida e de que forma pensavam o público, os entrevistados, sem exceção, mostraram interesse nessa questão. O que ocorre é que esse debate envolve muitas esferas, incluindo, educação, acesso às mídias e eficiência nas

políticas públicas (esta última será debatida adiante). Neste Ato, o enfoque está na relação do espectador com estruturação de sentidos da obra.

Fernando Bongiovanni, por exemplo, questiona o quanto de pistas o criador oferece ao espectador e o possível desinteresse por uma construção de sentidos demasiadamente nas mãos do público:



> No Brasil, a impressão que eu tenho é que a gente está sempre formando plateia de dança, ou a gente precisaria formar plateia de dança. Então, eu sinto que quem tem prazer de fruição nesse tipo de espetáculo em que os sentidos estão ali para serem construídos, é pouquíssima gente. [...] Eu, particularmente, gosto um bocado da ideia da revelação, não necessariamente a catarse. É como a anedota de como é que você faz o burrico andar, você põe a cenoura na varinha, e ele tem que estar a uma distância que ele acha que vai conseguir pegar. Se estiver longe demais, ele perde o interesse, se estiver perto demais, ele come. Eu acho que fruição artística tem que estar nesse mesmo lugar. Se ela for óbvia, talvez não seja interessante para plateia, e se ela for absolutamente hermética, provavelmente, também não vai interessar. Pouca gente vai voltar para esse exercício de fruição se ele não consegue pistas para construir nada.
> (BONGIOVANNI, 2015)

A reflexão de Bongiovanni sobre pistas para fruição é de grande relevância. É possível que essa ideia de que a obra não se esgota numa única leitura, somada a outros aspectos das produções artísticas atuais, como a ampla liberdade do criador e sua busca de referências em si mesmo, deixem, em alguns casos, a obra distante do universo conhecido do público. Ainda existem os que têm a expectativa de ir ao teatro para contemplar algo e são pegos de surpresa pelo fato de serem parte ativa na relação que ali se forma. A surpresa pode ser "para o bem ou para o mal", porque, assim como há diversos modos de ser das produções, também há diversos modos de ser do espectador. Não há, em nenhum dos dois lados, um acordo universal e isso é ser parte do mundo contemporâneo.

Também não são consensuais, e muito menos dadas por encerradas, as questões sobre narrativa, linearidade, representação e a já mencionada possibilidade de múltiplos sentidos da obra. A contemporaneidade não vira uma página do passado, rompendo com todas as tradições. O artista não considera mais a onipotência da equação aristotélica ação/imitação, ele se interessa em rever a hierarquia preestabelecida nas estruturas que compõem a criação e o formato disseminado de nexo de causalidade, início, meio e fim. Mas isso não é tarefa fácil, como sugere Lehmann:

> As estruturas temporais da tradição aristotélica não são simplesmente um arcabouço inocente e hoje em dia antiquado, mas componentes essenciais de uma poderosa tradição. O teatro do presente ainda precisa permanentemente se afirmar contra o efeito

> normativo dessa tradição, por mais que ninguém defenda mais a norma da unidade de tempo num sentido formal. As concepções estéticas e dramatúrgicas dessa tradição devem ser interpretadas como definições e delimitações da recepção, como tentativa de estruturação nos modos de fantasiar, pensar e sentir o teatro.
>
> (2007, p. 327)

As palavras de Lehmann também valem para a dança porque mostram o fato de que a contemporaneidade não se apartou por completo de determinadas estruturas que restringem a recepção de uma obra. Em contraponto, acrescento a essa reflexão a de como não deixar demasiadamente o público à margem, pelo desapego absoluto a qualquer tipo de pista que possa contextualizá-lo, como apontou Bongiovanni.

Como disse, foi unanimidade nas entrevistas o interesse de se pensar o público. E não é a quantidade de público (embora também se fale sobre isso), mas é como esse público participa da obra, seja pelo tipo de espaço escolhido pelo artista, pela forma de disposição da plateia, pela possibilidade de interação ou pelas pistas que se resolve dar. O fato é que a ideia por vezes disseminada do artista alheio ao público, que cria para si mesmo, não aparece aqui como realidade.

Independentemente de como se estrutura o produto estético, os artistas têm olhado de forma cada vez mais diferenciada para o espectador, explorando espaços diferentes da sala de teatro convencional e pensando no público como experenciador.

> O artista concentra-se cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de socialidade. Essa produção específica determina não só um campo ideológico e prático, mas também novos domínios formais. Em outras palavras, além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência da esfera das relações humanas agora se tornam "formas" integralmente artísticas: assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais.
>
> (BORRIAUD[63], 2009, p.40)

O criador Luis Ferron, por exemplo, em um dos seus trabalhos, *Baderna* (2011), cria ambientes festivos nos quais músicos, performers e público se misturam. Não há separação de palco e plateia, há bancos espalhados entre os instrumentos e os performers, ocupados pelos artistas e espectadores. As portas ficam abertas para que as pessoas entrem e saiam livremente. Ferron (2012) nos diz que teve intenção de criar um ambiente próximo ao do terreiro, lugar em que realizou a pesquisa para construção da obra. A sua vontade era a de criar uma relação sinestésica com o público.

---

[63]_Nicolas Bourriaud (1965) é curador, ensaísta e crítico de arte francês.

Figura 7:
Baderna, 2012,
de Luis Ferron.
Foto: Gil Grossi.

O mesmo foi dito por Adriana Grechi[64] (2012) referindo-se ao seu espetáculo *Fleshdance*: "a gente pensava nessa dança no sentido da conexão com quem está assistindo". Em 2016, voltamos a nos falar sobre essa relação com o espectador, e acrescentou: "procuro uma relação cinestésica e também sinestésica, provocando a propriocepção e a interação dos sentidos (ativados pela espacialidade do som quadrifônico, pelo cheiro de café etc.)" [65].

Adriana costuma provocar o deslocamento do olhar do espectador pelas várias opções de disposição do público. Em alguns trabalhos, opta por colocar as cadeiras em círculo e, por vezes, as bailarinas transitam por trás delas, de modo que o público precisa se reposicionar para acompanhá-las. Também usa as cadeiras umas de frente para as outras, separadas pela cena. Em ambos os casos, a mesma projeção de vídeo passa em mais de uma parede, podendo ser vista de vários ângulos.

Figura 8:
Bananas, 2013,
de Adriana Grechi, com núcleo Artérias
(bailarina ao centro, de capuz).
Foto: Jônia Guimarães.

---

[64]_Adriana Grechi (São Paulo - SP, 1965) é coreógrafa, dançarina e professora de dança, graduada pela faculdade de Nova Dança S.N.D.O. - Amsterdã. Foi uma das fundadoras e diretoras do estúdio Nova Dança, em São Paulo-SP. Atualmente, é diretora do Núcleo Artérias, nome que passou a dar à Cia. 2 Nova Dança, no ano de 2003.

[65]_Procurei alguns artistas para esclarecer dúvidas que surgiram na transcrição das entrevistas. E, após esse contato, recebi o retorno deles por escrito (via e-mail e/ou facebook). Foi o que aconteceu com Adriana Grechi, em 15/1/ 2016.

O trabalho *Claraboia* (2010) de Morena Nascimento[66] e Andreia Yonashiro[67] também é daqueles que propõem outra perspectiva do olhar. Ao entrar para assisti-lo, tínhamos de tirar os sapatos e, em seguida, deitávamos em almofadas e olhávamos para o teto para observar o que acontecia na claraboia. A bailarina se movimentava sobre o vidro com diferentes figurinos e dialogando com materiais variados, tintas, pedras, penas, água. O público observava tudo de baixo.

Figura 9:
Claraboia, 2010,
de Morena Nascimento e Andreia Yonashiro.
Visão do espectador sob a Claraboia.
Foto: Nino Adres Biasizzo.

Num desdobramento dessa criação, que se tornou *Estudos para Claraboia*, Morena e Yonashiro trabalharam com mais pessoas para a realização de uma temporada no Sesc Belenzinho, em 2013. O público tinha a opção de assistir o trabalho de dentro da piscina, com trajes de banho. Sentados numa poltrona boia, observavam o teto, tal qual foi feito na primeira versão com o público deitado nas almofadas, sendo que, dessa vez, também havia a possibilidade de assistir do mesmo andar em que os bailarinos performavam ou, ainda, do andar acima. Cada uma dessas três versões era um espetáculo à parte. No mesmo nível dos bailarinos, por exemplo, o espectador observava toda a contrarregragem.

Figura 10:
Estudos para Claraboia, 2012,
de Morena Nascimento e Andreia Yonashiro.
Espectadores assistindo da piscina do Sesc Belenzinho.
Foto: divulgação.

---

[66]_Morena Nascimento (São Paulo, 1980) é coreógrafa e bailarina. Atuou no *Tanztheater Wuppertal* Pina Baush entre 2007 e 2010. Graduou-se em dança na Unicamp e cursou a *Folkwang Hochschule*, em Essen, na Alemanha, de 2006 a 2008.
[67]_Andreia Yonashiro (São Paulo, 1982) é coreógrafa e bailarina. Trabalhou em parceria com Morena Nascimento em *Clarabóia* e em *Estudos para Clarabóia* .

Figura 11:
Estudos para Claraboia, 2012,
de Morena Nascimento e Andreia Yonashiro.
Espectadores assistindo do mesmo nível dos bailarinos.
Foto: Adriano Viazoni/Folhapress.

Esses exemplos fazem do público parte da concepção da obra, de modo que o propósito de estabelecer diversas perspectivas do olhar são mais do que consequência, são motivações originárias da pesquisa. Então, muitas vezes, o projeto em si traz o espectador como elemento constitutivo para a criação da cena. Mas é possível também que a participação do público seja pensada, aos poucos, em conformidade com o resultado da obra. Nesses casos, se ela pede um ambiente mais intimista ou com qualquer outro tipo de especificidade, o criador se ocupa em gerar um espaço adequado porque ele sabe o quão é fundamental isso para a leitura, participação ou experiência do espectador. A escolha do espaço certo é uma questão de relevância nas produções de hoje.

> O próprio cenário já instaura uma mudança de atitude no espectador. Então, para o espectador entrar, ele tem que tirar o sapato, entrar na cena, ele é visto. Isso já faz com que não vá ficar se mexendo, falando no celular. A gente precisa tranquilizar o espectador.
> (MORAES, 2013)

Figura 12:
Peças curtas para desesquecer, 2012,
com a Cia Pedidas, de Juliana Moraes.
Print screen da gravação em vídeo,
fornecido pela coreógrafa.

Juliana Moraes, em *Peças curtas para desesquecer* (2012), tal qual Ferron, coloca o público no palco, junto aos artistas. Mas, no caso dela, a aproximação se dá pelo silêncio e intimidade que o trabalho pede, e não pelo ambiente festivo. Recentemente, ela fez o mesmo

em seu solo *Desmonte* (2015), em apresentação na Galeria Olido, no ano de 2016. Ao montar uma arquibancada sobre o palco italiano, permitiu que ficássemos mais perto do som da sua respiração e das suas muitas expressões faciais, facilitando a nossa imersão na obra.

O pensamento envolvendo espaço-obra-público, e seus inúmeros desdobramentos, também tem tornado cada vez mais frequentes as apresentações no espaço urbano, e isso tem se dado, inclusive, na trajetória de artistas que nunca conceberam suas obras pensando em levá-las para rua. No ano de 2014, por exemplo, Sandro Borelli fez o trabalho *Eu em ti* (2011) nas redondezas do vale do Anhangabaú, apresentando-o diversas vezes em frente ao Teatro Municipal de São Paulo e também em outros espaços abertos da periferia.

Nele, um casal dança com os lábios colados por cerca de 20 minutos, numa versão reduzida do trabalho feito na caixa preta. O que está em questão é o interesse em ampliar a obra para além do rito que compõe os espaços convencionais, observando-a em outro contexto, entrando no cotidiano das pessoas, mesmo quando elas não procuraram espontaneamente por esse contato.

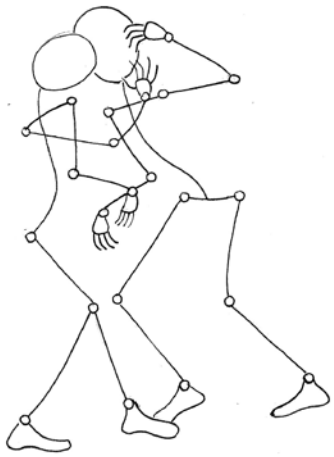


Figura 13:
Eu em ti, 2011,
de Sandro Borelli.
Versão para rua, em frente
ao Teatro Municipal de
São Paulo, no ano de 2015.
Foto: divulgação.

O peculiar das apresentações em espaços urbanos é que os transeuntes, muitas vezes, roubam a cena porque a atravessam, fazem comentários, optam por parar ou continuar em movimento, e tudo isso faz com que passem a compor a dramaturgia da obra. Não muda apenas para quem está atuando, mas também para o espectador que passa a ser observador de outro espectador.

É importante também observarmos quando a multiplicidade de sentidos é sugerida pelo coreógrafo ou tem a ver com a própria natureza do seu trabalho. Ainda trazendo Sandro

Borelli para a discussão, coloco seu modo de fazer em contraponto ao de Zélia Monteiro[68], pois me parece que, no campo dramatúrgico, eles têm propostas muito distintas um do outro.

Para Zélia (2013), a sua dramaturgia é "aberta ao instante da cena". Existe, em cada um dos seus trabalhos, um campo delimitado por instruções específicas, mas não se trata de um "tema", portanto, está longe de apontar para um único lugar. Com isso, o espectador fica totalmente livre, não lhe é dado um assunto a priori. Perguntei-lhe se a dramaturgia "aberta" a que se referia deixava a construção de sentidos de sua obra inteiramente nas mãos do público:

> [...] vamos dizer, eu percebo que o meu peso está mais no ilíaco esquerdo. Se eu transferir o peso para o sacro eu começo a enrolar minha coluna e descanso meu abdômen. Isso tem um sentido que é: vou descansar minha barriga, meus órgãos, e ceder o peso na coluna. Estou trabalhando sensorialmente, mas quem está me assistindo pode ver uma pessoa triste, por exemplo. Só que eu não estou triste, eu estou construindo um sentido dramatúrgico que tem a ver com o modo como meu peso está sendo gerenciado naquele momento.
>
> (ZÉLIA MONTEIRO, 2013)

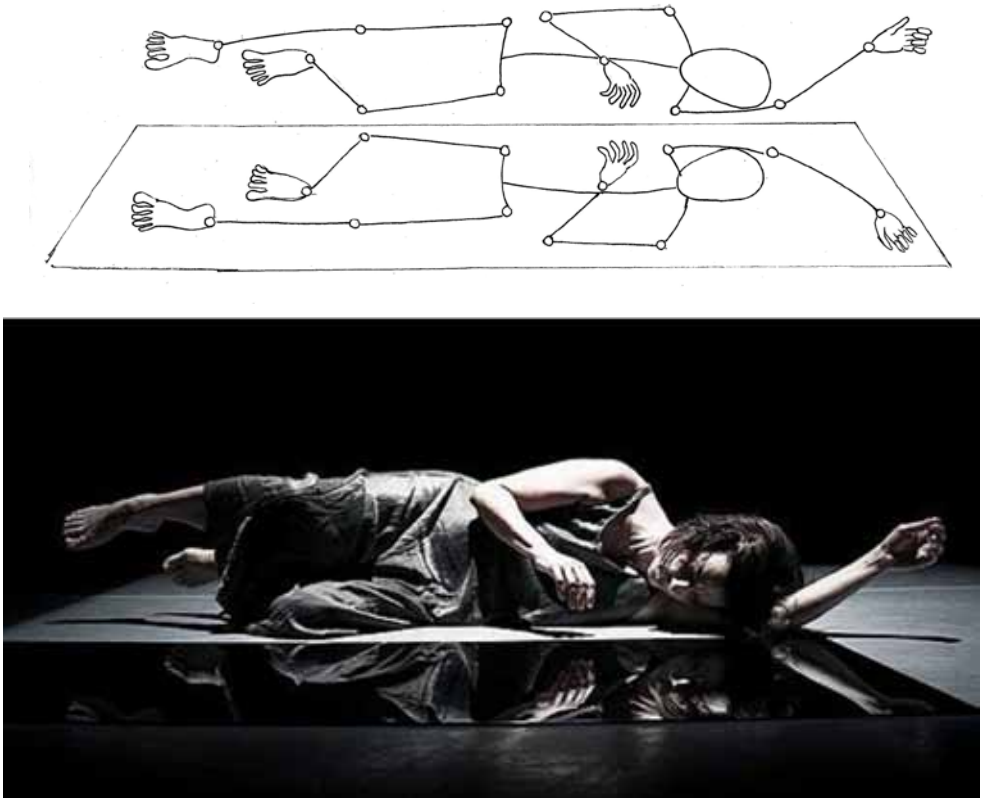


Figura 14:
6 estudos para flutuar, 2010, de Zélia Monteiro.
Foto: Vitor Vieira.

[68]_Zélia Monteiro (São Paulo - SP, 1960) é bailarina e coreógrafa, trabalhou por oito anos com Klauss Vianna. Desenvolve trabalhos solos e em parcerias e dirige o Núcleo de Improvisação desde 2003.

Já para Borelli, há sempre uma questão principal muito clara, por onde tudo transita, a inspiração pode vir de uma obra literária, um artista, um poeta, e ela resultará numa síntese, colocando o espectador frente a um assunto específico, previamente escolhido. Enquanto Zélia se aproxima de referências do corpo no sentido sensório-motor, recorre à improvisação e deixa exclusivamente a critério do público envolver-se emocionalmente ou não com a obra. Borelli se interessa por questões ligadas a conflitos pessoais e sociopolíticos, trabalha com partituras fechadas, cria uma atmosfera densa, opta pelo caminho ligado às emoções e procura direcionar o olhar do espectador: "eu gosto quando crio alguma coisa e a pessoa chega para mim e fala, 'eu identifiquei isso, isso e isso' e é o mesmo que eu também identifiquei antes. Eu fico bastante satisfeito. Porque quando falam, 'nossa eu senti isso' e não foi nada daquilo que eu imaginei, fica estranho." (BORELLI, 2012).

Nos muitos anos em que trabalhei com Borelli, repetidas vezes ele disse que o entendimento do público supera a intenção do criador e é sempre mais interessante. Na minha experiência como coreógrafa, penso que essas leituras desconhecidas ao criador preenchem espaços que ainda estavam obscuros e, algumas vezes, respondem a situações que vagam no plano intuitivo.

Quando Zélia me falou que não tinha a intenção de comunicar algo específico, confesso que me causou um misto de interesse e frustração, isso porque as motivações pessoais do criador me atraem muito e saber que a leitura estava absolutamente em minhas mãos, trouxe-me a sensação de que faltava uma parte na relação tácita que se dá entre mim, a obra e o criador. Trata-se de um relato particular que, possivelmente, confirma que o espectador, mesmo tendo a sua própria leitura, interessa-se pelos sentidos íntimos que atravessam o criador e o processo. Mas, ainda assim, é apenas mais um ponto de vista entre os tantos que se diversificam no público. Como já foi dito, criar expectativas e sentir tardiamente a obra ecoar são possibilidades dramatúrgicas que transbordam o tempo e espaço real da cena.

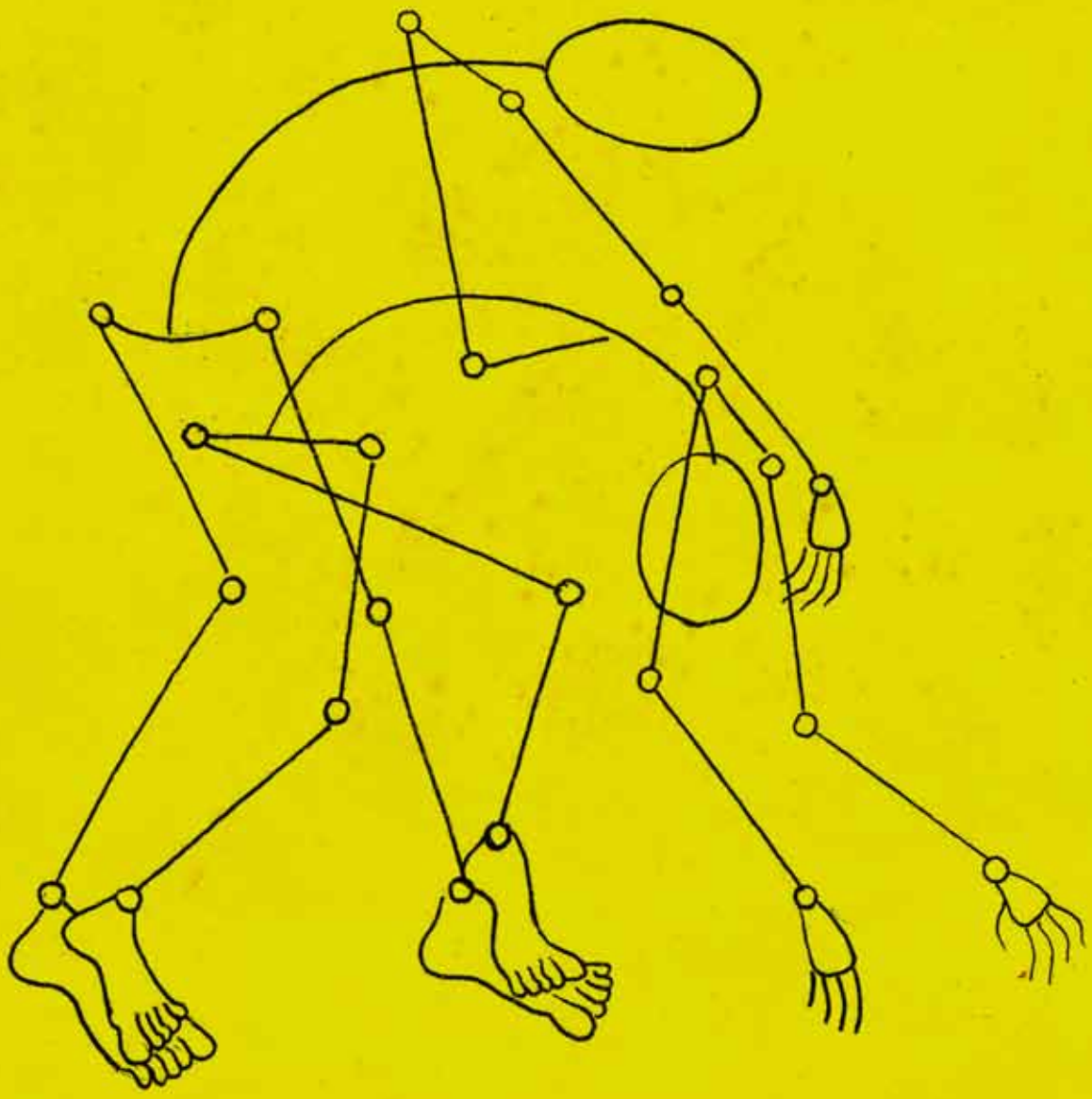
A dramaturgia não é uma caixinha de surpresas aberta no momento em que o espetáculo começa. O que está antes e para além dele são relações que revelam um modo do artista e do espectador pensarem estética e politicamente. Ambos estão implicados na tessitura da obra, alinhavando seus diversos componentes de forma complexa. Essa singularidade no modo de pensar a própria dramaturgia demonstra que os criadores entendem de modos muito diferentes a coautoria do público, mas que, independentemente do quanto forneçam de "espaço" para a leitura da obra, isso não está sob controle: "O espetáculo que cada um leva para casa é de autoria própria" (QUITO, 2013).

Mas estamos falando de relação. O artista sabe, mesmo que haja muitas variáveis na

recepção, que ele precisa encontrar pontos de sustentação para que esse espaço de abertura entre obra e público não signifique ir “do Oiapoque ao Chuí”, ou seja, ter qualquer leitura que desconsidera por completo parâmetros e escolhas estéticas. A dramaturgia, como estruturante do sentido da obra é, justamente, para o criador, esses pontos de sustentação que margeiam até onde o espectador pode ir, mesmo que sejam distâncias longas, ou que haja curvas e muitos caminhos a percorrer.

ATO 3

Prólogo - dramaturgia, coreografia, presença



Ela saiu de cena. Pronto, mais um dia. Esse não foi dos melhores, disso parecia ter certeza. Mas a maioria não sentiu o mesmo, alguns disseram que jamais a viram tão inteira! Ela não se surpreendeu, não era tão rara assim essa sensação às avessas. E, na verdade, não existe avesso, porque avesso é contrário de direito. E não existe sensação direita, certa. Existe sensação. A dela. A sua. A nossa. Ah, agora sim, a nossa! Queria, ao mesmo tempo, sentir a si mesma e sentir o outro, tocar sua alma. Mas isso é bobagem, porque o mais interessante é às vezes se encontrar, às vezes não. Ela sabia disso, sabia que o gostinho do encontro só se tornava possível porque experimentava o desencontro, o meio-encontro, o quase-encontro. Mas ela procurava. Procurava por alguém sem nome, nem endereço certo. Procurava pela tal "Presença", outra personagem principal em qualquer parte que Ela está. Mas eis a questão. Onde está não se sabe... Mas se sabe que Ela é alguém que espalha uma sensação dura de que nunca será para sempre, e também deliciosa de que sempre será desejo. Talvez completude que se dá em alguns dias, ou momentos, ou instantes. Inconsciência. Ou plena consciência. Problema não resolvido. O tipo de problema que a solução é continuar sendo problema. Em sua busca, se depara com Santo Agostinho, se conforta e se perde em suas palavras: "talvez fosse melhor dizer que os tempos são: o presente do passado; o presente do presente; o presente do futuro. E estes estão na alma; não os vejo alhures. O presente do passado é a memória, o presente do presente é a percepção, o presente do futuro é a expectativa".

CENA 1 / Coreografia, dramaturgia da dança?

Não percebi uma atração pelo uso da palavra dramaturgia nos artistas entrevistados, parece que é a discussão do seu conceito que assusta e a palavra é usada quase como se fosse um termo inespecífico, que pode ser muitas coisas e cabe em muitos lugares, transitando nas falas sem ser percebida. Em 2015, após alguns anos pesquisando o assunto, fui "interrompida" por uma pergunta que ainda não se manifestou nessas páginas, mas que já me perseguia:

> A pergunta que não quer calar é: por que pegar emprestado um termo consolidado pela tradição teatral, dramaturgia-dramaturgo, quando o próprio coreógrafo em dança já exerceria um papel de medidor da configuração organizativa neste processo de significações, ou seja, de semiose, na dança?
>
> (BANANA, 2010, p.176)

Na citação acima, a coreógrafa mineira Adriana Banana questiona o motivo pelo qual a dança não se utiliza de termos que lhe são próprios e, nessa direção, estão as colocações de Helena Bastos[69] (2015): "eu acho que dramaturgia em dança seria você assumir o termo coreografia". Há um posicionamento político na fala de Helena, ao reivindicar o uso da palavra "coreografia" como sendo a dramaturgia da dança. Ela esclarece que pode parecer estranho no contexto híbrido em que estamos, mas que não se trata de separar, e sim de identificar as diferenças: "eu acho que coreografia é um termo que, na hora que você lança, dá sinais para o outro de que você está na dança, mesmo que os outros, quando olhem, possam achar que você está em vários lugares". Outros artistas e pesquisadores também fazem essa relação direta, Jean Marc-Adolphe (1997, s.p.) é um deles: "a 'coreografia' é, intrinsecamente, a dramaturgia da dança".

Se por um lado há uma defesa do uso do termo coreografia, por outro, e em maior dimensão, há um desaparecimento dessa palavra nas fichas técnicas dos trabalhos de dança. Tudo indica que essa rejeição se dê porque prevalece a noção tradicional de coreografia como junção de passos, sequência de movimentos que se organizam numa "partitura corporal fechada", ou seja, numa série preestabelecida. Para dar conta das práticas de hoje, tal qual dramaturgia, o conceito de coreografia necessita ser repensado, talvez assim os artistas se interessem em devolver essa palavra aos seus vocabulários, principalmente como postura política, como sugeriu Helena Bastos, de reconhecimento do que é próprio da linguagem da dança.

Como o uso ou abandono de alguns nomes denunciam mudanças de práticas, percebi no decorrer das entrevistas, e também na posição de coreógrafa que convive com a ques-

---

[69]_Helena Bastos (São Paulo - SP, 1958) é bailarina e coreógrafa. Em 1992, criou o grupo Musicanoar, no qual atua em parceria com Raul Rachou. É professora da Graduação e Pós-graduação da ECA-USP.

tão e acompanha as produções, que o trabalho com partituras fechadas se tornou desinteressante para muitos. E, além disso, que existe um crescente abandono ou transformação na posição do coreógrafo que constrói partituras para outros intérpretes. Essas questões refletem não somente o produto cênico, dizem respeito, principalmente, ao pensamento sobre modos de fazer e pensar dança na atualidade. Dito isso, deixo algumas reflexões: a dramaturgia na dança contemporânea é prioritariamente uma dramaturgia das subjetividades? Há uma necessidade ou desejo de o movimento ser um depoimento individual do intérprete, colocando-o sempre na posição de criador? Que lugar ocupam hoje os coreógrafos e processos que não se assumem como colaborativos?

CENA 2 / Coreografia – De onde vim. Para onde vou.

Comumente, entende-se que uma dança está coreografada quando ela é composta por passos preestabelecidos, que se estruturam numa ordem fixa e se tornam reconhecíveis na sua forma e desenho no espaço. Nesse sentido, o movimento coreografado se resolve numa partitura fechada, aquela que não se vale, nem dá vazão à improvisação ou a outras estratégias abertas de composição. Essa é a noção que foi sendo construída ao longo dos anos e continua sendo disseminada até os dias de hoje. Muitas vezes é a própria força do hábito que nos faz usar coreografia com um sentido limitado ou até pejorativo, como um modo "antigo" de fazer.

Etimologicamente, a palavra deriva do grego e significa "escrita da dança". Não irei historiar sobre o tema, mas, para pensarmos em conceitos que migram, ampliam-se ou reconfiguram-se, é necessário, minimamente, investigar suas origens. É em 1700, na obra *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caracteres, figures et Signes démonstratifs*, de Raoul Auger Feuillet[70], que se tem documentada a palavra coreografia escrita pela primeira vez. Em sua origem, tratava-se da relação entre a dança e seu registro, segundo definiu Noverre, "seria a arte de escrever dança com a ajuda de diferentes signos" (apud MONTEIRO, 1998, p.339). E adiante:

> Traçavam-se os percursos ou as figuras dessas danças. Os passos a ser seguidos eram indicados sobre esses percursos com traços e signos demonstrativos e convencionais; a cadência ou os compassos eram assinalados por pequenas barras colocadas transversalmente, dividindo os passos e fixando o tempo; a música sobre a qual esses passos foram compostos aparecia no alto da página, de forma que oito compassos de *coreografia* equivaliam a oito compassos da música; por meio desse arranjo era possível soletrar a dança, contanto que se tivesse a precaução de nunca trocar a posição do livro, mantendo sempre na mesma direção.
>
> (NOVERRE apud MONTEIRO, 1998, p.340)

[70]_Raoul Feuillet (1653-1709) foi um teórico da dança na França. Sua obra é referência no estudo da notação em dança.

Logo na sequência do trecho citado, Noverre se refere à coreografia como algo ultrapassado, afirmando que os primeiros registros davam conta de uma dança simples e pouco composta, o que não era mais uma realidade na segunda metade do século XVIII, com passos complicados e uma imensa variedade de combinações entre eles. Assim, tornou-se a "arte de escrever passos": "Eu a encaro como uma arte inútil, já que nada acrescenta no sentido do aperfeiçoamento da nossa" (NOVERRE apud MONTEIRO, 1998, p. 341). Para ele, além da coreografia ser ineficaz no registro das complexidades do movimento, também era incapaz de revelar as atitudes do corpo.

Em sua origem, portanto, o termo "coreografia" não surge para se referir à criação ou composição, mas a uma técnica de escrever passos de dança, a fim de registrá-los. Trata-se de uma forma de notação que não nasce de maneira autônoma, e sim vinculada a uma partitura musical. Com o passar do tempo, no entanto, muitos foram entendendo coreografia como sinônimo de dança, conforme diz Paulo Paixão (2003):

> Não se sabe ao certo como aconteceu a mudança no emprego do termo coreografia como sistema de notação para estrutura de organização dos movimentos do corpo no tempo e no espaço, a nossa hipótese é de que, como em outros casos, a marca coreografia tenha assumido tamanha popularidade que substituiu o produto Dança[71].

A hipótese de Paixão é que se deu com a dança o mesmo que se dá, por exemplo, com esponjas de aço ou alvejantes quando passam a ser conhecidos pela marca do produto. Assim, alguns pensam coreografia como a própria dança, ou o espetáculo como um todo. Mas há também os que restringem como coreografia o conjunto de passos dançados. Em ambas as ideias não se trata da escrita, mas da própria ação. O coreógrafo, por sua vez, pode ser, especificamente, aquele que compõe os movimentos ou, também, aquele que concebe e dirige o espetáculo, já que na dança não se costuma separar essas funções.

A confusão que se nota hoje é que coreografia entendida como dança, possivelmente, refere-se a uma dança partiturizada que, numa leitura superficial, seria a execução de passos memorizados. É um entendimento que fere a natureza efêmera da dança e encarar a coreografia, simplesmente, como "passos memorizados" está bem longe do que o artista deseja da sua dança.

Hoje, muitos criadores têm falado sobre pensar a ação ao vivo, demonstrando interesse em pesquisar presença, atualização, entre outras coisas que revelam o que é ou deveria ser entendido como própria da dança. É por isso que abandonam o termo coreografia, já que os

---

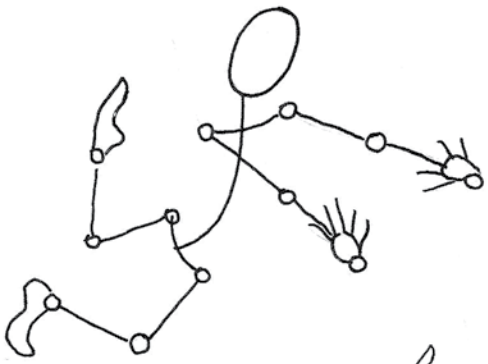
[71]_Disponível em: <http://idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca/>. Acesso em: 23/10/2014.

distancia do que lhes interessa, deixando de usá-lo, juntamente com "coreógrafo", nas fichas técnicas dos seus trabalhos.

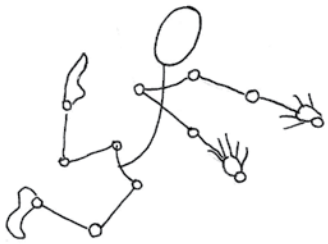
Um dado concreto sobre essa afirmação ocorreu na IX Mostra de Fomento à Dança da cidade de São Paulo (2015), pois, dos 27 espetáculos participantes, apenas cinco utilizaram o termo coreografia em suas fichas técnicas. O que não foi diferente da VIII Mostra de Fomento, um ano antes, na qual, dos 28 trabalhos, apenas cinco usaram "coreografia" e um, "direção coreográfica". Na maior parte das vezes, o que aparece é "concepção e direção" e, em seguida, são muitos os nomes: intérpretes, intérpretes-criadores, criadores-intérpretes, elenco, performers. Mas é preciso ter clareza que esses dados se referem a uma realidade específica do grupo de artistas estudados nesta pesquisa, pois os programas, por exemplo, do Balé da Cidade de São Paulo[72] ou da São Paulo Companhia de Dança[73], ao contrário, sempre usam o termo coreografia. Portanto, a discussão se centra num território específico.[74]

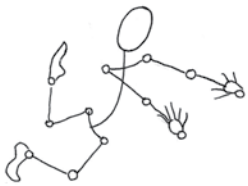
Dar nomes aos envolvidos num processo criativo, como dito, não tem sido uma tarefa de muita certeza dos artistas, tanto pelo fato de que as fronteiras que delimitam e diferenciam as funções estão cada vez mais diluídas quanto pelo entendimento de que muitos nomes não mais correspondem aos modos de fazer da dança. Esse fato reflete outra perspectiva de entender as práticas coreográficas e uma vontade de encontrar outras denominações que lhes sejam correspondentes.

Alejandro Ahmed afirmou não trabalhar com coreografia já há algum tempo. Conversávamos sobre o seu trabalho *Cartas de Amor ao Inimigo* (2012) e perguntei se ele considerava o que estava fazendo improvisação ou uma espécie de jogo:



> Sempre é um jogo. Na verdade, quando a gente faz coreografia também é um jogo, só que a gente estabiliza não só as regras desse jogo como exatamente o lugar onde as peças vão estar, então, é um jogo de mentira. É um jogo que você joga antes, fotografa e replica depois. A diferença, agora, é que esse jogo está sendo jogado no momento aonde ele se formata. Então, ação, objeto e troca de informação com o espectador, com você mesmo e com o outro que está no palco, acontece tudo no tempo presente do presente.
>
> (AHMED, 2012)





[72]_Companhia oficial da cidade de São Paulo, criada em 1968.
[73]_Companhia oficial do estado de São Paulo, criada em 2008.
[74]_Esses dados foram apurados a partir da análise de diversas fichas técnicas de trabalhos de dança.

Sobre esse trabalho de Ahmed, escreveu Helena Katz (2012), no Jornal *O Estado de S. Paulo*:

> Coreografia e dança continuam sendo tratadas como sinônimos, apesar dos vários autores que explicam quais as consequências de se continuar repetindo essa falsa associação (Lepecki, 2006; Poillaude, 2011; etc.). O Cena 11 adentra nessa discussão com *Carta de Amor ao Inimigo*, sua ocasião de testar se é possível ter prontidão sem responder com o que o corpo já treinou (as frases coreográficas). Ao mesmo tempo, não se trata de improvisação, pois, aqui, o que conta é o curto vínculo entre quem interfere no movimento do outro, e aquele que tem o movimento interferido.[75]

Três anos depois de realizada a entrevista com Ahmed, confirmei o quanto esta pesquisa e o pensamento sobre o qual reflete estão em movimento. Em encontro realizado no Centro de Referência da Dança[76], em outubro de 2015, o coreógrafo demonstrou novamente interesse pelo uso da coreografia. Perguntei se algo mudou nesses poucos (ou muitos) anos, e ele falou sobre o seu entendimento naquela ocasião. Exemplificou com alguns movimentos como uma ação pode resultar diferente dependendo de quem a executa e, para ele, são essas possibilidades distintas na forma como o corpo responde que lhe instigam como pensamento coreográfico[77].

Muitas das inquietações que nos cercam atualmente parecem estar há tempos muito presentes, evidenciando-se ora mais, ora menos. A questão apontada por Ahmed, de algum modo, atravessa séculos, basta nos lembrarmos de que Noverre já ressaltava a importância de se mostrar as nuanças de cada bailarino. Hoje, para além de uma questão, eu diria que é um princípio da dança contemporânea, que se recusa a ter um modelo a seguir, solicita a contribuição do intérprete e valoriza o modo de cada um fazer. São aspectos trazidos repetidas vezes na obra de Laurene Louppe que podem ser sintetizados na seguinte afirmação da autora: "na dança contemporânea existe apenas uma verdadeira dança: a de cada um" (2012, p. 52).

CENA 3 / Coreografia – relações de poder, fissuras, produção de subjetividades

Embora os artistas pesquisados produzam de formas muito diversas, constatei que, mesmo aqueles que tiveram sua trajetória marcada pelo exercício da coreografia como partitura fechada sendo intérpretes de outros coreógrafos e, mais tarde, sendo coreógrafos de seus

---

[75]_Disponível em http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21350757338.pdf. Acesso em 1/4/2016.

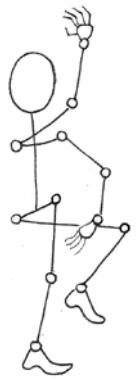
[76]_Antiga Escola de Bailado, localizada nos baixos do Viaduto do Chá, em São Paulo - SP.

[77]_Esse encontro foi realizado em 6/10/2015 e fez parte do evento "Referências da Dança: Panoramas regionais", incluído na programação do Centro de Referência da Dança. Não houve registro formal, no entanto, resolvi destacar esse fato por considerá-lo importante à discussão sobre os interesses dos criadores e a noção de coreografia na atualidade.

próprios grupos, começaram a repensar esse modo de fazer. De todos os entrevistados, o único que não demonstrou interesse pela questão foi Sandro Borelli, que compõe minuciosamente cada gesto realizado pelos bailarinos, deixando que interfiram muito pouco no processo coreográfico. Perguntei-lhe sobre sua relação com os intérpretes em seus processos:

> Eles já estão me inspirando na maneira como se movimentam, nos corpos deles, na personalidade de cada um. Sem perceber já estão me dando coisas [...]. Nesse ponto eu sou bem metódico, se o intérprete começar a propor demais, ele vai me atrapalhar.
> (BORELLI, 2012)

Borelli foi realmente uma exceção entre os entrevistados. O que de fato lhe interessa não é a parceria na construção coreográfica, e sim uma afinidade com a estética e a ideologia do trabalho. Em seu processo, ao contrário do que hoje ocorre em muitos, as funções exercidas pelos envolvidos são bem definidas:



> Eu acho que isso está ficando meio confuso para o próprio intérprete, a necessidade de ser intérprete-criador, sendo intérprete. Ou seja, ele é intérprete, mas ele é também intérprete-criador do criador. É uma confusão dos diabos e eu estou fora dessa, e não tenho o mínimo interesse em saber como é isso. O que talvez esteja acontecendo, nesses coletivos que estão se formando, é que os intérpretes estão virando pequenas ilhas de poder dentro do processo criativo. E eu não conseguiria trabalhar dessa forma [...]. Hoje em dia eu ouço falar 'sou criador-intérprete' e isso tem um lado que vai desqualificando os dois lados, o desse fazer do criador e o desse fazer do intérprete.
> (BORELLI, 2014)[78]

Essa fala do coreógrafo toca em questões interessantes – as relações de poder e o entendimento de autoria. Muitas vezes, torna-se um incômodo para o bailarino participar de uma remontagem e aprender uma partitura que já estava pronta, ou mesmo estar num processo de criação, mas não poder interferir na composição de movimentos, principalmente, em casos de partituras executadas por grupos. Então, surge a pergunta do intérprete: "devo reproduzir?". Ele sente que obedece a um comando, copiando o que viu ou executando a partir de um modelo externo, e, em nenhuma dessas opções, reconhece espaço para a sua autoria[79]. Dentro deste assunto, é interessante destacar a fala de André Lepecki sobre o poder de coerção da coreografia em seus primórdios. De algum modo, pairava uma relação de poder que se estende até os dias de hoje:

---

[78]_Foram realizadas três entrevistas com Sandro Borelli, por isso aparecem anos diferentes nas suas citações.

[79]_ Esses termos e sensações de copiar, seguir modelos externos e cumprir comandos surgiram e foram debatidos em vários ensaios com a Cia. Fragmento de Dança.

> O primeiro manual de dança em cujo título encontramos estampada a primeira versão da palavra coreografia, Orchesographie (1589), tem como protagonistas um padre-juiz que é também mestre de dança e um advogado-matemático que quer aprender a dançar. Nesse livro, os primeiros exercícios são marchas militares. Conjunção teológico-jurídico-científico-masculinista-guerreira que nos lembra como a coreografia surge como verdadeiro aparato de captura burocrático-estatal do dançar. [...] Acima de tudo cria-se um aparato que é disciplinado, disciplinante e organizador não apenas de movimentos, mas de corpos e subjetividades.[80]
>
> (LEPECKI, 2010, p. 16)

A abordagem de Lepecki, em *Coreopolítica e coreopolícia* (2012), que se apoiou, principalmente, em Jacques Rancière[81] e Giorgio Agamben[82] para o entendimento de arte e política como atividades coconstitutivas, pode nos ajudar a ampliar a perspectiva sobre coreografia. Trata-se de um tema complexo que se desdobra para além do nosso enfoque, mas a parte que interessa aqui é conhecer um pouco mais sobre a relação de coreografia com a ideia de dispositivo de poder. Nesse texto, o autor fala em "coreopolítica" como uma forma de predeterminação da mobilidade social, gerada e controlada pela "polícia". A polícia não seria somente a figura do agente policial, seria um "ator social [...] uma figura sem a qual não é de todo possível pensar a governamentabilidade moderna" (LEPECKI, 2012, p. 51).

Lepecki traz exemplos que, aparentemente, não conversam entre si, como uma performance de um homem se rastejando em Nova Iorque junto ao famoso musical dos anos 50, *Singing in the rain,* para mostrar que não importa qual seja, nem onde ocorra a situação, é a polícia que estará lá para conter qualquer tentativa de alteração no modo como o espaço se constitui e no modo como as pessoas se movem: "o policiamento enquanto coreografia do fluxo do cidadão é algo profundamente arraigado, emaranhado e que forma e deforma o espaço urbano e o imaginário social de circulação desse espaço" (2012, p. 53). O "coreopoliciamento" seria o dispositivo que impede a tentativa de evasão, seria o que "predetermina uma cinética do cidadão" (LEPECKI, 2012, p.55).

Por outro lado, Lepecki (2012, p.55) aponta a "coreopolítica" como "comobilização da ação e dos sentidos, energizada pela ousadia do iniciar o improvável". A coreopolítica, então, seriam possibilidades de fissuras, de rompimentos, que se dariam na figura do "sujeito político", aquele capaz de "desorganizar e desestabilizar subjetividades predeterminadas e corpos pré-coreografados" (2012, p. 57).

---

[80]_Antes mesmo de a palavra coreografia aparecer escrita pela primeira vez na obra de Feilleut, como já mencionado, foi publicado este manual de que trata Lepecki, intitulado *Orchéosographie*, de Thoinot Arbeau, que já trazia a inscrição de passos de dança sobre notas musicais.

[81]_Jacques Rancière (1940), filósofo franco-argelino.

[82]_Giorgio Agamben (1942), filósofo italiano.

Dentro dessa ideia que exponho muito sinteticamente, há um exemplo interessante, que se aproxima do contexto aqui discutido. Lepecki conta que, para Willian Forsythe[83], a coreografia é um sistema de comando e, por consequência, o bailarino que dela participa entra num sistema de obediência. Forsythe, então, desenvolveu o que chamou de tecnologia da improvisação, disponibilizando aos dançarinos instrumentos anticoreográficos para quebrar esse sistema de comando[84].

A noção de coreografia como dispositivo de poder em que não se produz subjetividades talvez explique parte da sua rejeição nos dias de hoje. No exemplo acima, Forsythe desenvolveu um dispositivo de "fissura" (ou "rachaduras", outro termo trazido por Lepecki), ou seja, uma estratégia capaz de romper com uma estrutura fixa que poderia dificultar ou impedir o surgimento de outras subjetividades. Estas subjetividades não estão relacionadas a pessoalidades dos bailarinos, e sim a uma potência de desestruturação do que é conhecido para produção de novos modos de pensar e fazer.

As estratégias de ruptura servem ao coreógrafo e ao bailarino para que possam entender coreografia não como aquilo que está dado, mas como aquilo que está em potência de vir a ser. Esse é o meu pensamento sobre o tema. A coreografia não como sinônimo de dança, mas como ferramenta no modo como a dança pode se desenvolver, ferramenta que não engessa, nem impede o bailarino de ser parte ativa na sua relação com o coreógrafo.

Contrariamente a isso, quando os processos criativos são extremamente colaborativos e não se utiliza a coreografia como dispositivo de comando (como apontou Forsythe) não significa necessariamente que o espaço estará mais propenso às "fissuras". Muitas vezes, a possibilidade de cada bailarino fazer tudo ao seu modo, tendo a si mesmo como referência, também é limitador. Isso porque é possível (ou mesmo provável) que ele se perca no conhecido, optando por um caminho que não favorecerá a ideia de contramão ou ruptura do que está dado. Então, em síntese, tudo depende de "como" usamos nossas ferramentas e escolhas, sejam elas quais forem. E, em se tratando de coreografia, penso que é preciso estar disposto a olhar para estruturas supostamente conhecidas, como se fosse sempre a primeira vez.

Não é tarefa fácil, e também não é qualquer um que deseja ou sabe trabalhar nesse formato, assim como não são todos que se identificam com a estrutura de jogos, improvisações e tantas outras mais. Mas acredito que são sempre ferramentas. Possivelmente, umas deem mais chance de desestabilização do que outras e há ainda que se observar se a desestabilização

---

[83]_Coreógrafo norte americano (1949), conhecido pelo seu trabalho com a Companhia de Frankfurt, na Alemanha.

[84]_Esse exemplo citado por Lepecki foi proferido numa palestra que aconteceu no Rio de Janeiro, no qual desenvolveu o conteúdo de *Coreopolítica e coreopolícia* (2012). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RiwE8K3vhxM>. Acesso em: 10/02/2016.

é da perspectiva de quem dança ou de quem assiste. A fissura pode se dar na relação obra--público, independente de qual seja a relação coreógrafo-intérprete, são coisas diferentes. Às vezes, parece-me que a dança contemporânea foi gerando alguns padrões, para se entender "contemporânea", que fazem com que siga regras, quando, supostamente, deveria ter como premissa a isenção das mesmas. Então, passa-se a se entender um modo x ou y de trabalho como não eficaz, quando a grande questão está no modo como se reelaboram estruturas, respeitando a natureza da pesquisa, do artista e do grupo.

Trabalhei com muitos intérpretes que fizeram uso da partitura de forma autoral e intensa, chegando a lugares que eu não esperava. De um lado, eles tiveram que lidar com uma estrutura que não dependia de uma escolha individual, de outro, eu tive que lidar com as possibilidades que encontravam para resolver aquela estrutura de um modo diferente de como o meu corpo resolveria. E, nessa relação de tensão que se estabelecia, eu observava o tanto que a partitura tinha a dizer para o intérprete e o tanto que o intérprete dizia à partitura, num diálogo entre a forma e o discurso da forma.

Agora, numa visão mais ampla, coreografia são todas essas possibilidades de organização do corpo no tempo e espaço, não necessariamente ligadas à forma, mas à dinâmica, qualidade, relação de espacialidade, ritmo etc. Optei por falar dessa noção mais restrita, formal e ligada à partitura fechada, porque esse é o entendimento que está sendo posto à prova, rediscutido, reinventado.

CENA 4 / Corpos coreografados. Mobilizados. Mobilizadores

O coreógrafo Henrique Rodovalho[85] desenvolve uma linguagem de movimento muito específica na Quasar Cia de Dança, combinando rigor técnico, virtuosismo e humor. Todos os intérpretes, mesmo antes de entrarem na Cia., e até mesmo um espectador que acompanha a sua trajetória, conseguem identificar o "estilo Quasar". No ambiente profissional, quando um jeito de fazer ou de se mexer torna-se reconhecível é comum ganhar o nome do coreógrafo ou do grupo. Então, ouvem-se expressões como 'isso é muito quasar', ou 'isso é muito corpo' (referindo-se ao grupo Corpo, de Belo Horizonte) e por aí vai.

Rodovalho revelou que, na ficha técnica do espetáculo *No singular* (2012), preferiu colocar "direção coreográfica", ao invés de "coreógrafo", porque os bailarinos criaram grande parte da movimentação sem a sua interferência. O mais curioso foi sua afirmação que a parte desenvolvida pelo elenco ficou "mais quasar" do que a feita por ele. Isso pode indicar o quanto

[85]_Henrique Rodovalho (Goiânia - GO, 1964) é diretor e coreógrafo da Quasar Cia. de Dança de Goiânia, fundada no em 1988.

um vocabulário que se consolida no tempo passa a ter características muito próprias, a ponto de se tornar autônomo, independente do seu criador. Então, seria possível dizermos que a automatização que o poder de polícia gera nos corpos dos transeuntes, trazida por Lepecki, aproxima-se do que adquirem esses corpos "quasarianos" depois de experienciarem um longo período de um mesmo vocabulário corporal?

Em sua entrevista, Maurício de Oliveira[86] (2014), outro criador que também desenvolve em grupo uma linguagem de movimento própria e reconhecível, acostumado a ter o seu corpo como referência, afirmou que passou a se incomodar com a ideia de ver nos intérpretes "vários mauricinhos". Hoje, é a troca que tem lhe interessado no processo criativo, e, no trabalho *Albedo* (2014), coreografou em parceria com o elenco e dividiu a autoria na ficha técnica.

Observei que, mesmo na obra de coreógrafos que nunca operaram a partir da tradição da coreografia, quando se trabalha por muito tempo com os mesmos bailarinos numa mesma pesquisa corporal, resulta naturalmente num modo de mexer muito semelhante. Portanto, isso não se dá somente nos casos em que há o trabalho da partitura. São palavras da entrevista com Vera Sala (2013): "o corpo é o acidente. Eu não tenho um modelo de uma coisa e quero me aproximar dela". Nessa época, a criadora estava desenvolvendo o seu trabalho com um núcleo próprio e pesquisava regularmente com as mesmas pessoas. Ao acompanhar o ensaio, percebi muita similaridade no movimento dos corpos, não me pareceu, nessa perspectiva, diferente do que acontecia no ensaio de Mauricio de Oliveira.

Mesmo que esses coreógrafos tenham um modo de fazer e propostas de encenação muito diferentes entre si, nos bailarinos que trabalhavam com Vera Sala também havia um "modelo" a perseguir e, ainda que o princípio não fosse chegar a uma forma, mas a uma qualidade de movimento, eu reconhecia a forma ali. Os exemplos se aproximam porque em todos eles se percebe uma dramaturgia corporal composta por semelhanças no modo de se movimentar, o que nem sempre é um desejo do coreógrafo. Vera sinalizou o mesmo incômodo de Mauricio, referindo-se ao trabalho que desenvolvia com o seu núcleo:

> Eu falo 'vocês não podem me usar como modelo, pensem como uma ação, um corpo que está sempre se desfazendo'. Mas, às vezes, eu sinto que está muito colado em mim e, quando fica na minha figura como referência, deixa de ser uma produção de sentido para eles. Eu ainda me questiono muito.
>
> (VERA SALA, 2013)

[86]_Mauricio de Oliveira (Goiânia - GO, 1967) é coreógrafo e bailarino, foi destaque na *The Forsythe Company*, dirigido por Willian Forsythe. Em 2005, retornou ao Brasil e fundou a Cia. Mauricio de Oliveira & Siameses, de São Paulo-SP.

Sobre essa questão, Alejandro Ahmed (2013):

> Eu não sou modelo não, ninguém pode ser modelo de ninguém, modelo é a própria ação. E sempre todos são modelos de todos. A gente não tem como não ter modelos, mas o negócio é como você usa isso, como você, de alguma forma, se apropria de uma ação que você vê, mas que não é você. Seja ela o espelho, seja outra pessoa.

Pensar que o "modelo é a ação" é uma questão interessante. Vimos que a linguagem de movimento construída num grupo pode criar uma independência em relação ao seu criador, e foi isso o que aconteceu com os bailarinos da Quasar no exemplo citado. Mas, para além disso, e em contraponto, quando o modelo é a ação, cada qual encontra o seu próprio jeito de fazer, o que faz do intérprete também criador, já que somente ele pode fazer da forma que faz.

Defendo a ideia de que no "formato" coreografia há espaço para autoria do intérprete, de outra natureza, mas há. Se entendêssemos assim, que ambos, coreógrafo e intérprete, exercem o seu potencial criador, a discussão sobre relações de comando poderia ser substituída por especificidades de função. Pensando em outras linguagens artísticas, sempre me perguntei por que, na dança, fomos construindo esses lugares de poder, a ponto das hierarquias desqualificarem a potência de ser intérprete. Explico. Na música, muitas vezes é o cantor que nos interessa e nem sabemos quem é o compositor. No cinema ou teatro, por vezes, o ator ou atriz também nos interessam mais do que o diretor ou o dramaturgo. Percebo a dança diferente. É claro que tem suas exceções, mas, de modo geral, o intérprete sente que não lhe basta ser intérprete e busca o seu espaço como criador/coreógrafo, entendendo que isso o colocaria um passo à frente. Resquícios de um tipo de dança que fazia do corpo de baile um lugar pasteurizado? Transformações no modo de se olhar para a dança e para o corpo, entendendo que cada corpo tem a sua dança?

Helena Katz (2015), em sua entrevista, afirma que é o mercado que possibilita que intérpretes queiram rapidamente ser criadores, e há uma intensa discussão nesse sentido, que envolve a questão dos editais para dança (assunto que tratarei numa cena específica). Independente dos motivos, essa fala de Katz é um fato: "na dança, um bom intérprete rapidamente quer fazer o seu trabalho, como se o bom intérprete, naturalmente, transferisse essa coisa que ele é bom em fazer, para ser um bom criador". Sendo assim, atualmente, os bailarinos, desde muito cedo, querem desenvolver o seu próprio trabalho e afirmam ter uma pesquisa própria. Farei um parêntese sobre o assunto porque acredito que são vários os aspectos que o envolvem.

Primeiro, há um dado que me parece ter uma forte relação com esse debate. Nos

últimos anos, o número instituições que oferecem cursos de dança mais que dobrou, passando de 16 para 33, entre 2007 e 2015[87] . Isso significa um outro tipo de profissional entrando no mercado de trabalho, e não mais só aquele formado pelas academias de dança e cursos livres. São profissionais que reivindicam um espaço de maior autonomia em seus campos de atuação. Segundo, no mundo contemporâneo tudo é autorreferente e isso se vê, claramente, na compulsão por "selfies", no excesso de opinião sobre qualquer assunto e na superexposição de si mesmo nas redes sociais. Esse fato dificulta a compreensão de modos de trabalho mais verticalizados e abraça os mais horizontalizados. Terceiro, o corpo autoral é intrínseco à dança contemporânea e disso decorre uma distinção muito nítida entre o intérprete de antes e o de agora, como diz Laurence Louppe (2012, p. 260): "o intérprete contemporâneo é o 'produtor' do movimento que o inscreve na sua própria história". Esses aspectos citados não são taxativos, nem devem ser lidos isoladamente, eles desencadeiam outras questões e se implicam mutuamente.

Tenho observado, especialmente em audições, que os bailarinos têm mais facilidade em improvisar do que aprender uma partitura específica, o que não era uma realidade há alguns anos. Conversando sobre isso na entrevista com Morena Nascimento (2012), ela contou sua dificuldade:

> A gente fez uma audição e, em nenhum momento, passamos uma coreografia para ver como os intérpretes assimilariam e, durante o processo de remontagem de *Claraboia,* que deu resultado ao *Estudo para Claraboia*, foi um super arrependimento meu de não ter feito na audição um momento: "vamos pegar essa coreografia, aqui, 5,6,7,8". Porque tinha isso na composição e a gente teve muita dificuldade, ninguém conseguiu decorar, sei lá, 8 tempos de movimento, e era um momento específico que a gente precisava.

Morena (2012) também falou que acredita na coreografia como ferramenta para o estudo de um vocabulário individual: "eu, por exemplo, como intérprete, não só na Pina[88], mas no Primeiro Ato[89], que foi outra companhia que dancei, [...] sinto que ter passado por esse processo de aprender coreografia, no meu corpo, foi super importante para descoberta de um vocabulário pessoal". Como ela, também reconheço a importância do trabalho com outros coreógrafos nesse sentido. Atualmente, não me interessa mais a conexão direta entre música e movimento, mas percebo que o estudo de coreografias com contagem rítmica, fazendo do movimento refém de um determinado tempo, além de tantas outras referências que tenho relacionadas à organização do corpo numa partitura rígida, contribuíram para

---

[87]_Esses dados constam na pesquisa de mestrado e doutorado de Alexandre Molina. Disponível em http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/7858/1/Dissertacao_Completa_Alexandre_Jose_Molina.pdf. Acesso em 13/4/2016. O doutorado ainda não foi publicado e o autor forneceu as informações, via *facebook*, em 21.2.2016.

[88]_ Ela se refere ao seu trabalho como bailarina na Companhia da coreógrafa alemã Pina Baush (1940-2009).

[89]_Grupo de dança de Belo Horizonte - MG, criado em 1982.

as minhas noções de composição. E, dentro das ideias até aqui expostas, amplio as reflexões iniciais: a dramaturgia na dança contemporânea tem gerado assinaturas autorais? Ainda há espaço hoje para coreógrafos que não trabalham em colaboração? O que gera o desaparecimento da figura centralizada do coreógrafo?

Discutir o papel do coreógrafo é também tratar da permanência de um vocabulário de movimento próprio de grupos, linguagens que se estruturaram pela recorrência de uma qualidade específica, ganharam autonomia e são reconhecidas como assinaturas. Uma das minhas hipóteses é que essas assinaturas de movimento se diluam nos processos coreográficos mais colaborativos, que não têm o eixo central do coreógrafo.

Louppe (2012, p. 259) afirma que "renunciar à assinatura coreográfica [...] é manter uma situação arcaica, que foi a dança durante séculos, uma prática sem obras na qual o intérprete, demasiado exposto e engrandecido, é tudo o que resta ver". De fato, nos balés clássicos, as pessoas queriam ver os bailarinos, o foco era todo voltado para eles. A dança moderna inaugura outra condição e transfere esse foco para os criadores. Isso permanece até hoje. São nas figuras "criador-intérprete" e "intérprete-criador" que surge outro debate. Este último termo é usado para dar ao bailarino a sua parcela de autoria numa obra. Geralmente, os coreógrafos que colocam apenas "intérpretes" são os que não solicitam a colaboração na concepção do trabalho ou criação de movimentos. Agora, tendo o elenco uma participação ativa, agrega-se o termo "criador". Em ambos os casos, como já apontei, defendo o potencial autoral do bailarino e compreendo o termo intérprete (agregado ou não ao termo criador) como sendo aquele que dá forma, coloca o seu entendimento à sua maneira, apropriando-se do material que lhe foi entregue.

Mas o termo "criador-intérprete", designando trabalhos dançados pelo próprio bailarino que o concebeu, tenho colocado em questão. Penso ser uma situação de outra natureza, porque não se trata de interpretar a si mesmo. No solo que criei em 2015, considerei mais apropriado usar na ficha técnica, "criação e dança", ao invés de "criação e interpretação". Mais uma vez, entramos no uso e desuso das palavras, dentro de novos contextos. Célia Gouvêa[90] (2015) também falou sobre isso, em nossa conversa. Ela questionou os termos "intérprete" e "criador". Para a coreógrafa, não cabem mais, pois o bailarino não é aquele que interpreta o que já existe e o questionamento sobre autoria desmitificou a ideia de criação. Sendo assim, também prefere "fazer artístico", ao invés de "criação artística" e, em se

[90]_Célia Gouvêa (Campinas – SP, 1949), coreógrafa e bailarina, é formada pelo MUDRA de Maurice Béjart, em Bruxelas, Bélgica, onde foi co-fundadora do grupo CHANDRA (Teatro de Pesquisa de Bruxelas). Criou, em 1974, o grupo Teatro de dança de São Paulo, em parceria com Maurice Vaneau. O seu mais recente trabalho é o solo *Alavancas e Dobradiças* (2015).

tratado da produção, tem se recusado a chamar o seu novo trabalho solo de "espetáculo", optando por "peça de dança".

Ainda temos as colocações de Helena Bastos (2015) sobre o termo intérprete:

> Essa ideia de intérprete é algo que eu estou conseguindo de fato me afastar. Houve um momento que eu não tinha dúvida "intérprete-criador", agora, se ele está criando, se ele se coloca na cena, se propondo a esse frescor, de estar resolvendo, sinceramente, questões que são apontadas naquele momento, fica complicado a palavra "intérprete", embora apareça nos releases.

CENA 5 / Eis a grande busca – a Presença

Desde o início, a pesquisa sobre dramaturgia na dança demonstrou ter elos com o estudo da presença cênica e, de modos variados, o assunto apareceu na maior parte das entrevistas. Quando se falou em investigação da ação em tempo real, atualização do movimento, desestabilização e risco, o contexto de interesse passava pela busca da presença na cena. O que diz a entrevista de Jorge Garcia sobre o processo criativo de *Um conto idiota* (2007) é um sintoma dessas questões: "eu cheguei a coreografar para parecer improviso" (GARCIA, 2012). Curioso é que esse interesse passa por duas perspectivas, a de quem faz e a de quem assiste a obra. Ao mesmo tempo em que o bailarino quer experimentar a construção do movimento ao vivo, ele também se interessa em saber que o espectador reconhece isso na cena. Ou seja, não é apenas o desejo por um modo de fazer específico, mas uma opção enquanto resultado estético.

O que acontece é que, na medida em que cresce essa atração pelo tempo real, perde-se o vínculo com a coreografia entendida como partitura fechada. Aqueles que dizem não mais "trabalhar com coreografia" demonstram sentir uma certa incompatibilidade entre esta e a busca da presença. Foi muito em razão de vivenciar diariamente a relação com o movimento coreografado, e estar cada vez mais interessada em refletir sobre sua relação com o "frescor da cena" ou com a "atualização da ação", que quis investigar melhor esse assunto.

O Seminário "Documentos :: Movimentos", que fez parte do Festival Panorama do Rio de Janeiro, no ano de 2013, discutiu o *reenactement* (prática de revisitar/refazer obras). Na ocasião, André Lepecki trouxe questões que nos ajudam a pensar sobre coreografia. Nas palavras do autor, "esse lamento que a dança sofre de uma amnésia total em relação a sua história, já acontece no século XVI"[91]. Ele se refere ao Manual de Arbeau[92], esta obra fala da necessidade de tirar a dança da sua condição de desaparecimento com (e

---

[91]_Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UCEJGV1enNg>. Acesso em: 17/2/2016.
[92]_Ver nota de rodapé n. 80.

no) tempo e, para isso, sugere como estratégia registrar os passos no papel a fim de que possam ser reproduzidos no futuro.

Dialogando com essa ideia, penso que o conceito de coreografia como escrita da dança é imbuído do desejo de perpetuar o transitório, opõe-se ao princípio da efemeridade, subtrai da dança a sua natureza que é existir somente pelo fazer. E, provavelmente, porque tem essa origem é que se enraizou a ideia de que coreografia seja algo fixo, descolado da possibilidade de uma produção de presença.

A discussão sobre *reenactement* (que em alguns casos pode ser o que a dança também chama de "remontagem") propôs a ideia de refazimento implicada na de atualização. Nesse debate, discutiu-se o corpo como arquivo e Lepecki trouxe a proposta do filósofo francês Michel Foucault, de que arquivo não é armazenamento, nem um dispositivo de captura de memórias. Ele seria um sistema de formação e transformação de enunciados que resultariam em acontecimentos. A essa noção de arquivo, Lepecki sugere chamar de coreografia e é isso que nos interessa aqui: coreografia pensada como "dispositivo de transformação de enunciados"[93]. Porque esta é a vontade dos coreógrafos: que o movimento coreografado não seja apenas um dispositivo de feitura, e sim de transformação.

> [...] o trabalho mais forte é o de manter performático, não é um trabalho de memória, mas um trabalho de acionamento de partitura, porque eu acho que tem um calcanhar de aquiles de trabalhar com coreografia, que é aquilo morrer. Então, eu falo para os meninos que, 'mais do que lembrar do movimento que você faz, eu queria que você lembrasse da instrução'. Obviamente aquilo fica automatizado, então, a gente tem pesquisado, no que a gente está pensando quando a gente está dançando. A gente pensa alguma coisa? a gente só vivencia aquilo? O que acontece durante o espetáculo? A gente vem se preocupando.
>
> (FERNANDO BONGIOVANNI, 2015)

No *reenactement* geralmente se pensa numa distância temporal que separa a obra "original" da obra "refeita em cima da original". Já a nossa discussão de coreografia é um refazer, mas não circunstancial, e sim contínuo ou até mesmo diário, dependendo do trabalho. É nesse lugar que se instaura a preocupação de Bongiovanni e de muitos coreógrafos que trabalham com a partitura: como fazer para que ela não seja apenas uma repetição, uma automatização da ação? A ideia de dispositivo de transformação nos faz pensar em "enunciado coreográfico" (expressão também trazida por Lepecki) e, assim sendo, é algo que está na invisibilidade e que depende da presentificação da ação, tal qual a dramaturgia

[93]_Toda essa discussão consta no vídeo do Seminário, conforme nota de rodapé n. 91.

(na nossa proposta) depende da encenação.

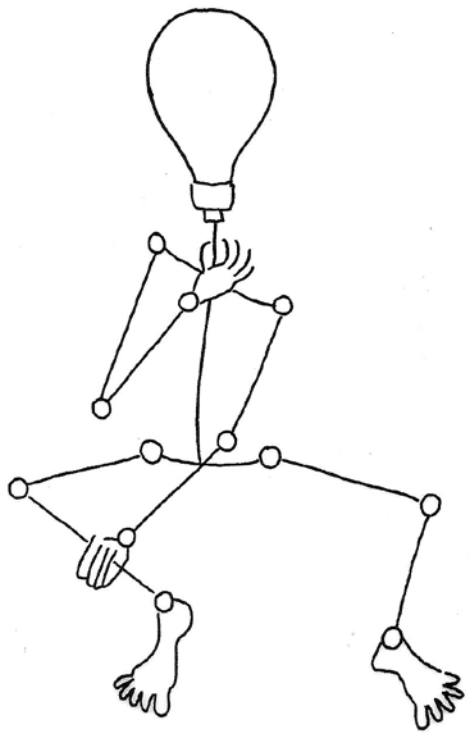
Por fim, outro aspecto que também merece ser destacado é a ideia de "produzir a partir de algo que já existe", contrariando a ditadura do ineditismo da criação. Como desdobramento dessa ideia, Lepecki considerou a possibilidade de "saída de nós mesmos", expressão que usou do coreógrafo francês Xavier Le Roi, também participante do Seminário "Documentos :: Movimentos". A ideia de que saímos de nós mesmos "a partir de algo que já existe" não seria o próprio pensamento de transformação e atualização e, nesse sentido, da potência de um vir a ser? Se, ao incorporar a coreografia, eu me transformo e ela se transforma em mim, não é mais tão somente o que o enunciado coreográfico me diz, nem o que eu diria sem o enunciado coreográfico, mas um acontecimento que se dá no tensionamento entre mim e a partitura. E, nesse caso, a produção de presença dependerá de "como" me apropriо do enunciado, do dispositivo, da ferramenta coreografia.

Diante disso, não temos como apartar essa discussão de valores próprios da dança contemporânea: "a presença absoluta da imediaticidade de um ato, apreendido no momento de sua emergência, não será o núcleo da poética da dança contemporânea?" (LOUPPE, 2012, p.238). Como reflexão, seguem pontos de vista dos entrevistados:

> Quando eu tentei coreografar no sentido tradicional, por exemplo, a cabeça vai para direita, o braço vai para esquerda... eu tentei fazer isso no começo, e eu perdia completamente o frescor da cena, do que eu queria. Então, em alguns solos, eu tenho uma partitura que dura um minuto coreografado e, os próximos cinco minutos, eu componho ao vivo, a partir desse um minuto. Eu gosto de me ver em cena tendo que fazer escolhas na hora, a partir de regras que a gente vai determinando nos ensaios.
>
> (JULIANA MORAES, 2013)

> É sempre meio móvel que a gente deixa para ter esse jogo do momento, essa atenção do criador-intérprete com o momento. Mas quando é grupo a coisa tende a ficar mais sincronizada e com menos possibilidade de digressões que o solo ou o duo, muitas vezes, permite. Acontecer uma coisa nova que nunca tinha acontecido ou uma duração nova que nunca tinha acontecido.
>
> (RICARDO IAZZETTA, 2012)

> É outra característica minha, de meu trabalho, trabalhar na situação instável, trabalhar na instabilidade. Quando eu percebo que o povo está se repetindo eu crio uma situação nova naquela situação. "Você lembra que você entrava ali? Então, você não entra mais ali, vai por lá agora". Eu "quebro ele" inteiro. Agora, eles estão treinados para situações, porque eu não gosto de trabalhar na coisa da partitura se repetindo, eu gosto da intenção, isso é uma característica minha.
>
> (LUIS FERRON, 2012)



Estouro esta fronteira da interpretação, ela é limitadora. Construir uma personagem, de acordo com Stanislavski e obedecer a uma partitura de movimento, criar uma estrutura cênica, enfim... isso não basta. Chega um momento que subverto a própria lógica da linguagem e da obra.

(MARCELO GABRIEL, 2013)

Às vezes, eu proponho uma célula e peço para desenvolverem, mas, hoje em dia, eu praticamente não proponho. Eu proponho a estratégia. Quando eu acho a estratégia, eu quero trabalhar dentro dela, com essa regra. Daí vai gerar a movimentação.

(DANI LIMA, 2012)

Eu tenho facilidade em coreografar, eu coreografo muito rápido. Eu não quero por causa disso, porque eu caio nesse lugar da estrutura coreográfica, dos passos. E eu fujo disso.

(JORGE GARCIA, 2013)

[...] O que eu estou trabalhando é reconhecer o fazer. É essa construção de que, quando você estiver ali, improvisando, fazendo, já é. É isso que me interessa. Então, muda a lógica, a sua ação não vai ser porque você está buscando chegar num lugar, aquele já é o lugar.

(CRISTIAN DUARTE, 2013)

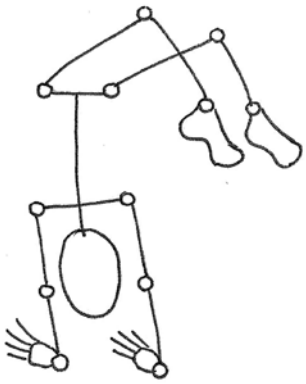
Nessas muitas falas aqui reunidas, embora de coreógrafos com propostas artísticas bem diversas, em comum está a discussão sobre presença, seja apenas demonstrando interesse, seja pensando em estratégias. Isso foi pauta das conversas não por uma proposição minha predefinida, o assunto surgiu espontaneamente como algo que se destaca por ser relevante nas produções de hoje.

Em alguns momentos, pareceu-me que a coreografia estava sendo entendida como uma forma de composição ultrapassada, mas talvez a ideia mais justa seja a de que se tornou inaplicável para alguns criadores e seus contextos. Esta foi a resposta de Alejandro Ahmed (2012), quando lhe perguntei se estava negando a coreografia: "não estou negando. Eu posso voltar a usar como ferramenta para outra coisa. Atualmente, o que me interessa é questionar a ação ao vivo, o devir e a potência que dela emana. E, para isso, as ferramentas que a gente tem são obsoletas". De fato, como citado, alguns anos depois, o coreógrafo voltou a mostrar interesse pelo uso do termo coreografia, de um modo muito específico.[94]

Nessa possível confusão entre coreografia e presença, está em jogo o que se entende por coreografia, risco, desestabilização, atualização. Enquanto alguns pensam em buscar o risco, há outros que acreditam não precisar desse tipo de estratégia porque o risco é da natureza da criação, está no fazer, e isso independe de existir ou não partitura.

---

[94]_Ver Cena 2.



> Eu acho que o risco está na base da experiência. Sem risco não tem experiência porque fica tudo cristalizado, e a gente tende a ir para o fixo e cumprir. Eu não quero cumprir, ser obediente, não interessa a partitura cumprida, interessa a partitura atualizada. [...] Você pode ter uma estrutura improvisada e ficar tirando carta da manga o tempo inteiro, do mesmo modo que você pode ter uma partitura escrita e atualizá-la na experiência a cada momento. Mas isso significa estar correndo risco,
>
> (DANI LIMA, 2012)

Nessa citação acima, a coreógrafa Dani Lima confirma o pensamento que venho trazendo de que não importa se uso ou não a partitura ou outra estratégia, mas "como" uso. E, nesse caso, é perceptível a aproximação entre coreografia e dramaturgia porque estamos tratando do modo como se estruturam os sentidos da obra.

Vai ficado cada vez mais claro que se quisermos manter a coreografia no vocabulário da dança, ela precisa ganhar outras perspectivas. Perguntei a algumas pessoas sobre o possível preconceito do uso da palavra, ao que Rosa Hercoles (2013) respondeu: "é uma ideia de que a coreografia põe um ponto final". E adiante:

> É porque a pessoa entende como coreografia juntar um passo no outro, e não entende como relações, relação espaço-tempo que está sendo proposta. Enquanto a dramaturgia é a instância que vai cuidar da composição da ação, olhando para relação forma-sentido. A coreografia vai olhar para relação espaço-tempo.

Um último aspecto que merece a nossa atenção quando o assunto é o interesse pela presença é a discussão sobre representação e apresentação que apareceu na entrevista com Helena Katz. A pesquisadora afirmou que é muito antiga essa preocupação de como o corpo conta alguma coisa e que, na modernidade, o assunto foi se encaminhando não só para como o corpo conta, mas como conta entendendo ser a primeira vez. Dependendo da área, isso aparece com nomes diferentes: "na performance ganhou o nome de performatividade, no teatro é a discussão de representação- apresentação e, para a gente da dança, são os estados do corpo" (KATZ, 2015). Portanto, essa busca por estados do corpo, pela investigação da ação ao vivo, atualização do movimento e tantos outros termos usados, como se mostrou, evidencia-se como um traço comum na dramaturgia da dança que se produz hoje.

CENA 5 / Presença – outras perspectivas

Na perspectiva do criador, a presença sempre será uma busca, faz parte do seu trabalho cotidiano e, como vimos, tem estado em evidência no século XXI. Mas, assim como a dramaturgia, é um assunto que não se esgota. É comum ouvirmos ou falarmos

que um bailarino "tem presença". Também é comum opormos essa ideia à sua condição técnica, "ele é muito bom tecnicamente, mas não tem presença". Por vezes a presença é entendida como algo inexplicável e as pessoas só conseguem dizer que "não aconteceu", mas não sabem qual o caminho para que aconteça, ela fica num plano misterioso, e é, para o artista, uma inquietude permanente.

Laurence Louppe, em *Poétique de la danse contemporaine - la suíte*, dedica um capítulo ao estudo da presença. Entre suas ideias também está a nebulosidade desse conceito, mas o que me chamou a atenção foi uma passagem em que diz que, para os criados na educação católica, a presença remete ao Cristo na Eucaristia, simbolizado pela conversão do seu corpo no pão dado aos fiéis. É uma metáfora interessante em que o invisível é materializado a fim de ser partilhado: "o Corpo de Cristo viaja no corpo de um Outro. Na origem da presença real haveria transmissão de matéria. Bela figura, que nota que um bailarino em estado de presença compartilha seu próprio corpo com o espectador[95] (LOUPPE, 2007, p. 78).

A autora fala de presença como uma relação que depende do olhar do outro: "o testemunho é solicitado na presença[96] (LOUPPE, 2007, p.78)". Sobre esse aspecto, é interessante notarmos a aproximação dessa ideia com a de que a dramaturgia se configura na relação da obra com o espectador. Não teria esse espectador o mesmo papel em relação à configuração do estado de presença, já que, para que seja reconhecido, é necessário que um "Outro" o perceba ou, mais que isso, participe da sua construção? Louppe entende que a noção de presença está para além do mundo do espetáculo, tanto que trouxe a metáfora do Cristo na Eucaristia, no entanto, do ponto de vista da dança contemporânea, refere-se à presença como "relação extrema da conexão do sujeito, conexão ao seu presente imediato, a si mesmo, a o mundo[97]" (LOUPPE, 2007, p.78).

Fernando Bongiovanni (2015) aborda o assunto com um exemplo que é muito concreto para os que fazem dança: "uma bailarina pode até pensar na conta de luz enquanto ela está fazendo *tombé pas de bourée*[98], mas, na hora que vai fazer a pirueta, ela vai voltar para dentro dela, pode ter certeza. Dificuldade tem a ver com presença também, é diretamente proporcional". Isso se dá porque os momentos de dificuldade demandam uma

---

[95]_Original: "*Le Corps du christ voyage dans le corps d'un Autre. À l'origine de la présence réelle il y aurait passation de matière. Belle figure, qui prendrait acte qu'un danseur en état de présence partage son propre corps avec le spectateur.*" (tradução nossa).

[96]_ Original: "*Le témoin est invité dans la présence.*" (tradução nossa).

[97]_ Original: "*Relation extreme du rapport du sujet, rapport à son presence immédiat, à lui même, au mode.*" (tradução nossa).

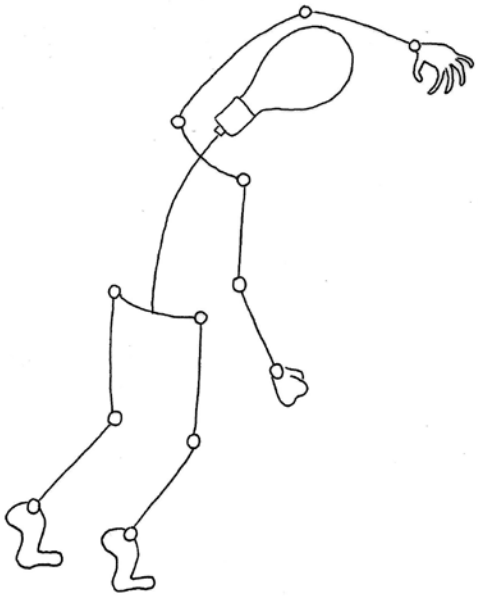
[98]_ O coreógrafo se refere ao passo de preparação usado antes da pirueta.

atenção imediata do bailarino, o que o obriga a estar inteiro em sua ação.

Nas reflexões que tenho feito sobre o assunto, em sala de ensaio, são variadas as percepções. Algumas vezes, a presença é estar em pleno estado de atenção e reconhecimento em relação a si mesmo, ao outro e ao espaço; outras vezes parece que são microinstantes de evasão do nosso estado permanente de racionalização. Também temos nos atritado com a questão dessa presença cênica ser ou não "treinada". Perguntei aos entrevistados sobre o assunto:

> É uma consciência de dilatação do teu espaço com o espaço do lugar em que você precisa comunicar. É o estado de acordado, é consciência, a presença está na consciência.
>
> (QUITO, 2013)

> Não tem treino para presença porque ela é aquilo. O corpo é aquilo, ele se torna aquilo, então, a presença está nessa qualidade dele se tornar aquilo que ele faz.
>
> (VERA SALA, 2013)



> Eu acho que esse corpo, para improvisar, meu, ou do bailarino que trabalha comigo, ele precisa estar muito presente. Então, tem recursos técnicos que a gente tem que trabalhar com eles para trazer esse lugar de presença [...]. Eu estou sempre buscando mecanismos de trazer essa presença. Daí, no caso da improvisação, mais do que nunca, é necessário.
>
> (ZÉLIA MONTEIRO, 2013)

> Você precisa reconhecer que tipo de presença te interessa para uma obra. Eu sei que não me interessa o lugar de presença que não considera o fator real, que eu estou aqui e não estou interpretando algo que não está aqui. Então, eu não trabalho com ilustração ou com representação, representando uma ideia. Eu tenho que criar condições para experienciar uma ideia.
>
> (CRISTIAN DUARTE, 2013)

> Sobre presença: eu acho a busca dessa palavra uma coisa muito linda e eu a traduzo como potência. Eu acho importantíssima a questão da presença porque isso significa, para mim, que existe técnica, know-how, e introjeção máxima da profunda manifestação psíquica do que motiva uma pessoa.
>
> (SHEILA RIBEIRO, 2013)

> A presença já é uma ação. O que é que é ter presença? É você estar sendo o tempo todo. Por exemplo, se você não tiver presença para com as suas filhas, elas não conseguem construir a sua figura, então, você aprende na vida o que você faz na arte. Essa conexão arte e vida é o tempo inteiro ativa. Então, a presença é uma condição.
>
> (DUDUDE HERRMANN[99], 2013)

---

[99]_Dudude Hermann (Muriaé - MG 1958) é bailarina, coreógrafa, diretora e professora de dança. Estuda e trabalha, em Belo Horizonte, desde a década de 1970, a pedagogia de ensino da dança contemporânea.

Sendo um treino ou uma condição, a presença parece dizer respeito a uma sensação de conexão, inteireza, completude. Não se debaterá conceitos de presença como foi feito com dramaturgia, ela é abordada no intuito de traçarmos algumas questões recorrentes que atravessam as práticas contemporâneas.

Por fim, quero lançar uma breve reflexão sobre presença para além dos palcos e, mais ainda, na perspectiva do espectador. Já trouxe Gumbrecht para falar da diferença entre cultura de sentido e cultura de presença. A primeira, seria uma forma de relação com o mundo a partir da interpretação e, a segunda, a partir da materialidade das coisas: "presença refere-se, em primeiro lugar, às coisas (res extensae) que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido" (GUMBRECHT, 2010, p. 9).

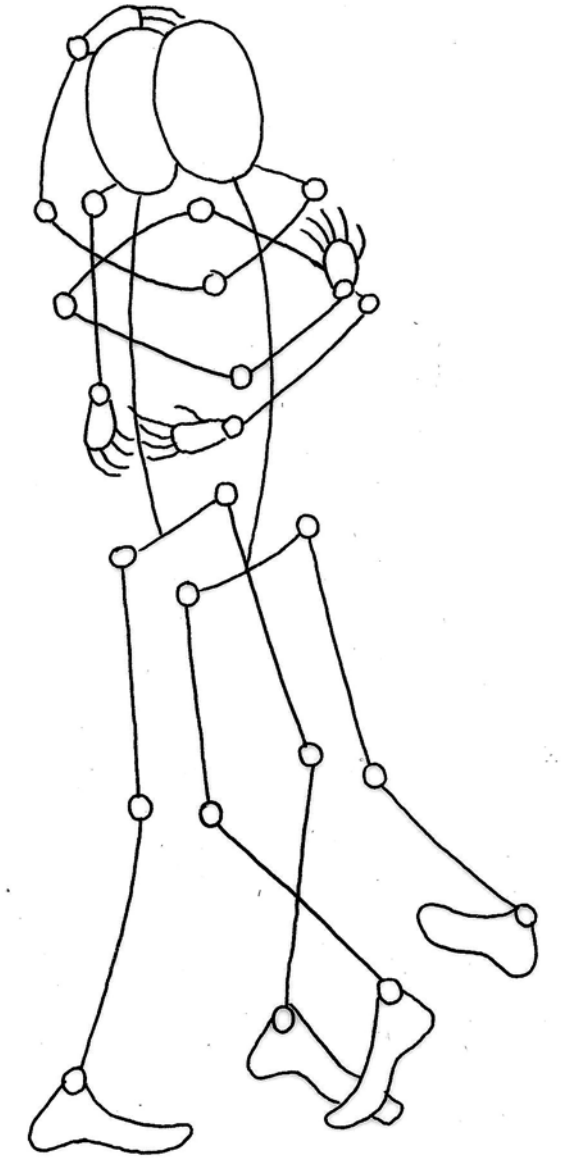
Para o autor, numa cultura de sentido, o homem se imagina como "consciências", está à parte do mundo das coisas; ele as vê de fora, busca significados, interpretações, tem o impulso de transformá-las. Já na cultura de presença, o homem se vê como corpo e consciência, insere-se na ordem cosmológica, faz parte do mundo das coisas. Ele acredita que as culturas coexistam, mas que é a de sentido que prevalece.

A dança também é trazida para a discussão: "pode-se – e deve-se – definir a dança como performance. Entendendo performance como movimento do corpo, percebido da perspectiva da cultura de presença" (GUMBRECHT, 2012, p. 105). E, adiante (p. 110): "percebe-se durante a dança que é possível produzir uma complexidade de movimentos com o corpo que seria impossível se a consciência participasse demais desse jogo".

Quando pensamos na dança cênica e, especificamente, na contemporânea, em alguns momentos, parece que há um dualismo nas palavras de Gumbrecht. Ele distancia a dança das dimensões da intencionalidade e da consciência e isso nos reporta à discussão intensa sobre que tipo de "sentido" a dança produz (sentido não somente como hermenêutica/interpretação, como diferencia o autor). Entendo que esse assunto está na própria discussão sobre dramaturgia na dança. E, nesse contexto, como foi dito, o sentido carrega relações de significação e presença, visto que a singularidade da dança está na sua força de produzir presença, para além da interpretação.

Ou seja, numa apresentação de dança, o corpo não é uma metáfora de uma mensagem que deseja ser transmitida ou um subtexto a ser desvendado, como se ele fosse a transposição de outra linguagem. Ele próprio (o corpo) nos diz algo. Mas entendo que essa ideia envolve muitas relações, depende de quem está dançando e de quem está assistindo. Não raras as vezes, nos vemos como o espectador que procura o "mistério" que está por trás da cena. Talvez pelo desejo de uma explicação mais lógica, talvez aquele corpo

não tenha sido expressivo o bastante, talvez a proposta artística não tenha me dado pista alguma. São muitas as possibilidades. Não há uma ideia fechada de que tipo de sentido o corpo que dança produz, teríamos que olhar para o trabalho e para o artista que propõe. Mas se pode dizer que, no corpo que dança, há uma "potência" de operar em outra lógica na qual a presença esteja "mais presente" do que a razão.



ATO 4

Prólogo - O Fomento à Dança

Uma voz elevada toma para si a cena: “Eu não sou obrigado a nada, sou artista”.
Posto o tumulto, outras vozes se inflamam e bravejam por um lugar ao sol, “dizem que não sou contemporâneo, e estão certos, sou supra contemporâneo”. Verdade? Ah, essa sim, cada um tem a sua. E qual técnica você pratica para estar aqui hoje? “Uma que eu mesmo desenvolvi”.
Nesse momento, em que todos já falaram um pouco, percebo alguém acuado, acusado de elitista, etnocentrista e outras coisas que não lembro mais, são tantas. Alguns acham que é Patrocínio, outros o chamam de Prêmio. Mas o seu nome de batismo é Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. Um pouco grande, concordo, então, responde pelo apelido de “Fomento à Dança” ou ainda “Lei de Fomento”.
Essa “cidadã”, a Lei de Fomento, também não é nenhuma coitada, ao contrário, é uma “pop star”, ganhou fama rápido, mas não como celebridade instantânea. Seu nascimento foi planejado, não veio por acaso, não foi um acidente de percurso. Mas, ainda assim, ninguém imaginava que ela fosse ter uma infância tão especial, tornou-se adulta muito rápido e há quem já a considere velha! Independente de idade (e atravessando gerações), todos querem a sua amizade, nem que seja por um único momento, afinal, pode ser a grande chance de se tornar um pouquinho famoso. E um pouquinho é melhor do que nada. Por outro lado, quem nunca conseguiu uma aproximação pode enfurecer-se com mais bravura e é possível que seja ouvido no grito.
Mas, voltando à cena, uma coisa curiosa é que a “Lei de Fomento” torna-se personagem principal mesmo quando não convidada. Que saco, até entrando de penetra na festa dos outros, termina de aniversariante. Talvez por isso pareça mais velha do que realmente é. Você pensou que fosse por sua sabedoria? Também.
Nossa “pop star” não deixa barato, quando todos dizem que o legal é ir pela direita, aposta na esquerda. Mas não quer dizer que acerte! O fato é que a sua sabedoria está em explorar caminhos novos. “Entendi, a ‘Lei de Fomento’ nasceu com a missão árdua de ser ela mesma? Que sorte! Então, para ser sua amiga não preciso parecer com ela, basta ser eu mesma, é isso?” Não é tão simples assim.

Algumas respostas ficam para outra personagem da cena, uma tal de "Comissão Julgadora". Essa aí é a verdadeira coadjuvante e parece que, de tempos em tempos, até rouba o papel de personagem principal. Às vezes, é a "Comissão" quem indica o caminho das pedras, outras vezes, é a própria pedra no caminho. Coitada, sofre! Mas não mais do que aqueles que não conseguem a amizade da nossa "pop star", sejamos justos.

Além da coadjuvante, temos vários outros papéis. Há quem diga que são poucos, mas isso é relativo. O problema é que praticamente só temos um espetáculo nesse teatro e, por mais que ele fique em cartaz, jamais dará conta de todos os candidatos que querem estar no palco.

E, se de um lado tem gente achando que é pouca vaga, de outro, tem quem ache que os personagens não são lá essas coisas e que o público não anda muito feliz. O público está fraco mesmo, e essa é outra longa discussão. Na minha humilde opinião, isso não é só por causa da nossa amiga "Lei de Fomento", pode acreditar que o "supra contemporâneo" (termo que acabo de patentear) é responsável também!

E para encerrarmos, volto ao candidato que primeiro gritou: "Eu não sou obrigado a nada..., mas ai de mim se eu não fizer tudo como manda o figurino".

Black out.

CENA 1 / A protagonista

Nascida há aproximados 10 anos, precisamente em 18 de outubro de 2005, a Lei de Fomento à Dança, mexeu profundamente com a configuração da dança paulistana. Fruto de uma mobilização intensa dos artistas, o Projeto Lei foi apresentado, no ano de 2004, por três vereadores, Tita Dias, José Américo e Nabil Bonduki, na gestão da prefeita Marta Suplicy. Após aprovação por unanimidade na Câmara dos Vereadores, foi sancionado como Lei 14.071 pelo então prefeito, José Serra.

Alguns vetos impediram a Lei de Fomento à Dança de seguir o mesmo destino da Lei de Fomento ao Teatro, embora tenha nascido à sua semelhança. Dentre esses vetos, o que mais se destacou foi a retirada da dotação orçamentária, o que significa que não há previsão em Lei do recurso financeiro destinado, anualmente, ao Programa de Fomento. É em nome desse "pequeno detalhe" que a Dança precisa fazer "barulho" na Câmara dos Vereadores, em época de votação do orçamento, a fim não só de garantir a verba para o Fomento, mas também de ampliá-la. Afinal, são muitos "personagens" querendo fazer parte dessa história!

Mas, com ou sem dotação orçamentária, a Lei tem sido cumprida, desde a sua origem. Nesses 10 anos, apenas um caso isolado a ameaçou – a notícia de suspensão dos editais – e repercutiu intensamente entre os artistas da Dança. Em 10 de fevereiro de 2009, o jornal Folha de São Paulo publicou: "Principal Programa da Secretaria na área, o Fomento à Dança está suspenso por tempo indeterminado"[100] (FURLANETO; PAVLOVA, 2009).

Três dias depois, acontecia o que foi, com certeza, a maior manifestação em prol do Fomento à Dança. Quem esteve no saguão da Galeria Olido, prédio que abriga a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e também o Centro de Dança Umberto Silva, afirma que mais de 1000 pessoas passaram por lá para protestar (fato inédito quando se trata de mobilização da categoria, que não costuma ter um número volumoso de adeptos). Em 13 de fevereiro de 2009, o jornal Folha de São Paulo publicou a fala do então Secretário de Cultura, Carlos Augusto Calil: "Estou particularmente empenhado em lançar o 6º edital no primeiro semestre. Não há risco de extinção do Fomento à Dança"[101] (PAVLOVA, A., 2009). A publicação da Folha também apontou que o Secretário recebeu um abaixo-assinado com 1280 assinaturas contra a suspensão do Programa. O fato é que a ameaça de ficar sem fomento assustava tanto, e hoje mais ainda, que a dança resolveu, por um breve momento, unir-se indiscriminadamente.

---

[100]_Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/02/501645-prefeitura-corta-verba-e-virada- cultural--em-sp-sera-menor.shtml>. Acesso em 13/6/2015.

[101]_Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1402200922.htm>. Acesso em 13/6/2015.

Hoje, a Lei é debatida em quase todos os encontros da categoria que discutem políticas públicas para a Dança. Mesmo quando a pauta não é o Programa de Fomento, ele termina sendo convocado de alguma forma, entra na roda para o debate, vira exemplo em alguma questão, é criticado por não contemplar toda a dança paulistana, ou referenciado como modelo nacional e internacional. Enfim, para além do que veio, o Fomento tem sido um disparador no debate das produções artísticas na contemporaneidade, tem sido "fomentador" de encontros e conflitos.

CENA 2 / O que andam falando da nossa Protagonista

Aqui muitos personagens aparecem. A nossa Protagonista, depois que ficou famosa, virou "manchete de jornal". É bem verdade que ela foi um divisor de águas para o bem e para o mal, hoje, ou você é fomentado ou tenta ser. E para "colocar lenha na fogueira" trago o pensamento de Helena Katz:

> Criada para proteger um tipo de dança (conhecida como 'dança contemporânea independente') que enfrentava, na época, dificuldade para sobreviver, acabou catapultando-a para uma posição de poder (excluía todas as outras) – Os avanços são lentos, e dentro de uma certeza: a de que não existe mundo possível para a dança fora deste que surgiu com a sua Lei de Fomento. Os artistas, obedientes, foram sendo disciplinados dentro da lógica da inclusão (de alguns) pela exclusão (de muitos, que resmungam, mas aguardam, calmos e esperançosos, a sua vez de serem os escolhidos).[102]
> (KATZ, 2014)

Junto à ideia apontada por Katz, a de Tiche Vianna[103], a qual confirma o que venho pensando: "eu ouvi numa reunião que o fomento é para grupos que não estão na mídia. Mas essa é uma grande contradição do Programa, pois o fomento criou uma mídia própria, com os grupos que têm padrão fomento" (VIANNA, 2014, p.33).

Vamos voltar um pouco às origens da Lei para entendermos como essa "jovem-velha personagem" foi gestada. O Programa de Fomento surgiu para dar subsídios à pesquisa e criação de artistas independentes que não tinham espaço para produzir fora de uma determinada lógica de mercado. "Cultura não é mercadoria" era uma das frases que se repetiam nos movimentos de luta artística da dança e do teatro. A "Arte Contra a Barbárie", movimento de militância teatral, surgido em São Paulo, em meados de 1998, impulsionou o que seria levado adiante com a criação das Leis de Fomento ao Teatro (2002) e à Dança (2005). Diz o seu primeiro manifesto:

---

[102]_Disponível em <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11411061436.pdf>. Acesso em 2/4/2015.

[103]_Tiche Vianna é atriz, diretora e pesquisadora do Barracão Teatro e integrou diversas vezes a comissão julgadora de Fomento ao Teatro.

> É inaceitável a mercantilização imposta à Cultura no país, na qual predomina uma política de eventos.
> É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística.
> Nosso compromisso ético é com a função social da arte.
> A produção, circulação e fruição dos bens culturais é um direito constitucional, que não tem sido respeitado.
> Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em produto "cultural". E cria uma série de ilusões que mascaram a realidade da produção cultural no Brasil de hoje[104] (1999, Manifesto Arte Contra a Barbárie).

Foi reivindicando o apoio à liberdade de criação e pesquisa que os artistas perfuraram um contexto que não os representava, o da Lei Rouanet[105], a fim de defender um política pública fora dos mecanismos da renúncia fiscal.

Sobre o assunto, diz o jornalista e crítico Kil Abreu (2014, p.21):

> É então esta forma relativamente nova de olhar já não apenas a estrutura em que o Sistema se desenha (produção, plateias, circulação), mas a sua qualificação em termos de arte pública, o que se coloca. Seria preciso aos artistas que estavam fora do esquema da Rouanet uma espécie de desaclimatação não só ideológica (a consciência de que a renúncia fiscal não atende nem vai atender a eles) como também, fundamentalmente, a convicção prática, objetiva, de que o que está em jogo era um explícito apartheid artístico.

Já existe um material amplo discutindo as origens do Fomento, tanto de Teatro quanto de Dança, ambos possuem uma publicação feita pela Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo em comemoração aos seus 12 e 5 anos de existência, respectivamente. Considerei importante trazer uma breve noção sobre o ambiente em que nascem essas Leis, mas o foco aqui será o Fomento hoje, o que se tem debatido sobre esse Programa, o que gerou e tem gerado.

A primeira situação que reconheço é que, mais do que aporte financeiro para viabilizar pesquisa e criação, a nossa "Protagonista" tem se tornado, muitas vezes, um modo de validação e classificação da dança. O sentimento dos artistas e grupos não contemplados não diz respeito somente à preocupação de não terem dinheiro para produzir. É um sentimento de incapacidade, de constatação de que não foram reconhecidos, de que o trabalho que fazem não foi ou não é bom o suficiente. Mesmo cientes de que ser ou não contemplado envolve outras questões, para além da qualidade do trabalho artístico, paira no ar uma sensação de impotência.

---

[104]_O Manifesto "Arte Contra a Barbárie" está disponível em vários sites das redes sociais. <http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm#1>.
[105]_Lei Federal de incentivo à cultura de nº 8.313 de 23/11/1991, baseada em isenção fiscal.

Por tudo isso, não há como discordar de Tiche Vianna quando afirma que o fomento criou uma mídia própria, o "padrão fomento". Não é simplesmente mais um modo de validação da dança, como a que se dá pela contemplação em outros editais, pelo reconhecimento da crítica, pelo convite para apresentar-se em Sescs[106] ou Festivais, pela boa aceitação do público etc. Sim, tudo isso são formas de validar, mas o Fomento parece ocupar um "lugar top" no ranking, dando um status diferenciado aos que recebem a chancela de "artistas fomentados".

É sabido que houve um intenso crescimento no número de produções artísticas na cidade; pergunta-se, no entanto, se ele é acompanhado de um crescimento qualitativo. Katz (2014) toca nesse assunto ao publicar matéria sobre a VIII Mostra de Fomento à Dança: "quem acompanhar, poderá identificar, por exemplo, que a quantidade, nesse caso, ainda não produziu a qualidade que se desejaria"[107]. E isso me parece não ser diferente do que acontece no teatro, como aponta o dramaturgo e diretor teatral Antônio Rogério Toscano[108] (2014, p.28):

> Após esses 12 anos e 25 edições, eu tenho essas perguntas feitas a respeito de como esta conquista, que foi a Lei de Fomento, que permite a dilatação de processos e o amadurecimento da ideia do que seja grupo, da instauração de pesquisa efetiva dentro do contexto de grupo, como que isso de fato incide na produção de uma excelência criativa na cidade que seja perceptível.

Mas quero chamar a atenção para o fato de que a qualificação não está simplesmente atrelada a ter ou não aporte financeiro. Claro que o trabalho remunerado dignamente possibilita mais tempo de dedicação dos envolvidos, investimento em pesquisa e produções mais arrojadas. Mas, na Arte contemporânea, outras relações estão envolvidas. Destaco algumas abaixo ressaltando que não são fatos isolados, implicam-se mutuamente.

1 - Atualmente, todos querem ser autores, o que, no caso da dança, faz muitos artistas jovens formarem muito cedo o seu próprio grupo, abrindo mão da possibilidade de aprenderem com coreógrafos ou diretores mais experientes.

2 - Cada vez menos se tem exigido uma formação técnica para se dançar e me parece que, algumas vezes, há pouco investimento em especificidades da própria linguagem da dança.

3 - Nos dias de hoje, temos mais pressa e menos paciência e, mesmo para os artistas que se debruçam em processos de pesquisas, na contramão daqueles que buscam resultados imediatos, não estamos apartados da realidade que envolve consumo, ineditismo e rapidez. Sendo assim, transgredi-la com potência não é uma missão fácil.

---

[106]_O Serviço Social do Comércio é uma instituição brasileira privada que, em São Paulo, tem forte atuação na área cultural.

[107]_Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-danca,lei-de-fomento-mudou-os-caminhos-da- danca--em-sao-paulo,1561673>. Acesso em 5/6/2015

[108]_Professor de Teorias e Práticas do Teatro na Escola de Arte Dramática (EAD – ECA - USP) e no Curso de Artes do Corpo da PUC - SP.

4 - A arte lida com processos de criação no campo do estético, envolvendo relações de afeto, exposição, julgamento e talento, que independem do fato de se ter ou não dinheiro para produzir.

A fala da entrevista de Katz (2015) vai ao encontro, em muitos quesitos, com o que apontei acima:

> A língua da dança vem sendo muito praticada, por muita gente, mas muito empobrecida nas suas regras gramaticais, que, no nosso caso, são regras composicionais. [...] Todos estão se auto autorizando a fazer o que querem porque estão fazendo a **sua** dança. E a **minha** dança, como ela não é a **sua**, eu faço do meu jeito, e você faz a sua do seu jeito. Mas a gente esquece que esse negócio que você pode chamar da sua dança e eu posso chamar da minha dança, chama dança, e aí tem os parâmetros postos no mundo que são conhecer composição (grifo nosso).

Por tudo isso, acredito que discutir o crescimento qualitativo das produções envolve uma série de questões para além do próprio Fomento. Em matéria publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, Katz (2014) também traz outro assunto à tona que muito nos interessa - a lógica criada pelos editais. "O edital, nascido para funcionar apenas como uma forma jurídica de distribuição de dinheiro, extrapolou a sua função e transformou-se em uma lógica do pensar, que agora nos comanda"[109].

Sobre isso, posso afirmar que vi colegas interromperem ou alterarem suas rotinas de trabalho quando não contemplados pelo Fomento ou no período em que ficam no vácuo entre uma edição e outra. Também ouvi artistas falando que não saberiam como continuar, caso não fossem aprovados. Estamos, de alguma forma, reféns desse modelo, mas acredito que isso se dá porque ele, sozinho, não se sustenta como política pública. No entanto, atento para o fato de estarmos falando de uma Lei, e Lei não se modifica segundo os interesses das políticas de governo. O Fomento, portanto, não é um edital a mais, misturado entre os outros. Dentro de um conjunto de outras leis e ações ele poderia assumir o papel de política pública, mas sozinho tem virado um instrumento fomentador de "guerras".

Com todos os percalços, entretanto, manteve e colocou no mundo muitos grupos, e cabe à dança a mesma fala de Tiche Vianna (2014, p.30) sobre o Fomento ao Teatro:

> Depois de 12 anos, você percebe que a Lei funciona. E na hora que ela funciona você fica bravo. Porque quando ela funciona, você vai perder a possibilidade de ser contemplado, pois aumentou o teu campo de competição. Aí a gente começa a ter outro tipo de problema, como é que a gente vai garantir nossa continuidade.

Eis mais um dos paradoxos que decorrem da Lei: ela vem para dar continuidade, mas termina, em alguns casos, gerando descontinuidade para grupos que não sabem mais viver sem ela, que entram numa dinâmica de produção exclusivamente atrelada ao Fomen-

---

[109]_Disponível em <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91418125662.pdf>. Acesso em 5/6/2016.

to. Porque já se viveu sem, mas hoje parece distante pensar que um artista que se acostumou a ser fomentado possa se fidelizar a uma proposta artística sem recursos financeiros.

No entanto, quero ressaltar que no máximo 30 projetos por ano são contemplados e que há, sim, produção fora do fomento. Tive oportunidade de entender essa questão mais de perto, no ano de 2015, quando fiz parte das comissões julgadoras das 18ª e 19ª edições do Fomento à Dança. Constatei que grupos que não ganhavam há cerca de três anos não deixaram de produzir e outros tantos, que nunca foram contemplados, seguiam com seus trabalhos. O que ocorre, então? Possivelmente, uma menor chance de difusão, uma produção menos intensa e uma rotina de trabalho mais flutuante, além, é claro, a ausência do "selo" do Fomento, fazendo com que esses grupos e artistas se sintam inferiorizados. Mas isso não diminui a produção à margem do Fomento, ela tem crescido e reivindicado um espaço nessa Lei.

Como artista contemplada algumas vezes, como pesquisadora que entrevistou muitos artistas fomentados e como espectadora assídua de projetos que são frutos do Fomento, não tenho como não considerar muito mais aspectos positivos do que negativos nesse Programa. A Cia. Fragmento de Dança, viabilizada pelo Programa, passou a ter uma rotina de trabalho com um mesmo grupo de pessoas, fazendo, em média, 35 apresentações por ano, geralmente, uma produção nova somada a trabalhos antigos. Temos aulas de técnica diariamente e desenvolvemos várias ações de formação e difusão que se estendem à periferia de São Paulo e atingem um público não restrito à dança.

Em relação a outros projetos fomentados, observo que alguns artistas, já consolidados na época da criação da Lei, passaram a trabalhar com mais dignidade. Chamo atenção para o fato de que alguns adquiriram sede própria (geralmente, espaços locados que conseguem parte da sua manutenção com o aporte financeiro do Fomento). Isso faz com que, além de movimentarem o entorno, tenham tranquilidade nas suas pesquisas, mais tempo de ensaio e um lugar para guardarem os seus materiais cênicos. E, o mais importante de tudo, a sede própria permite que os grupos fiquem em cartaz, o que sempre foi uma reivindicação da dança.

Há também artistas que ganharam visibilidade somente a partir do Fomento e, aqui, encontram-se tanto artistas jovens como aqueles que, mesmo não sendo jovens, tinham poucas produções, antes da criação da Lei. E, por fim, também usufruem da Lei uma série de artistas que começaram sendo parte de algum grupo fomentado e, hoje, formaram seus próprios grupos; estudantes de dança que se reuniram, ainda na universidade e que vêm se inserindo no mercado de trabalho; e artistas que atuaram muito tempo em Companhias estáveis e, ao saírem, começaram a investir em suas próprias pesquisas.

Mas, como já foi dito, não são só rosas no caminho do Fomento. E um dos momentos que considero mais assustadores começou no ano de 2015 (e talvez se estenda por mais outros anos). A nossa "jovem-velha-personagem" tem sido apontada como elitista, inacessível, autoritária. Para poderem ser aceitos, artistas defendem com "unhas e dentes" que fazem pesquisa, têm trabalho continuado, são da dança contemporânea, assuntos que abriram esta tese e que retomo nesta Cena. Os argumentos não são somente de defesa, mas, principalmente, de acusação. Acusam a Comissão Julgadora de ser incapaz de avaliar grupos com outros referenciais estéticos e clamam pela democratização do Fomento à Dança. As redes sociais espalham agressões, geralmente mais inflamadas após o resultado de cada edição do Fomento. A discussão se amplia, e muito.

Novamente: o que é dança contemporânea? E, na sequência: quais produções são fruto de pesquisa? O que é ter um trabalho continuado? Essas perguntas são as que mais se fazem quando o assunto é Fomento. E, para cada uma delas, surgem outras perguntas, dúvidas e muitas desavenças. Então, a primeira coisa que se vê é uma necessidade de se provar que é contemporâneo. Feito isso, já se preenche um dos requisitos exigidos pela Lei.

Exatamente por ter o poder de selecionar os grupos contemplados e, com isso, avaliar o que está ou não dentro do objeto da Lei, quem tem sido acusada de aumentar a confusão sobre o que é ou não dança contemporânea, pesquisa e trabalho continuado em dança é a personagem coadjuvante – "a Comissão Julgadora". Duas vezes por ano, ela se torna o centro das atenções e querem que saiba responder à uma série de questões polemizadas em qualquer contexto contemporâneo.

Publicado o resultado de um edital, há bate-boca, principalmente, na devolutiva (momento em que a comissão expõe, para os artistas que concorreram ao Fomento, os principais aspectos que nortearam a escolha daquele conjunto de projetos). Invertem-se os papéis e as pessoas que formaram a Comissão Julgadora tornam-se alvo de julgamento. Leva um tempinho até que os ânimos se acalmem e tudo recomeça no próximo edital. A cada nova edição, são vozes diferentes clamando, algumas se repetem, algumas estreiam e outras silenciam ao serem contempladas.

No momento, uma das questões mais debatidas em movimentos[110], fóruns[111] e seminários que discutem políticas públicas tem sido a exclusão de uma parte da dança do programa de Fomento por não ser classificada como "contemporânea". Isso tem se dado em

---

[110]_Um dos movimentos representativos da dança paulistana hoje é o "Movimento a Dança se Move", do qual faço parte, desde a sua origem, em 2011. Foi criado pela Cooperativa Paulista de Dança, em parceria com o Movimento Mobilização Dança (surgido em 2002) e reúne, continuamente, artistas da Dança, a fim de discutir políticas públicas.

[111]_ Recentemente, no ano de 2015, foi criado o "Fórum Permanente de Danças Contemporâneas: Corporalidades Plurais".

relação a grupos que trabalham com danças populares, urbanas e negras. Há os que entendem que a restrição vem da própria Lei e também aqueles que acreditam que é a Comissão que não está apta a compreender outros modos de dança contemporânea.

Diante dessa situação, a Secretaria Municipal de Cultura, que escolhe quatro das sete pessoas que formam a Comissão Julgadora, tem convidado profissionais com conhecimentos em linguagens específicas de dança, a fim de tornar o processo ainda mais democrático. Digo "ainda mais democrático" porque, mesmo com tantas desavenças, a maior parte dos artistas reconhece a transparência dos processos que envolve a Lei de Fomento, ressaltando o fato de que os outros três nomes para composição da banca são eleitos pelos próprios artistas que enviam projetos.

A pesquisadora Marianna Monteiro, no Seminário "Discutindo o Fomento"[112], realizado pelo Movimento A Dança se Move, em 23/5/2015, nos disse:

> Eu acredito que a crise seja mais ampla, mas estou falando do ângulo que eu vivo a crise, que é a constante presença de grupos que trabalham com tradições populares brasileiras e que ficam revoltados de não conseguir ganhar o Fomento. A grande questão é porque não são considerados dança contemporânea, então, acaba gerando uma discussão do que é o contemporâneo, e é uma discussão que se patina, se patina, se patina porque ninguém tem uma resposta única. [113]

Monteiro também revelou que foi convidada a fazer parte da Comissão julgadora, na 17ª Edição do Fomento à Dança, muito provavelmente porque trabalha com Cultura Popular. E um dado importante a ressaltar é que, nesses 10 anos, tivemos 70 profissionais diferentes envolvidos na bancas. A cada formação, sete pessoas se encontram e, apesar de terem os objetivos da Lei como diretrizes, trazem suas interpretações e subjetividades sobre modos de pensar a dança. Considero 70 um número razoável e, mesmo que muitos tenham participado mais de uma vez, cada edital é uma composição diferente. No entanto, isso não tem sido o suficiente para impedir que essas bancas, em muitos momentos, sejam criticadas por terem um pensamento excludente em relação a determinadas práticas.

Sendo assim, é uma realidade que a Comissão julgadora termine sendo vista como guardiã ou vilã da Lei porque, ainda que o seu poder decisório seja temporário, os posicionamentos a respeito de questões controvertidas que dela surgem, são entendidos, de alguma forma, como parâmetros norteadores para os próximos "fomentáveis" (os que serão contemplados e os que tentarão ser). Isso se confirma ao vermos artistas solicitarem

---

[112]_Evento em que estive na organização pelo Movimento a Dança se Move, realizado no Centro de Referência da Dança, em 23/5/2015, com o propósito de ampliar a discussão sobre os parâmetros norteadores da Lei de fomento.
[113]_Citação extraída da filmagem do Seminário "Discutindo o Fomento". Arquivo pessoal.

pareceres de seus membros, com o intuito de considerá-los no desenvolvimento dos seus próximos projetos.

Outro assunto que gera polêmica é a tal da "continuidade". Sobre ele, diz Tiche Vianna (2014, p.29): "eu posso ver continuidade na permanência de questões que envolvem determinado tema, na permanência de um grupo que está sempre junto, na permanência de uma ideia que não sai da minha cabeça há 20 anos". O fato é que o Fomento não veio para produções ou ações pontuais, mas isso não é o suficiente para entendermos o que é "trabalho continuado". Há muitos modos dos artistas se organizarem, as relações são tão dinâmicas que, a cada edição, a banca se depara com questões novas e precisa rediscutir alguns entendimentos sobre continuidade que pareciam ser de senso comum. O projeto de um artista que está há algum tempo sem produzir é visto como continuado? Precisa ser continuada a pesquisa, a atuação artística ou ambas? E o artista que tem uma pesquisa própria e quer desenvolver uma criação com parcerias que nunca ocorreram e se darão exclusivamente para um projeto específico, está propondo um trabalho continuado?

Nos primeiros editais, como se verá, usava-se repetidamente o termo "Companhia" e se exigia um número mínimo de dançarinos envolvidos nos projetos. De algum modo, isso sinalizava que a continuidade era de Companhias ou grupos. Já o termo "núcleo artístico", também muito usado, vem da própria Lei e se refere aos responsáveis pela fundamentação e execução do projeto, "constituindo uma base organizativa com caráter de continuidade" (art. 5º da Lei 14071 de 18/10/2005).

Durante muito tempo, discutiu-se o que era "núcleo"[114] e penso que isso interfere no pensamento sobre continuidade. Trabalhos solos estavam contemplados nesse entendimento de núcleo? É muito provável que essa denominação tenha sido herdada da Lei de Fomento ao Teatro, porque, para os artistas do teatro, é consenso que somente grupos podem concorrer. Só que a dança tem peculiaridades na sua forma de se organizar, demandando que a continuidade seja observada caso a caso. Os solos têm sido legitimados há algum tempo e os editais não fazem mais exigências sobre o número de envolvidos nos projetos, mas ainda há polêmica nesse quesito.

O trabalho continuado não tem se dado somente em grupos que estão juntos há algum tempo. Além dos solos, há também artistas que criam encontros, a cada novo projeto, e a continuidade é entendida em relação aos desdobramentos e aprofundamentos de suas pesquisas individuais, que podem se estabelecer ou não com grupos variados. Tam-

[114]_Em São Paulo, o termo "núcleo" foi amplamente disseminado, passando a anteceder o nome do artista, em alguns casos, ou mesmo substituir os termos cia./coletivo/grupo etc. Ex. Núcleo Vera Sala, Núcleo Marcos Moraes, Núcleo Luis Ferron.

bém é continuado o trabalho de um núcleo artístico representado pela figura do diretor ou coreógrafo, podendo ser núcleo todos os que estão no elenco, naquele momento, mas considerando que a continuidade é da própria Cia. e seu representante, e não das pessoas envolvidas naquele projeto.

Agora, para fechar a tríade "dança contemporânea - trabalho continuado – pesquisa", vamos para a próxima questão controversa e veremos o quanto os assuntos tratados caminham juntos: "O que é pesquisa em Dança?". Para responder a esta pergunta, vamos direto na fonte, a fim de entender a linguagem da nossa "Protagonista". Diz o artigo 1º, em seu parágrafo primeiro, da Lei de Fomento: "Entende-se por dança contemporânea um modo de produção artística, que envolve investigação, pesquisa e criação (...)", e no parágrafo segundo do mesmo artigo: "A pesquisa mencionada no § 1º deste artigo refere-se às práticas de pesquisa da linguagem cênica coreográfica e investigação de parâmetros corporais próprios".

Se entrássemos com detalhes em vários artigos da Lei, teríamos a certeza de que são necessárias muitas leituras e que a interpretação não é única. Deve se atentar que "pesquisa" é aquela atrelada à linguagem cênica, o que entendo se relacionar ao desenvolvimento de um vocabulário autoral, e isso é, para a Lei, uma dos quesitos que caracteriza a "dança contemporânea". Ou seja, é contemporâneo o que não reproduz modelos, o que busca um caminho próprio para o corpo e a cena.

Não há senso comum e acirram-se as discussões a fim de distinguir quais grupos reproduzem matrizes com o intuito de preservá-las e quais grupos têm, nesses referenciais, um mote para refletir e atualizar questões no nosso tempo. Atentos à letra da Lei, veremos que o entendimento de dança contemporânea não está relacionado à "categorização da obra por estilo, conteúdo ou técnicas" (continuação do parágrafo primeiro, do art. 1º). Isso nos diz que não se trata de olhar para o tipo de dança, e sim para o seu modo de produção.

O embate foi crescendo e o Fomento virou a "menina-dos-olhos", na medida em que se percebeu que é o único Programa para a dança que é Lei, sendo capaz de proporcionar a manutenção de um grupo, com um orçamento expressivo que, no vigésimo edital, estava em R$ 734.226,82 (valor máximo que pode ser pedido). Além disso, esse Programa dá ao artista a liberdade de propor um projeto em maior consonância com o seu desejo, sem exigir contrapartidas que não dizem respeito à sua natureza. A guerra travada pela (e contra) nossa "grande-jovem-velha personagem", a Lei de Fomento, deve-se, principalmente, à ausência de outras políticas públicas para a dança.

Ainda sobre "pesquisa", mais uma vez, cito Tiche Vianna (2014, p.30): "E quero também questionar se esse território tem uma relação com a cidade. Ou se, quando falamos

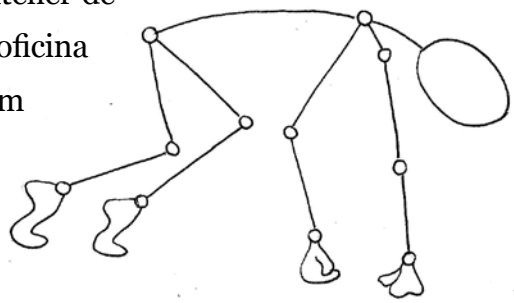
de pesquisa, estamos falando de uma produção própria, onde é fundamental pesquisar para quem e para quê". A autora nos traz o pensamento sobre a dimensão pública da Lei. Quando fui parte da comissão julgadora, observei que muitos projetos propunham uma verticalização de suas pesquisas, relacionando-se muito pouco com a cidade. Passei, então, a me perguntar como a pesquisa desenvolvida pelos artistas fomentados poderia significar um aprofundamento do próprio trabalho (que é desejo dos artistas), mas, também, ocupar um espaço mais amplo de compartilhamento significativo na e para a cidade.

CENA 3 / Como cresceu nossa "menina-dos-olhos"

O Fomento não foi, desde o seu nascimento, a "menina-dos-olhos". Isso foi acontecendo aos poucos. A maior parte dos artistas de pouca idade, principalmente, os que são da "geração dos editais", não sabe o que foi a vida sem ele. Esse Programa tem afetado a dança paulistana não somente em relação aos que dele participam, muitos dos não contemplados têm tentado se "encaixar" no edital para serem aceitos, e isso modifica as suas proposições, os seus modos de produzir, as suas dramaturgias.

Para falarmos um pouco de como cresceu a "menina-dos-olhos", aparece outra personagem, uma verdadeira vilã – as contrapartidas sociais. Os editais de Fomento à Dança completam anos semestralmente, e já são 20, desde a sua criação. Pouco a pouco, eles foram atendendo a algumas reinvindicações dos artistas de que a obra em si já é a contrapartida social.

Os primeiros editais[115] eram mais fechados e divididos por modalidades e, cada uma delas, faziam exigências muito específicas. Eram três, a primeira, "Dança contemporânea", na qual os projetos eram obrigados a ser desenvolvidos por uma Companhia de, no mínimo, 4 dançarinos, incluir um espetáculo inédito com duração mínima de 60 minutos, admitir dois aprendizes, realizar um mínimo de nove horas de atelier de composição coreográfica, um mínimo de 60 horas de oficina para a comunidade e um mínimo de 10 espetáculos em equipamentos municipais. Ufa, eram muitas contrapartidas e sempre de "no mínimo" alguma coisa!



A segunda modalidade era "Circulação" e exigia que a Companhia fosse composta por, no mínimo, dois dançarinos, permanecesse num equipamento cultural por tempo suficiente para a realização

[115]_Todos os editais do Programa Municipal de Fomento à Dança estão disponíveis na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e também podem ser consultados no Diário Oficial.

de oficinas, palestras e atividades voltadas à formação de público, realizasse apresentações abertas à comunidade em dias e horários que contemplassem alunos de escolas públicas ou privadas. E, no 3º edital, inclui-se, além do exposto acima, a obrigatoriedade de realizar um mínimo de 15 apresentações.

A última modalidade, "Criação de coreografia", distancia-se, e muito, das discussões atuais sobre as origens e objetivos da Lei. Essa modalidade era direcionada a criações coreográficas de, no mínimo, 25 minutos, feitas por artistas iniciantes ou consagrados, brasileiros ou estrangeiros, para grupos de, pelo menos, quatro dançarinos. O proponente deveria ser uma Companhia estabelecida em São Paulo que, ao final, realizaria um número mínimo de 10 apresentações. Está assim descrito nos editais que incluíram essa modalidade: "o coreógrafo responsável pela criação cederá os direitos de apresentação do trabalho para a companhia que o propôs por um período não inferior a dois anos, a contar da data de estreia da obra".

A forma como é especificada a modalidade "criação de coreografia" aproxima-se ao modo de funcionamento de Companhias oficiais, que em nada se assemelha com os grupos fomentados em seus modos de produção. Inclusive, esses grupos não se sentem, em muitos casos, representados pelo termo "companhia". Ressalta-se sobre esse momento que Iracity Cardoso[116] era assessora da dança da Secretaria Municipal de Cultura e participou da publicação do I edital, possivelmente, isso é um dos motivos pelos quais os editais consideravam aspectos característicos de grandes companhias. Mas tendo em vista o processo contínuo de amadurecimento do entendimento da Lei, resultado de debates entre artistas e entre estes e a Secretaria, nos anos seguintes, essas modalidades foram excluídas. De todo modo, nunca chegou a acontecer o que estava previsto nesses editais, a modalidade "criação de coreografia" não foi usada para convidar coreógrafos, e sim para que os criadores desenvolvessem trabalhos com os seus próprios núcleos artísticos. Hoje, com a discussão sobre pesquisa, continuidade e autoria, parece ser consenso que esse modelo está fora dos parâmetros do Fomento.

Acredito que, na época, todos ainda tentavam entender a Lei e tudo era muito novo, daí essa distorcida divisão por modalidades. Isso aconteceu nos editais I, II e III, nos anos de 2006 e 2007, sendo que, no III edital, a modalidade "dança contemporânea" passou a ser chamada de "manutenção", mas previa as mesmas contrapartidas que as anteriores (não relatei as contrapartidas na íntegra, somente as que considerei afetarem mais essa discussão).

---

[116]_Iracity Cardoso (São Paulo - SP, 1945) foi assistente de direção, bailarina e diretora artística adjunta do *Ballet Du Grand Théâtre de Genève*, na Suíça; diretora artística do *Ballet Gulbenkian*, em Lisboa; diretora artística fundadora da São Paulo Companhia de Dança, do Estado de São Paulo; e, desde 2013, é diretora artística do Balé da Cidade de São Paulo.

No IV edital, essas modalidades desaparecem e as exigências principais eram para que os projetos, preferencialmente, previssem uma criação com, no mínimo, 60 minutos de duração, realizando ao seu final 15 apresentações, além de admitir pelo menos dois aprendizes. No V edital são mantidas as 15 apresentações e a admissão de aprendizes, mas sai a "preferência por criações" e entra a possibilidade de manutenção, circulação ou criação, sem exigência de uma duração para esta última.

O VI edital pode ser considerado um marco. Iniciamos um novo percurso e o artista passou a estruturar o seu projeto, sem uma série de exigências predeterminadas. Houve e há, até hoje, liberdade para decidir como fazer a pesquisa e quais necessidades conversam com o modo de produzir de cada núcleo. Obviamente que o edital exige clareza nas propostas, coerência, meios de tornar a dança acessível etc., mas essa vitória de se ter liberdade na formulação do projeto é um diferencial da Lei de Fomento e uma conquista da dança. Conquista que também se deve ao empenho dos funcionários da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Ao contrário do que acontece em outras instâncias da esfera estadual e federal, a dança paulistana tem tido a sorte de encontrar, no núcleo que coordena o Programa de Fomento, profissionais abertos ao diálogo.

No ano de 2010, com o considerável aumento da demanda e sem saber como lidar com a concorrência entre "jovens" e "antigos", os VIII e IX editais abriram a possibilidade de projetos de menor porte, realizados por núcleos em processos de formação (respeitado o mínimo de três anos de atividade exigido pela Lei), pleitear uma verba menor. Essa tentativa não deu certo porque se entendeu que esse tipo de categoria criava uma subdivisão entre núcleos iniciantes e consolidados, e que o Fomento deveria olhar para a pesquisa e a continuidade, avaliando, paritariamente, todos os que tinham mais de três anos de trabalho. Além disso, essa ideia poderia ser interpretada como uma possibilidade de pulverização, na qual se distribui menos verba a fim de se contemplar mais grupos, e isso também não está em consonância com os princípios do Programa.

Tirando esse fato descrito acima, que caiu após dois editais, desde o VI, o Fomento anda "às soltas", a liberdade de propor é total, e esse é um aspecto que considero muito positivo e que faz dele ainda mais a "menina-dos-olhos". Por outro lado, porque sempre tem outro lado, com tanta liberdade e sem as vilãs contrapartidas sociais, ando me perguntando (e não estou sozinha): "Fomento para quem?", "pesquisa para quem?"

O que temos visto são editais que se modificam, na maioria das vezes, porque os artistas reforçam as demandas da dança e ficam atentos para que não se crie regras que estão fora dos limites previstos na Lei. Nos últimos anos, temos vivido um novo momento de reivindicações de políticas públicas mais amplas para a dança e, em resposta a isso, outra

mudança nos editais merece ser destacada. No 19º e 20º editais, acrescentou-se um termo, muitas vezes, usado para diferenciar o que seria ou não um pensamento contemporâneo de dança: "matrizes". Assim, dentre o que a comissão levará em conta para a seleção, está:

> fortalecer ações que tenham o compromisso de promover a diversidade dos bens culturais, tendo em vista os modos singulares de pesquisa artística e a **pluralidade de matrizes** que podem nortear o trabalho de criação e produção contemplados pela dança contemporânea e independente[117] (grifo nosso).

Penso que a matriz pode ser um ponto de partida de qualquer linguagem, desde que se reconheça, como dito, que o seu enfoque seja atualizá-la, num contexto de reflexão e interação com questões de hoje. Mas essa é outra longa discussão.

Durante esses anos, debateu-se a possibilidade de algumas alterações na Lei de Fomento, houve muitos encontros da dança e foram elaborados alguns documentos[118]. Dentre as principais reivindicações, estavam a inclusão de uma dotação orçamentária na Lei (que, como dito, foi vetada, quando da sua instituição) e a prorrogação do tempo de duração dos projetos de até um ano para no máximo dois anos. Depois de uma intensa luta em que a Cooperativa Paulista de Dança e o Movimento a Dança se Move estiveram à frente, foi conquistada, no ano de 2014, a sua alteração nesse último quesito, por meio da Lei de nº 15961/2014[119], ampliando a execução dos projetos para até dois anos, como forma de garantir mais tempo para o desenvolvimento de pesquisas, à semelhança do que acontece no Fomento ao Teatro.

Até o momento dessa alteração, os desejos dos artistas caminhavam para a mesma direção e todos aprovaram os pedido de mudança da Lei. O que tem acontecido, com mais força a partir de 2015, é uma dissonância nesses quereres. Foi elaborado um Projeto Lei (PL) para nova modificação do Fomento, fruto dos que alegam que o Programa não é democrático e não agrega todos os tipos de dança. As principais mudanças que constam no PL são: retirada do termo "dança contemporânea" da Lei, passando a ser somente "dança"; inclusão de que seja considerada a pluralidade de matrizes étnicas/culturais, estéticas, poéticas, vocabulários e temáticas no trabalho de criação e produção em dança; acréscimo do termo " em diferentes regiões da cidade", no que diz respeito ao objetivo de difusão da produção artística, que antes não tinha essa especificação de regiões; retirada da necessidade de pesquisa de "parâmetros corporais próprios"; restrição a que um núcleo artístico seja contemplado seguidamente, isso

---

[117]_Esse trecho consta nos editais 19º e 20º de Fomento à Dança, na parte "1. Objeto". Trata-se do ponto 1.1.4.

[118]_As reuniões com os artistas da dança e uma série de documentos produzidos estão disponíveis no blog do Movimento a Dança se Move: <http://dancasemove.blogspot.com.br/>. Acesso em: 5/4/2016.

[119]_Essa lei é resultado do Projeto Lei no 236/12. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei--ordinaria/2014/1596/15961/lei-ordinaria-n-15961-2014-altera-o-inciso-iv-do-art-7-da-lei-n-14071-de-18-de-outubro--de-2005-que-institui-o-programa-municipal-de-fomento-a-danca-para-a-cidade-de-sao-paulo>. Acesso em: 26/3/2016.

só poderá acontecer uma única vez e, nas demais, o núcleo deverá esperar por uma edição para voltar a concorrer. Também há alterações no que diz respeito à formação e seleção da comissão julgadora e no entendimento de núcleo artístico, além de inclusão de dotação orçamentária[120].

Não cabe aqui pormenorizar as interpretações de cada um desses pedidos de mudança, mas ressaltar que foram recebidos com revolta, por boa parte dos artistas, em razão de não terem sido chamadas à discussão entidades representativas da dança para um debate amplo. Após descoberta da existência desse Projeto Lei, que se tornou público quando já estava em tramitação, acirrou-se o atrito, que assim segue. Isso evidencia a necessidade de ampliação de políticas públicas que abarquem todas as formas de produção, no entanto, considero perigosa a tentativa de modificar um espaço conquistado, quando todos deveriam estar juntos na conquista de novos espaços.

Alonguei essa conversa dos editais porque percebo que são indicadores de modos de propor e se organizar dos artistas e, como veremos, isso diz sobre suas dramaturgias. O mesmo ocorre com os dados estatístico que apresento a seguir, são análises que nos permitem entender a abrangência desse Programa na cidade de São Paulo.

CENA 4 / Dados do Programa[121]

Nesses 20 editais do Programa, entre os anos de 2006 e 2016, tivemos um número mínimo de 32 e um número máximo de 60 inscritos por edição. A Lei prevê que podem ser selecionados até 30 projetos por ano, sendo dois editais nesse período. Foram 832 projetos inscritos e 279 contemplados, de 81 núcleos diferentes. Na vigésima edição, é expressivo o aumento total de núcleos inscritos e também de inscritos pela primeira vez (foram 17 núcleos pela primeira vez, sendo que, nos últimos 3 anos, a média era de sete). É possível que esse fato seja consequência da situação, já exposta, que reivindica a ampliação do Fomento, somada a uma série de encontros realizados pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, nas cinco regiões de São Paulo, para divulgar o Programa[122], e, ainda, ao amadurecimento de grupos que vieram de Programas menores da Secretaria, como é o caso do VAI[123].

---

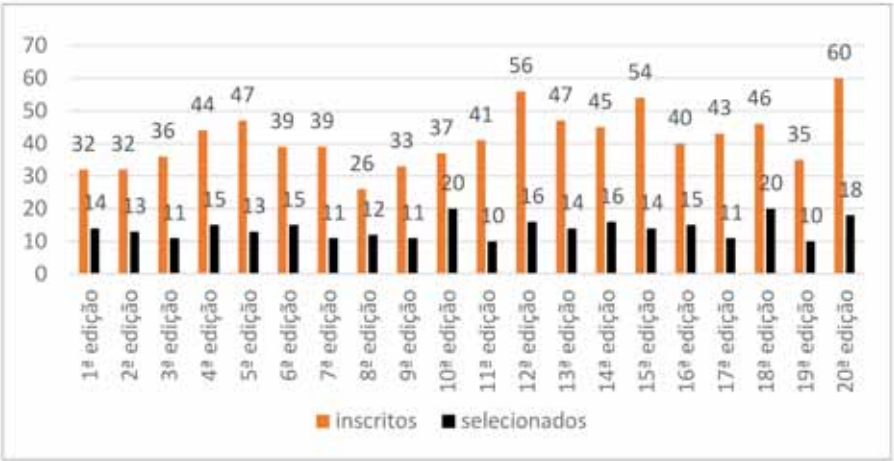
[120]_Informações desse Projeto de Lei 01-00648/2015, de autoria do Vereador Toninho Vespoli, disponíveis em <http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/projeto/PL0648-2015.pdf>. Acesso em 16/3/2016.

[121]_Esses dados podem sofrer pequenas variações porque alguns grupos mudam de nome de uma inscrição para outra e aparecem como dois núcleos, quando, na verdade, trata-se do mesmo. Além disso, há uma lacuna nos dados da secretaria de Cultura do Município referente ao III edital.

[122]_Essa ação começou no 19, mas é possível que só tenha ganhado força no 20º edital.

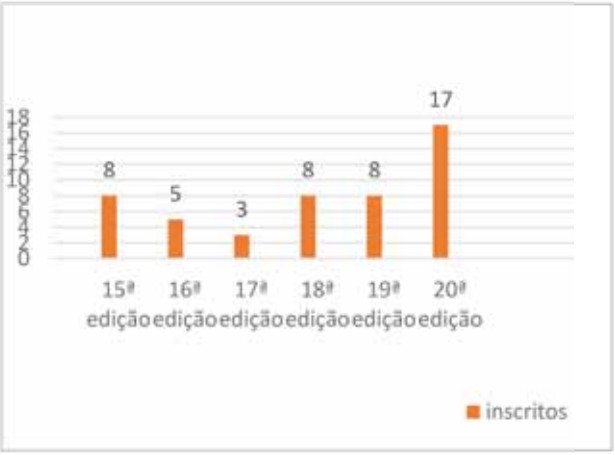
[123]_O VAI – Programa para Valorização de Iniciativas Culturais (LEI nº13540/2003) tem o objetivo de apoiar financeiramente atividades artístico-culturais, principalmente, de jovens de baixa renda e de regiões da cidade de São Paulo desprovidas de recursos e equipamentos culturais.

Gráfico 1 / Fomento à Dança – 2006 a 2016



Fonte: Dados fornecidos pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Gráfico 2 / Núcleos inscritos pela primeira vez nos últimos três anos



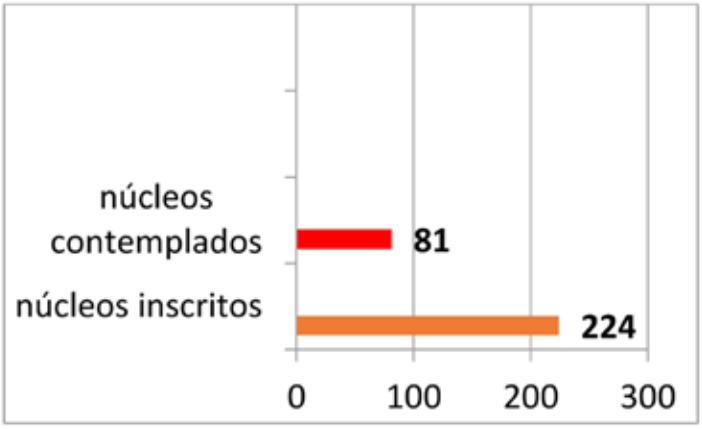
Fonte: Dados apurados a partir de documentos fornecidos pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Ao todo, 224 núcleos diferentes já se inscreveram, durante esses dez anos, e chama-se atenção para o fato de que 93 deles tentaram uma única vez. Tirando os 17 que fizeram sua tentativa nesse último edital e que não se sabe se irão persistir, os outros 76 representam uma tentativa pontual e que não pode ter peso na avaliação de grupos que sofrem a recusa do Programa. Muitos são projetos de cunho social ou que propõem a realização de um evento, como uma mostra de dança. Outras vezes, são artistas ou grupos que se estruturam para concorrer, mas que não existem, de fato, como núcleos com trabalho continuado.

Quase o mesmo ocorre para os 31 grupos que se inscreveram duas vezes. A maior parte deles tem as mesmas características dos que se inscreveram uma vez. Essa conclusão foi tirada por meio da análise de cada um desses grupos, muitos deles não possuem absolutamente nenhum material publicizado na internet, o que sugere que criaram um nome para

poderem concorrer. É, em razão disso, que considerei apenas os núcleos com mais de duas inscrições, aqueles que potencialmente preenchem os requisitos da Lei ou, mesmo sem preencher, julgam caber nesse Programa.

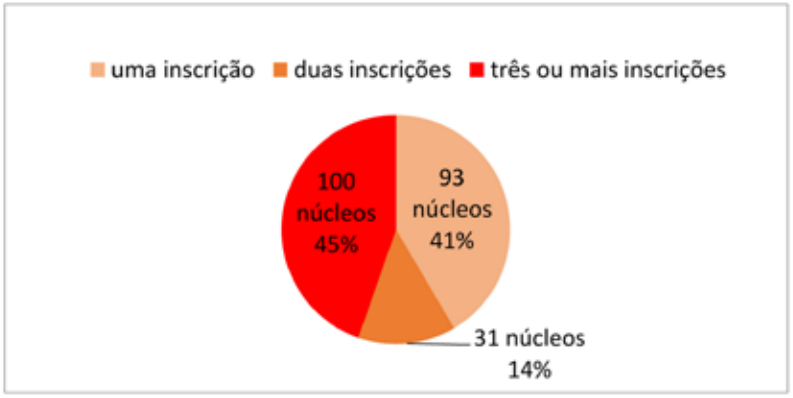
Gráfico 3 / Núcleos inscritos x contemplados



Fonte: Dados apurados a partir de documentos fornecidos pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Abri esse texto revelando que a nossa Protagonista, a meninas-dos-olhos, a pop star, a Lei de Fomento à Dança, não tem sido somente disputada com fervor, ela tem sofrido acusações. É acusada de não dar conta da diversidade da dança paulistana, de categorizar estilos de danças, de ser preconceituosa em relação ao que entende como contemporâneo. No entanto, independentemente do quão relevante são todas essas questões, porque trazem temas que precisam ser exaustivamente debatidos, observo que dos 100 núcleos que se inscreveram mais de duas vezes, 74 já foram contemplados. Isso significa que já fizeram parte do Programa, pelo menos uma vez, 74% por cento dos núcleos que o buscaram com alguma continuidade. É um dado que deve ser considerado com a máxima atenção, pois não há nenhum outro programa público para a dança, no Brasil, com tamanha abrangência.

Gráfico 4 / Número de inscrições no Programa por núcleo

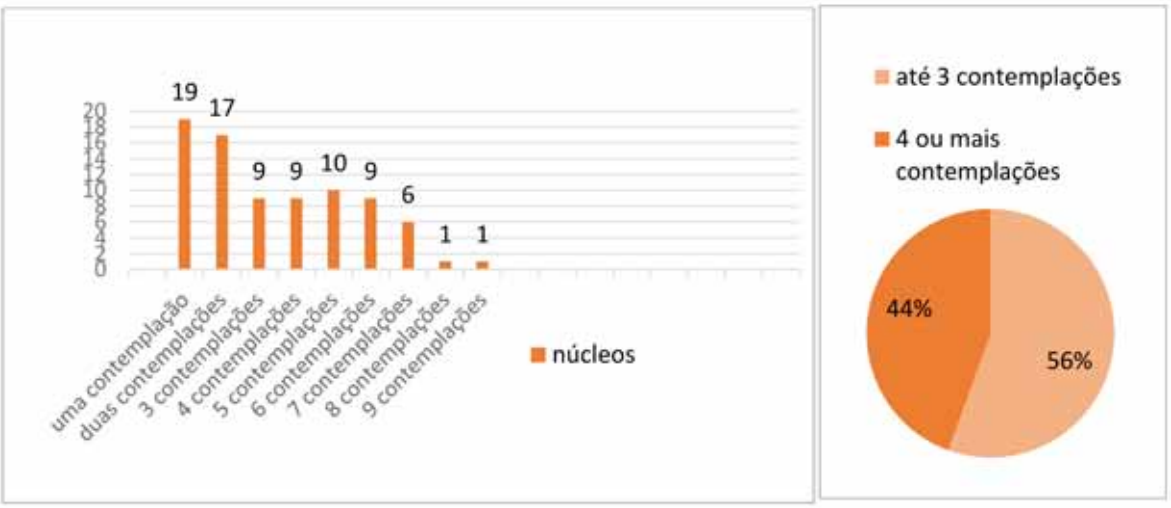


Fonte: Dados apurados a partir dos documentos fornecidos pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo,

Gráfico 5 / Percentual de contemplados que fizeram acima de duas inscrições no Programa

Fonte: Dados apurados a partir dos documentos fornecidos pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Gráfico 6 e 7 / Número e percentual de contemplações por núcleo



Fonte: Dados apurados a partir dos documentos fornecidos pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Outro dado importante, conforme se visualiza no gráfico acima, é que 44% dos núcleos contemplados ganharam quatro ou mais edições. Esse dado tem sido interpretado, por quem acusa o Fomento de não democrático, como uma evidência de "monopólio" de alguns grupos. Mas a leitura que faço é que a reincidência propicia continuidade e isso não só está em consonância com a Lei, como é um dos seus pilares. No entanto, ela dificulta a entrada de novos grupos, embora isso esteja se modificando, aos poucos, em virtude da ampliação da execução do Programa para até dois anos. De todo modo, faz-se necessário atenção e investimento na área para que, de fato, a pesquisa possa se desenvolver com menos desigualdades de oportunidades porque, seja ou não dentro do já existente Programa de Fomento à dança, há muitas dramaturgias ansiando, legitimamente, por um espaço de visibilidade.

CENA 5 / Política e dramaturgia – intersecções

Quando decidi que esta pesquisa daria maior enfoque a artistas fomentados, foi com a intenção de reconhecer um campo de estudo em que eu atuasse e no qual poderia ter mais propriedade em sua análise. Como as produções que se nomeiam dança contemporânea são muito variadas, resolvi restringir o estudo dramatúrgico a artistas e grupos independentes que têm continuamente pesquisado uma linguagem própria, como dito muitas vezes. Então, percebi que estava tratando de um recorte que é exatamente aquele contemplado pelo Fomento e esta é a razão pela qual destino um Ato desta tese para me debruçar nessas questões. O que eu não esperava é que, no caminho deste estudo, fosse me deparar com afirmações de alguns artistas de que as produções oriundas do Fomento são todas muito similares. Somente nos últimos anos desta pesquisa, com esses conflitos citados sobre o Programa não contemplar a dança de São Paulo em sua pluralidade, é que esse assunto veio à tona.

Surgiu o pensamento de que a Lei havia territorializado um tipo de dança e a minha questão era entender se isso evidenciava a territorialização de um tipo de dramaturgia. Antes, quero esclarecer que não acredito, em absoluto, em generalizações ou regras universalizantes e vejo, com muitas restrições, estatísticas que se baseiam exclusivamente em dados quantitativos. Trouxe números aqui para enriquecer o estudo, mas o que estou investigando são aproximações e intersecções nos fazeres, com a clareza de que não podemos separá-los em gavetas.

O que vimos, nos primeiros editais de fomento, foram regras que faziam com que os grupos se adequassem a alguns padrões, como, por exemplo, a determinação de um mínimo de 60 minutos para a duração dos trabalhos ou do grupo ser obrigado a ter, pelo menos, quatro dançarinos. Nota-se que as produções de dança contemporânea, no Brasil, tem uma duração muito aproximada, principalmente, as que acontecem no palco. Entendo que práticas terminem se assemelhando por interagirem num mesmo ambiente, mas quando isso passa a ser institucionalizado, previsto como regra num edital público, deixa de ser um processo natural e passa a ser uma condição de existência externa às necessidades da criação. Foi em razão disso que se viu muitos artistas, que desenvolviam trabalhos solos, formarem seus núcleos a fim de participarem desse contexto.

Como apontado (e felizmente), os editais de Fomento, hoje, dão ampla liberdade aos artistas. Apesar disso, as heranças ou as determinações de editais vigentes reforçam e, em alguns casos, geram traços comuns nas produções. Nesse sentido, a fim de não se sentir preso (ainda que inconscientemente), sempre é válido questionar o quê viabiliza o nosso fazer (por mais que se acredite na liberdade do artista!).

A coreógrafa Dudude Hermann[124], em *A projetista* (2011), compartilha a sua angústia de ter que escrever continuamente projetos para produzir sua dança. Tive a oportunidade de assisti-la duas vezes e a identificação é inevitável, nos vemos, ali, naquela situação. Mesmo com doses de humor, é o desespero de viver a mercê dos editais, fazendo e refazendo projetos que toca a todos que conhecem esse ambiente. Em cena, Dudude sentada a uma mesinha cheia de livros, cadernos e folhas, ironiza o formato para escrever projetos artísticos, que exige que se coloque objetivo, justificativa, etc., e fala também do excesso de burocracia, como por exemplo, ter que enviar "cinco vias do currículo comprovado do artista, encadernados".

O reconhecimento com o trabalho se dá porque o artista, hoje, sente-se exaurido por esses fazeres formais que passam a ser prerrogativas para que desenvolva suas práticas. Impossível que isso não seja encarnado e que não passe a pertencer à nossa dança, propondo, inclusive, dramaturgias que abordam esse desejo de libertar-se desses mecanismos. "Este trabalho talvez seja um desabafo, um manifesto, de mais um artista criador de nosso tempo, frente aos mecanismos para se viabilizar a cultura e a arte."[125] (DUDUDE HERMANN, 2014).

Figura 15:
A projetista, 2011,
de Dudude Hermann.
Foto: Diego Sá

[124]_Dudude Hermann (Muriaé - MG 1958) é bailarina, coreógrafa, diretora e professora de dança. Estuda e trabalha, em Belo Horizonte, desde a década de 1970, a pedagogia de ensino da dança contemporânea

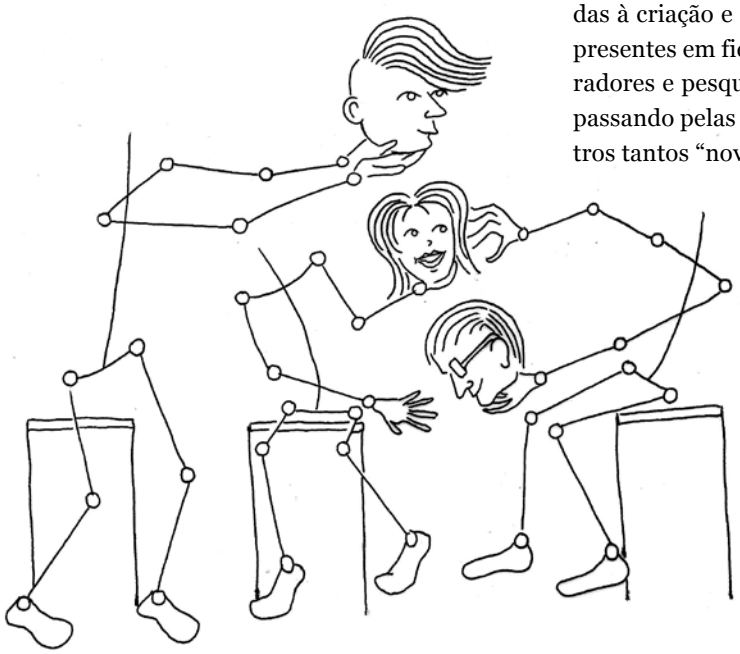
[125]_Disponível em < http://www.jupiter.com.br/jupiter/portal/noticia/id/36733>. Acesso em: 22/2/2016.

Se há uma primeira semelhança entre as produções fomentadas, está na própria angústia dessa condição de "viver do fomento" (que também existe para os não contemplados. De um lado, os que já conseguiram temem perder e não darem continuidade ao que conquistaram, de outro lado, há os que anseiam pela primeira oportunidade). Helena Katz (2014) vem falando seguidamente sobre o assunto:

> Vive-se o tempo no qual o ato de criar se tornou condição de sobrevivência, agora atada a aprovação de projetos em editais. Isso tem implicações em várias outras instâncias, dentre as quais se pode destacar, por exemplo, a troca frequente de elenco, o acúmulo de funções para os responsáveis pelos projetos, a rarefação nos processos de formação profissional, etc..[126]

Mas vendo de uma perspectiva diferente de Katz, embora os responsáveis pelo núcleo acumulem funções porque terminam se envolvendo na escrita de projetos e relatórios, na prestação de contas e na produção em geral, eles também, graças ao Fomento, agregam diversos colaboradores, contrinuindo na profissionalização de muitos setores da dança:

> À luz do Fomento, companhias já existentes se estruturaram e novas formações surgiram; a dança conquistou espaço, tanto no sentido das demandas pelo crescimento substancial da oferta e de resultados artísticos, como no aspecto físico, relacionado ao aumento dos equipamentos culturais capazes de receber tais criações e ações. Esse impulso se traduz ainda no processo de profissionalização e ampliação do campo de trabalho de atividades correlatas, numa lista que inclui desde funções ligadas à criação e execução de luz, som e cenografia, comumente presentes em fichas técnicas de trabalhos, à atuação de colaboradores e pesquisadores do pensamento científico e filosófico, passando pelas figuras do produtor, curador, dramaturgo e outros tantos "novos" especialistas.
>
> (CALUX[127], 2012, p. 124)



[126]_Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31419771564.png.>. Acesso em: 22/3/2016.
[127]_Elaine Calux foi coordenadora do Núcleo de Fomento à Dança da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, de 2010 a 2012.

Como consequência desse panorama, a dança paulistana ganhou nova configuração. Trabalhar por projetos e em vários projetos simultaneamente passou a ser uma realidade, gerando troca frequente de elenco, como apontou Katz. Mas a situação contrária também é um fato, grupos que não se mantinham unidos por falta de verba, conseguiram, com o Fomento, estabilizar melhor os seus elencos. Sempre dependerá de que núcleo artístico estamos falado, porque são muitas as hipóteses.

A mudança parece ser maior para grupos que eram estáveis antes desse Programa e que viviam "aos trancos e barrancos", sem apoios regulares. Nesses, as parcerias se davam mais por afinidade artística e menos como relação de trabalho. Já em grupos mais jovens, que tiveram suas produções desde sempre amparadas – mesmo que de forma não contínua – pela política dos editais, configurou-se, prioritariamente, uma relação de trabalho, ainda que somada a parcerias artísticas.

O mercado da dança se expandiu notoriamente e surgiram modos diferenciados de se organizar. Alguns tentam manter um elenco fixo, apesar das possíveis lacunas existentes entre editais; outros trabalham com profissionais variados, renovando o elenco segundo as necessidades e a natureza do projeto proposto; e há também os trabalhos solos e os coletivos. Essas são as formas de organização mais comuns de núcleos contemplados pelo Fomento, o que não significa que sejam taxativas.

Cada uma delas influencia na rotina dos artistas e nos seus processos criativos, gerando modos variados de pensar a dramaturgia do trabalho. Perguntado sobre as possíveis diferenças geradas em sua obra, antes e depois da existência do Fomento, Borelli (2012) aponta a motivação implícita nos envolvidos:

> Eu sou de uma época, anos 90, que era muito luxo você conseguir trabalhar com um cenógrafo, um iluminador... Geralmente, quando se trabalhava com essas pessoas, era por uma relação de amizade. O que se perdeu, que não é uma crítica, mas uma constatação, é que hoje em dia já está implícito que você vai pagar aquelas pessoas e, nos anos 90, a primeira coisa que vinha à cabeça é: eu vou participar desse trabalho artístico.

Para a dança, lidar com relações de trabalho é uma conquista imensa, mas, por outro lado, sinto pelo fato de não sabermos quem se envolve no processo por afinidade artística, o que burocratiza o trabalho. Possivelmente, esse seja um dos motivos da rotatividade dos bailarinos entre grupos contemplados que, em alguma instância, faz com que não se invista intensamente numa linguagem do corpo, entrando no ritmo próprio do nosso tempo, no qual muito se faz, mas pouco se aprofunda.

Há, portanto, questões específicas desencadeadas pela política dos editais. Somadas

e interseccionadas a essas questões, sintetizo aqui traços comuns nos trabalhos dos artistas paulistanos pesquisados: utilização de outros espaços cênicos para além do palco italiano com escolhas que pensam o espectador; debate como prática nos processos criativos; pesquisa centrada no corpo e em suas relações com o ambiente; desuso da coreografia nos seus moldes tradicionais e consequente procura por novos modos de fazer; desejo de pesquisar o movimento ao vivo e investigar a presença cênica; compartilhamento de autoria entre os envolvidos na criação; dificuldade e/ou desinteresse por nomeações de funções;

E ainda, se formos falar em recorrências nas encenações de dança contemporânea, poderíamos mencionar aspectos como: figurinos mais próximos de roupas do cotidiano, independência entre música e movimento, utilização do silêncio, pouco ou nenhum uso de maquiagem, entre muitas outras. Muitas dessas recorrências são cíclicas, surgem como vanguarda, replicam-se como se fossem regras e, depois, desgastam-se. Com isso, outros formatos vem à tona ou estruturas e propostas taxadas como "démodé" regressam "atualizadas".

Essas similitudes apontadas, muitas vezes, derivam de práticas dramatúrgicas comuns. Por exemplo, a participação de filósofos ou pesquisadores de áreas não específicas da dança tem acontecido em muitos projetos de fomento. São propostos seminários, palestras, grupos de estudo relacionados às investigações corporais de interesses particulares dos artistas. Isso se configura como uma prática dramatúrgica, pois se trata de atividade para estudar ou aprofundar referências que serão usadas nos processos criativos. Assim como discutir o fazer, após o ensaio, também é prática dramatúrgica, visto que é um momento em que se debate variados assuntos que envolvem os sentidos da criação. Mas práticas dramatúrgicas comuns não significam trabalhos artísticos com dramaturgias similares, uma coisa independe da outra, e essa distinção é o ponto mais importante.

O que pode acontecer é o desencadeamento de estruturas semelhantes e, assim como o uso de determinadas palavras entram no nosso vocabulário por força do ambiente ou pessoas se aproximam no modo de mexer, falar e vestir por força do convívio, pode-se dizer que é inevitável e natural que grupos fomentados se assemelhem no modo de produção, até porque essa é a borda que delimita os objetivos da Lei. No entanto, isso não impede que cada trabalho seja "senhor" de sua dramaturgia.

Outro traço que agrupa fomentados é o tempo destinado à pesquisa. É, sem dúvida, o Programa público que mais possibilita que a criação em dança siga o seu curso processual com tranquilidade. Por permitir aos artistas desenvolverem um cronograma de trabalho extenso, investe no fator tempo e facilita que se incorra, saudável e necessariamente, em erros, riscos e acasos imprescindíveis à pesquisa. E sobre o fato, já apontado, de que, nesses anos de existência do Programa, o crescimento qualitativo não acompanhou o quantitativo

das produções, julgo válida a fala de Marianne Van Kerkhoven (2009): "o fato de que é difícil avaliar a matéria artística por quantidade é, neste contexto, uma das nossas maiores fraquezas, mas também uma das nossas maiores forças."[128]

A autora, ao tratar da dramaturgia europeia no século XXI, opta por uma abordagem que enfoca o contexto sociopolitico da época e, como estamos fazendo uma relação entre práticas dramatúrgicas e a Lei de Fomento para a cidade de São Paulo, considerei pertinente fazer uma analogia com as suas questões. Algumas partes de sua análise são mais gerais e já foram apontados anteriormente:

> A luta contra a velocidade, contra a pressão para produzir, a luta por um tempo que pode e deve ser gasto, por um tempo em que a pesquisa sem um objetivo e prazo possa acontecer, é provavelmente uma das batalhas mais importantes enfrentadas pelas artes hoje.[129]
>
> (Kerkhoven, 2009)

Nesse artigo, do qual se extraiu as citações, a autora nos diz que ninguém está imune a esses fenômenos, logo, ainda que o Fomento possibilite mais tranquilidade nas produções e mesmo que não exija que seja produzido algo novo, não estamos à margem das lógicas que prevalecem no mundo. Kerkhoven vai construindo o seu pensamento apontando as significativas mudanças que decorrem da queda do comunismo, seguidas da implementação de políticas neoliberais que espalharam um consumo desenfreado. Nesse contexto, fala sobre o significado do "novo" nas artes: "quando a inovação no mundo comercial quase sempre resulta em mais vendas, uma inovação nas artes frequentemente tem o resultado contrário: o trabalho experimental gera na maioria das vezes menos público ao invés de mais"[130] (KERKHOVEN, 2009).

A questão do público é uma das mais inflamadas nos tempos de hoje e não são raros os debates do porquê tantos espetáculos de dança vazios, principalmente em se tratando de grupos fomentados que receberam verba pública para produção, divulgação etc. Mesmo tendo dedicado um Ato específico ao espectador (e tratando brevemente do assunto no Ato seguinte), ele retorna aqui em outro contexto. Kerkhoven diz que, há vinte anos,

---

[128]_Original: "*The fact that is difficult to evaluate artistic matter by quantity is in this context one of our biggest weaknesses but also one of our biggest forces.*" (Tradução nossa). A discussão trazida pela autora consta em seu artigo *European Dramaturgy in the 21st Century*. Disponível em <http://sarma.be/docs/2867>. Acesso em 19/3/2016.

[129]_Original: "*The fight against velocity, against the pressure to produce, the fight for the time that can and may be spoiled, for time in which research without an aim and deadline can take place, is probably one of the most important battles the arts have to fight today.*" (Tradução nossa).

[130]_Original: "*when innovation in the commercial world almost always results in more sales, an innovation in the arts often has the contrary result. Experimental work most likely generates rather less audience than more.*" (Tradução nossa).

falou-se não só na emancipação do performer, mas também na do espectador (atualizando seriam 27 anos, porque o texto foi escrito em 2009). Ela nos remete ao fato do espectador construir a sua própria performance, ou seja, ser estruturador de sentidos da obra, como também já falamos aqui. Mas o que quero destacar é a sua observação do quanto fomos expostos, desde o final do século XX, a uma abundância de imagens da mídia que visavam (e visam) dominar o nosso pensamento. Tudo é editado e enquadrado para que vejamos um determinado ângulo, o que necessariamente exclui outro (s) ângulo (s), dificultando que construamos o nosso próprio olhar crítico sobre as coisas.

Então, eis que reforçamos o que vem passeando nessas páginas: talvez, um dos aspectos mais marcantes das dramarurgias de hoje seja o espectador. E não se trata do simples desejo dos artistas de que tenha público para assisti-lo, é mais do que isso. É a percepção de que o diálogo não é generalizado, que cada intérprete é um, que cada espaço é um, que cada espectador é um. E, é em razão desse olhar individualizado para o espectador, que Kerkhoven afirma que os fazedores de teatro[131] estão interessados em desenvolver estratégias de percepção: "questionar a importância política do teatro todo o tempo significa também questionar a sua relação com o público."[132] (KERKHOVEN, 2009, s.p).

Essas estratégias de percepção são demonstradas de formas variadas, como por exemplo, deixar o espectador numa posição mais ativa e investigar quais tempos e espaços capturam a sua atenção em coerência com a proposta artística. Mas, para além disso, os grupos têm desenvolvido ações diversas, voltadas para o público, que excedem o produto cênico. Oficinas, ocupações de determinados espaços, permitindo que se acompanhe o processo criativo e outras ações, que visam atingir, também, pessoas que não costumam acompanhar dança, têm promovido a ampliação do público.

São muitas as atividades nesse sentido, a título de exemplo cito o "cinema na rua", desenvolvido pela Cia. Carne Agonizante, que passa filmes de dança, gratuitamente, em frente a sede desta Cia.; ciclos de debates envolvendo diversas áreas (no ano de 2016, o Núcleo Key Zetta e Cia. realizou encontros abertos, dentre os quais constava uma palestra com Luiz Fuganti, filósofo, artista e arquiteto); publicações de livros e revistas que envolvem dança, arte, política e assuntos relacionados às pesquisas individuais dos artistas (são muitos os livros lançados nesses 10 anos, somente na mostra de Fomento de 2015, foram dois, *Chamando Ela*, de Sheila Ribeiro e *Cozinha performática*, de Marcos Moraes); ati-

---

[131]_Quando a autora fala em "teatro" não se trata dessa linguagem específica. Ela fala de forma ampla, considerando a quebra de fronteiras entre artes visuais, dança, teatro e performance.

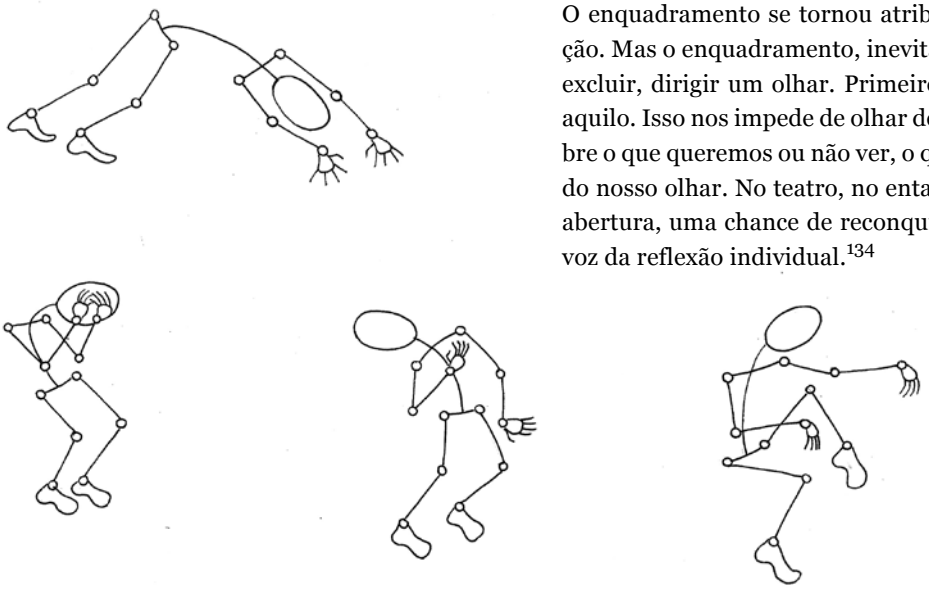
[132]_Original: "*To question the political importance of theatre all the time also means to question its relationship with the audience.*" (Tradução nossa).

vidades de formação em áreas de interlocução com a dança (no ano de 2015, a Cia. Fragmento de Dança desenvolveu oficinas de luz, produção e videodança). Isso tudo para dizer que, de formas diversas, a dança desenvolvida no fomento está buscando intercambiar-se. Mesmo que, por vezes, identifique-se um interesse explícito em ampliar o público e, outras, interesses mais internos ao grupo, ações para além do produto cênico contribuem para a expansão do espectador de dança.

Retornando à Kerkhoven e à ideia de que estamos, cada vez mais, expostos aos excessos da mídia, foi-me impossível não sentir a atualidade desse pensamento, no ano de 2016, no Brasil dividido entre prós e contras o governo da Presidenta Dilma Roussef[133]. Esse assunto deverá render muitas teses no futuro, mas a nós interessa perguntar como, em pleno século XXI, em que se disseminam teorias da complexidade, voltamos para as dicotomias, onde os lados não se misturam, ao contrário, excluem-se.

Esse fato dialoga com a ideia de "enquadramentos" midiáticos trazidos pela autora. Como formar pensamento crítico bombardeados de imagens e interpretações prontas veiculadas pelas grandes mídias? Como criar subjetividades capazes de romper com padrões, se cada vez mais se disseminam achismos como verdades absolutas? Kerkhoven (2009) acredita que o "teatro" ainda é um lugar onde existe abertura para reflexões individuais:

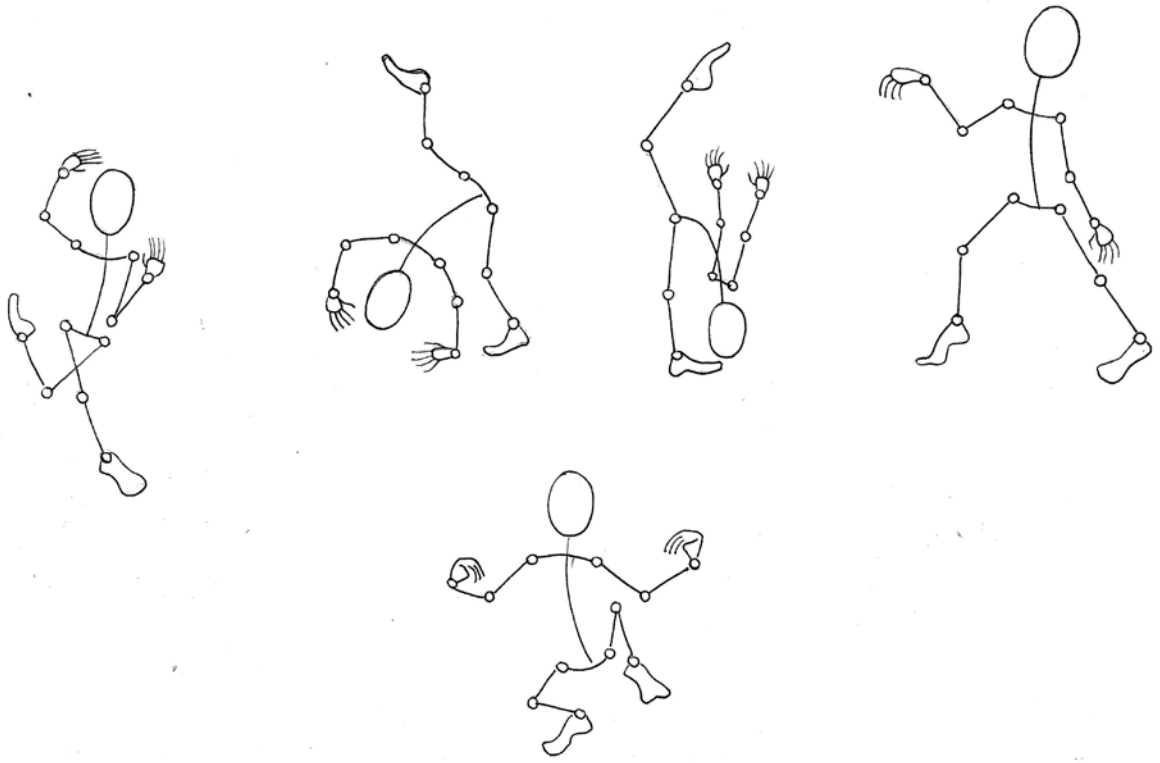
> Olhando através de uma câmera ou através de uma tela sempre estamos confrontados com alguma coisa que está enquadrada. O enquadramento se tornou atributo básico da nossa percepção. Mas o enquadramento, inevitavelmente, também significa excluir, dirigir um olhar. Primeiro olhar para isso e não para aquilo. Isso nos impede de olhar de forma crítica, de decidir sobre o que queremos ou não ver, o que leva a uma despolitização do nosso olhar. No teatro, no entanto, continua existindo uma abertura, uma chance de reconquistar contravozes políticas, a voz da reflexão individual.[134]



[133]_Dilma Vana Rousseff (Belo Horizonte - MG, 1947) foi eleita Presidenta do Brasil, em 2010, e reeleita em 2014.

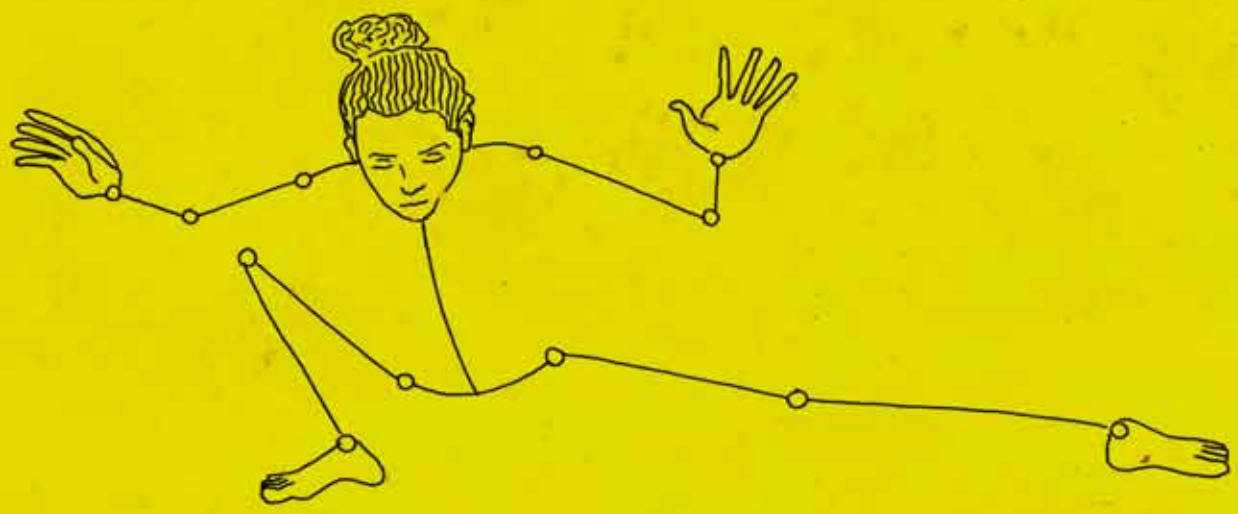
[134]_Original: "*Looking through a camera or looking through a screen, we are always confronted with something that is framed. The frame has become the basic attribute of our perception, but the frame, inevitably, also means to exclude, to direct a look. First to look at this and not at that. It prevents us from looking in a critical way, from deciding what we want to see and what not, which leads to a de-politicization of our looking. In theatre, however, there remains an opening, a chance to reconquer the political countervoice, the voice of the reflecting individual.*" (Tradução nossa).

Refletindo sobre a citação acima, ainda que, para o artista, haja um desconforto na dissonância de pontos de vista que surjam a respeito de uma obra, isso pode ser visto de forma muito positiva. Vivemos num momento em que a relação obra-espectador é muito individualizada, como tantas outras relações da sociedade de hoje. Não se vê trabalhos artísticos terem aceitação unânime do público, e isso não se dá nas sutilezas. As divergências de opinião são muitas e nos mais diversos quesitos. Entre o público comum se presencia o encantamento de uns e a repulsa de outros, inclusive, quando se trata de pessoas pertencentes a um mesmo grupo sociocultural e, em se tratando de artistas, o dissenso é o mesmo, ainda que comunguem um gosto pessoal aproximado. Então, a questão é muito complexa. Mas revela, de algum modo, muita riqueza ao possibilitar que o espectador se entregue a si mesmo, em busca do seu próprio olhar.



ATO 5

Prólogo - Notas sobre percursos criativos



Agora não sou narradora. Posso até me arriscar a passar por personagem de mim mesma, já um tanto desnuda ou caminhando para isso, para me tornar *Um corpo Só*. Chegou a hora de falar um pouquinho dos meus percursos artísticos e torcer para que não seja tão doloroso. Porque sempre é. E, antes de qualquer coisa, diminuo a minha responsabilidade com as palavras de Fayga Ostrower: "Não é possível traduzir nem parafrasear o processo imaginativo, porque transpor de uma matéria específica para outra desqualifica essa matéria e não qualifica a outra". Na verdade, são palavras que confortam, diminuem o peso, nos pedem calma. Calma para não trair a si mesmo.

A minha primeira impressão sobre Processo criativo é que ele é um tanto mal-educado, se apodera de nós sem pedir de licença, como aquelas paixões que arrebatam sem te perguntar se você está disposto a enfrentar o turbilhão que estará por vir.

Não tenho muito o hábito de escrever, filmar ou fotografar um processo criativo. Geralmente, durante o percurso, não costumo utilizar muito esses recursos. Às vezes me lembro de uma imagem que gostaria de resgatar, e não sei como. Nas poucas tentativas de escrever ou filmar, achei uma delícia rever e penso que teria sido muito interessante ter registrado mais. Mas, não sei o porquê, termino não fazendo.

Gosto de sentir as coisas, experimentar, perceber o que vem à tona. Observar que algumas coisas voltam por que pedem para voltar, porque grudaram no corpo. É na própria experiência do fazer que surge o material. Eu o apreendo, ele me apreende. Intuitivamente vai restando o que quer tornar-se (ou já é) significativo. Exploro esses conteúdos nos dias seguintes. Todos os outros tipos de registros que não o próprio corpo, me parecem ser de uma natureza muito distante do fazer, e costumo me frustrar um pouco quando vejo a dança na tela, a menos que ela tenha sido feita para estar na tela.

Durante um processo de criação, as questões e imagens me invadem de tal forma que, por vezes, tento me livrar delas para um sono tranquilo, e não consigo. É algo que não tenho controle, um tanto obsessivo. Enquanto não nasce, fico apreensiva. Depois que o espetáculo está "pronto" consigo escrever, com algum distanciamento, já não somos mais um só. Mas, a rigor, passei a fazer isso ao ingressar na

academia. Escrever se tornou parte do processo e me deu a chance de descobrir outra situação. Não estou dançando, nem observando dança, nem sentindo dança. Mas ao mesmo tempo, estou fazendo um pouquinho de tudo isso, estou “coreografando” e “dramaturgiando” palavras sobre dança. Selecionando, organizando e tentando encontrar os sentidos destas palavras. Ao contrário do que acontece com textos sobre conceitos e defesas de ideias em que sempre dá vontade de mexer aqui e ali, textos sobre o processo criativo estão num outro lugar. São depoimentos. Uma sensação parecida com a que temos diante de um álbum de família. Não dá para ser diferente, é o que está lá, e pronto. E é sempre uma memória que se faz presente num outro tempo.

A intenção não é traduzir esse percurso, mas revelar uma outra face. Então, começo.

Apresentação / entre academia e pesquisa artística

Foram quatro anos e um pouquinho mais. Uma gestação, logo no início, em que nasceu minha segunda filha, Isadora, e três outros nascimentos: *Sem título* (2013), *Aos Vencedores, as batatas* (2014) e *Um corpo só* (2015). Todas as práticas artísticas que desenvolvi durante o doutorado, mesmo que com propostas totalmente diferenciadas, estiveram contaminadas de questões sobre dramaturgia na dança, elas me cercavam por todos os lados e senti, felizmente, que a pesquisa acadêmica estava totalmente envolvida com a artística. Há muita discussão sobre pesquisa em Arte e a dificuldade em ver reconhecida a sua autonomia. Algumas vezes, parece que um muro separa academia e fazer artístico, sendo que, mesmo que sejam campos de naturezas diferentes, se o interesse é refletir sobre esse fazer e o artista é quem está argumentando, essas naturezas deveriam estar imbricadas.

Ter Sayonara Pereira[135] como orientadora e fazer parte do LAPETT[136] aproximou os universos, acadêmico e artístico, pois as discussões eram dirigidas no sentido de expor nossas experiências em processos criativos. O fato de Sayonara acompanhar todos os trabalhos artísticos dos membros do LAPETT, estivessem eles relacionados ou não às pesquisas da Pós-Graduação, também fazia com que essas práticas entrassem em debate, tornando quase impossível não estabelecermos intersecções. Destaco esse aspecto porque o considero imprescindível para deixar vivo o percurso de artistas na academia.

O primeiro processo criativo, *Sem título*, partiu de uma pergunta dramatúrgica específica, estava muito atrelado à pesquisa acadêmica e não tinha a intenção de resultar num trabalho cênico. O seu objetivo era o de investigar como uma mesma partitura tem a sua dramaturgia afetada, quando encenada de diferentes formas, por intérpretes com trajetórias diversas. O segundo e o terceiro trabalho não estavam, a princípio, ligados ao doutorado. Mas inflamada que estava com o tema dramaturgia, passei a debatê-lo continuamente junto à Cia Fragmento de Dança, que passou a compor essas notas por ser o lugar onde semeio esses cruzamentos.

Há ainda um outro motivo pelo qual analiso as minhas práticas artísticas, faço parte do recorte de criadores que aqui se discute, então, estou nessas páginas, junto a eles, comungando questões. A reflexão sobre essas práticas não são resultados dessa pesquisa, nem estudos de caso, são criações que surgiram durante o doutorado e que o afetaram e foram afetadas por ele. Não estavam previstas de antemão, não foram postas como metodologia. Eu as vejo como

---

[135]_Sayonara Pereira (Porto Alegre - RS, 1960) é professora e pesquisadora da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP), graduada em Pedagogia da Dança pela *Hochschule Für Musik und Tanz*, Köln - Alemanha, doutora e pós-doutora pelo IA/UNICAMP e especialista em Dança pela *Folkwang Hochschule*, Essen - Alemanha.

[136]_Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades, na ECA/USP, criado e coordenado por Sayonara Pereira.

"metáporo", conceito desenvolvido por Ciro Marcondes Filho, que entende que os procedimentos devem ser construídos junto à pesquisa, e não seguir modelos já estabelecidos. Para o autor, a palavra "método" se opõe a essa noção, "pois nela está embutida uma ideia de caminho já traçado (meta + odos = caminho que vai para o outro lado), percurso necessário, camisa de força da pesquisa, à qual ela tem que se dobrar" (FILHO MARCONDES, 2010, p.191).

Em *Aos vencedores, as batatas*, o projeto consistia em inverter o papel do propositor. Ao invés do assunto pesquisado ser concebido por mim e compartilhado com o elenco da Cia. Fragmento, os bailarinos trariam o assunto para que eu coreografasse solos partindo dessas escolhas individuais. A principal questão dramatúrgica enfrentada, nesse caso, dizia respeito a criar elos de conexão nas diferenças. *Um corpo só* encerra essas notas e, nele, também em formato solo, além de criar, estou dançado, o que muda a percepção, colocando-a numa outra perspectiva, na qual exponho uma visão mais pessoal sobre o que me interessa como dramaturgia.

No relato desses três percursos, aparecerão os assuntos tratados na tese e, apesar de ter receio de ser repetitiva, eles surgem em diálogo com processos criativos, ora confirmando alguma abordagem já apresentada, ora trazendo minúcias que ainda não tinham entrando em foco. Desde o início, busquei entrelaçar teoria a pesquisas artísticas, mas esse é o momento em que vivo essa experiência "fazendo dança". Então, vamos lá, percorrer esses trajetos!

CENA 1 / *Sem título* - uma coreografia em três versões

Sem título foi o nome dado ao resultado cênico da investigação que se propôs a discutir como a dramaturgia em dança é afetada quando intérpretes diferentes, com escolhas cênicas próprias, realizam uma mesma partitura de movimentos. Desenvolvi um material coreográfico especialmente para três artistas de destaque no cenário da dança contemporânea, Angela Nolf[137], Lavinia Bizzotto[138] e Roberto Alencar[139], que participaram do processo criativo como intérpretes e puderam optar por uma encenação individual. Com isso, quero dizer, tiveram a liberdade de escolha no que se refere à trilha, figurino, desenho de luz e utilização ou não de objetos cênicos. De um lado, tivemos a coreografia, enquanto partitura fechada, como elemento comum. De outro, a interpretação e escolhas cênicas de três artistas com experi-

---

[137]_Angela Nolf (São Paulo - SP, 1956) foi bailarina da Cia Terceira Dança SP, da Cia Druw SP, NPC Núcleo de Pesquisa Cênica SP, do National Ballet - Israel, além de diretora artística e intérprete do Balé Ópera Paulista. Atualmente, faz parte do corpo docente da Universidade Estadual de Campinas.

[138]_Lavinia Bizzotto (Goiânia - GO, 1977) é bailarina e atriz. Atualmente, atua no Rio de Janeiro - RJ, em diversos projetos independentes. Dançou 10 anos na Quasar Cia de Dança, em Goiânia - GO.

[139]_Roberto Alencar (São Paulo - SP, 1973) é bailarino, ator e desenhista. Trabalhou na Cia. Carne Agonizante por 11 anos. Desenvolve pesquisa própria como criador em dança e atua como ator em diversos projetos de teatro, televisão e cinema.

ências de corpo e trajetórias diversas, como elemento diferenciador. Nas imagens seguintes, vemos Roberto, Lavinia e Angela, passando pelo mesmo movimento coreográfico.

Figura 16:
Sem título, 2013,
de Vanessa Macedo.
Com Angela Nolf.
Foto: Gil Grossi.

Figura 17:
Sem título, 2013,
de Vanessa Macedo.
Com Roberto Alencar.
Foto: Gil Grossi.

Figura 18:
Sem título, 2013,
de Vanessa Macedo.
Com Lavinia Bizzotto.
Foto: Gil Grossi.

A pesquisa foi realizada de outubro de 2012 a fevereiro de 2013. Não havia a intenção de resultar num espetáculo, tratava-se de procedimento para levantamento de hipóteses no campo da dramaturgia e o maior interesse estava em analisar o processo investigativo. Faríamos, ao final, apenas três apresentações abertas ao público, mas houve uma intensa procura e um grande espaço na mídia, as sessões ficaram lotadas e decidimos, no ano de 2014, revisitar o trabalho para nova temporada, desta vez com o propósito da cena.

Em sua primeira versão (a que nos interessa aqui), propusemos alguns debates entre os envolvidos no projeto e o público, intermediados, cada um dos dias, por um pesquisador da área – Rosa Hercoles, Nirvana Marinho, Bérgson Queiroz[140] e Silvia Geraldi[141]. Esse conjunto de ações fez parte de um projeto da Cia Fragmento de Dança, contemplado pelo Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo.

Por não ter uma temática específica e dada a priori, além do próprio corpo, o que não é habitual em minhas criações, encontrei um título que me parecia instigante e coerente: *Sem título*. Isso porque percebi que cada um dos solos se estruturou de uma forma específica e particular. Nas minhas impressões, Lavinia ficou imersa no universo feminino, Angela numa nostalgia, num ambiente de memórias e Roberto num corpo que não tem controle sobre si, que se confronta consigo mesmo. Diante disso, não encontrando um único nome que contemplasse esses três trajetos, apostei na abstração e na dúvida e *Sem título* passou a ser um nome que fazia sentido para nós.

O procedimento foi convidar três artistas para comporem uma encenação própria, sem abrir mão da movimentação criada, pois era necessário perseguir uma determinada forma no corpo e um desenho no espaço. Como disse, a questão se centrava em investigar em que medida a dramaturgia na dança é afetada quando uma mesma partitura ganha forma em três encenações diversas, realizadas por artistas com experiências muito particulares.

Num primeiro momento, propus uma investigação que chamei de "exercício da contaminação". Como eu tinha que coreografar para intérpretes que não estavam familiarizados com o vocabulário de movimento que desenvolvo, o elenco da Cia Fragmento, que reúne pessoas que estão juntas há mais de quatro anos, ajudou a aproximá-los da nossa proposta estética, participando ativamente de todo o processo criativo. O "exercício da contaminação" consistia em caminharmos livremente pela sala de ensaio até que alguém sinalizasse que iria propor algo, um gesto em repetição, uma pequena sequência,

---

[140]_Pesquisador, professor e colaborador em projetos artísticos de dança.

[141]_Bailarina, criadora e pesquisadora da dança. Docente do Curso de Graduação em Dança do Instituto de Artes da Unicamp. Pós-Doutoranda em Artes pelo Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais/LUME/Unicamp, Campinas, SP.

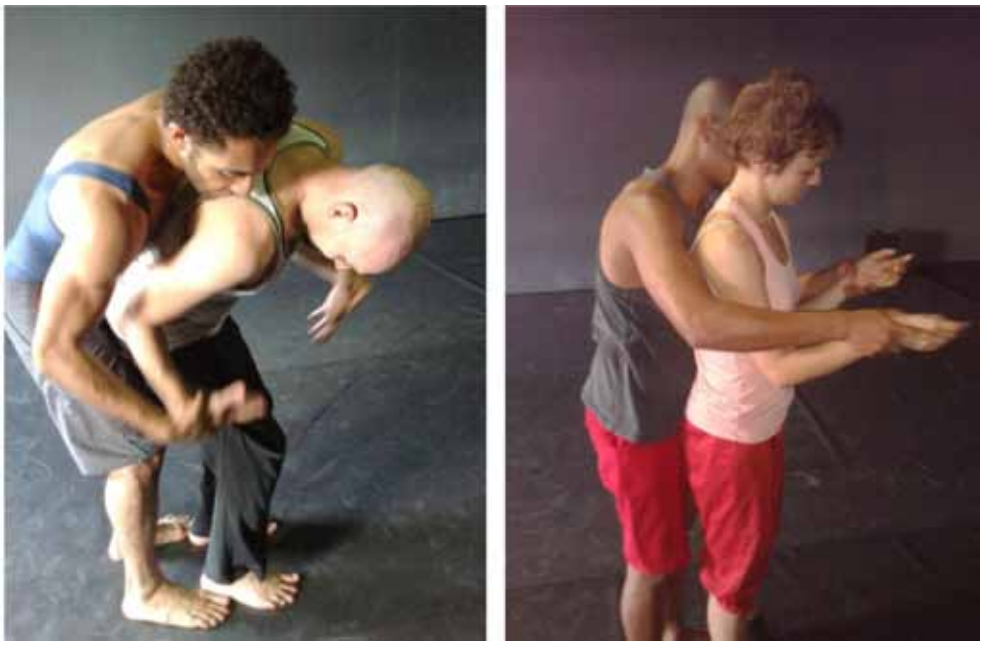
um som, qualquer coisa. Todos tinham que se contaminar pela proposta, compartilhando a ação, de modo que todo o grupo criasse uma unidade que seria desfeita no instante em que o próximo lançasse outra ideia.

Ao fim do exercício, discutíamos algumas premissas que poderiam torná-lo mais eficiente. Pensamos no seguinte: a caminhada não é um intervalo, ela é uma ação igual às demais propostas pelos bailarinos; as ações não devem ser premeditadas, ao contrário, surgirem de um desejo gerado pela contaminação em grupo; o olhar deve estar atento às pessoas e ao espaço, e não vagar sem foco; a ansiedade em trocar de ação impede um possível aprofundamento na investigação; é preciso disponibilidade para entrar nas propostas do outro; as regras tornam o exercício possível e é preciso saber segui-las, mas também quebrá-las.

O "exercício da contaminação" foi experienciado, inicialmente, com o elenco da Cia Fragmento de Dança e, em seguida, com os três artistas convidados. O fato de experimentarmos antes me possibilitava testar o que poderia ou não funcionar. Já nesse momento, percebemos que a Fragmento, entre si, propunha e reagia de forma mais assemelhada, enquanto os convidados proporcionavam outro rumo para a atividade. Percebemos que *Sem título* foi um trabalho criativo em grupo sintetizado num solo e, ao seu fim, confirmamos que aquilo que "restou" em um, carregou um lugar habitado por muitos.

A segunda investigação denominei de "exercício da sombra". Foi realizada em duplas, numa proposta de manipulação de corpos. Quem estava atrás seria a "sombra", responsável por dar os impulsos e direções dos movimentos. Quem estava à frente precisava se manter sensível ao comando do outro para responder da forma mais espontânea possível. Era necessário perceber e receber o toque para que os movimentos surgissem como uma consequência da manipulação.

Figura 19:
Processo *Sem título*, 2013,
Com Angela Nolf e
Jéssica Moretto.
Foto: Cia Fragmento de Dança.



Figuras 20/21:
Processo *Sem título*, 2013,
Com Danilo Firmo
e Roberto Alencar (esquerda).
Com Lavinia Bizzotto
e Urubatan Silva (direita).
Foto: Cia Fragmento
de Dança.

No "exercício da sombra" algo começou a aparecer. A ideia era trabalharmos em duos para experimentar a sensação de ser conduzido por alguém. Depois, construir o solo com a ausência do manipulador, mas com a intenção de tornar presente esta ausência. Ou seja, incorporar a ideia de que alguém estava ali. A sombra também significava contaminação de quem está junto, de quem tenho que escutar, perceber, reconhecer. Fazer em duo a movimentação que resultaria em um solo poderia trazer algo como esvaziamento, falta, dependência, libertação.

Experimentamos também realizar o exercício da sombra em diálogo. As duplas, durante a movimentação, tinham que conversar sobre algo real ou aleatório, ou ainda, simplesmente descrever a ação que acontecia. O "manipulador" dizia: "seguro sua nuca, faço movimentos leves, depois empurro", o "manipulado" prosseguia: "posso perder o equilíbrio, segure com menos força etc.". No processo, eu lancei ideias que poderiam ser aceitas ou não por eles, como usar a voz e experimentar sons. Opções de trilha, figurino e objetos também foram testadas e debatidas, muitas propostas, inclusive, partiram do elenco da Cia Fragmento. Isso para dizer que as escolhas não foram feitas isoladamente, mesmo eu sugerindo que eles não conversassem tanto entre si e não me solicitassem no que se refere à encenação, isso foi um processo natural. De todo modo, a decisão final sobre os elementos deveria ser deles.

Percebi que os afetei pelo ambiente que foi criado e esse é um dos pontos importantes – a ambientação que um processo criativo gera. Escolhemos essa ambientação, sim. Mas, em algum momento, ela parece tomar as rédeas e nos levar, indicando direções que não controlamos mais. Dentro desse pensamento, cabem as palavras de Salles (2006, p.152):

> É importante pensar no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar no processo como um todo. Qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador.

O que está posto é a discussão da autoria de uma obra acreditando no sujeito descentrado, ou seja, a criação não é "um revelador e inexplicável *insight* sem história" (SALLES, 2006, p.153). Criador e obra estão imbricados, do mesmo modo que estão em permanente diálogo com o ambiente no qual interagem. Com isso, quero dizer o quanto percebo que, em alguns momentos, não sabemos mais se estamos agindo sobre o ambiente ou ele sobre nós. Possivelmente, as duas coisas numa seta de mão dupla, no campo da complexidade:

> Desde o momento em que um indivíduo empreende uma ação, qualquer que seja ela, esta começa a escapar de suas intenções. Ela entra num universo de interações e finalmente o meio ambiente apossa-se dela num sentido que pode se tornar contrário ao da intenção inicial.
>
> (MORIN, 2011, p. 80-81)

Em *Sem título*, como dito, os três convidados tinham trajetórias diversas, o que era evidente na qualidade de movimento de cada um e também nas suas afinidades estéticas. Lavinia Bizzotto tem olhar sedutor, gestos sinuosos. Seus movimentos são explosivos, ao mesmo tempo dotados de extrema feminilidade. A sua experiência como bailarina vem de uma intimidade com a plasticidade do belo, lugar que domina com precisão. Angela Nolf surpreende pela simplicidade. É delicada, sutil, ocupa-se com o que o movimento por si só tem a dizer. É uma intérprete experiente, sempre atenta aos detalhes entre luz, trilha, figurino e a relação que estabelecem com a proposta de movimento. Roberto Alencar, pelo trabalho intenso que realizou com Sandro Borelli, transitou por universos mais sombrios. É um artista capaz de nos capturar mesmo quando imóvel. Tem olhar penetrante e se familiariza com a estranheza dos movimentos. Mas também tem um humor nato e uma facilidade de acessar esse universo.

Essa mistura me interessava porque sugeria dramaturgias diversas, no entanto, o ambiente tomou conta do processo e os três solos viraram um único trabalho, com uma mesma energia que abraçava as pulsações individuais. O processo demonstrou ser capaz de se autoconduzir, revelando-se autônomo. São os acasos, as intuições, as sensações, as conversas, a atmosfera em que a criação se dá que fazem com que ela escape da intenção exclusiva do criador.

Em sua última etapa, trabalhamos a partitura sem a participação da "sombra". Construir um solo a partir das possibilidades em duo tornava a ausência tão importante

quanto a presença. E para que os duos virassem solos, passamos pelo "exercício da ausência", no qual reorganizaríamos os impulsos do corpo, até então sugeridos e manipulados por outro corpo. Precisávamos trazer a ideia de não ter controle sobre si próprio, mas isso exigia, paradoxalmente, muito controle. Nesse momento, surgiram imagens diferenciadas em cada uma das versões, corpo-ausência, corpo-esquizofrênico, corpo-espasmo, corpo-lembrança, corpo-descontrolado e, nas três versões, o espaço parecia estar habitado por mais pessoas. Foi uma fase em que as diferenças se acentuaram, mas, ainda assim, três universos distintos se configuravam num universo único.

Nesse processo, o que mais se destacou foi a forma como cada um dos três se apropriou da coreografia. Não testei as sequências no meu corpo, ela foi sendo construída em tempo real com os artistas, segundo as (re)ações sugeridas por eles próprios. A criação foi desprendida do modo como me movo e das qualidades corporais que busco, isso foi transferido totalmente para eles. Eu era a propositora, mas não era em mim que a experiência atravessava e era passada adiante, como estou acostumada a coreografar. A construção de movimentos se deu a partir de como eles reagiam aos comandos da "sombra" e, apesar de termos estudado minuciosamente como dar esse comando para que a reação dos três se aproximasse, já que a ideia era desenvolver uma única partitura, as respostas se diferenciaram muito.

Num dos debates que tivemos após as apresentações, Roberto Alencar afirmou que não parecia ter sido coreografado, é como se a criação fosse dele próprio. Achei essa sensação muito interessante, pois a forma como dominava a movimentação também me fazia vê-la como sendo dele, tanto que eu não saberia realizá-la como ele o fez. Nesse momento, comecei a pensar sobre o intérprete, como ele se mistura com a obra, como a faz existir, como constrói a dramaturgia junto, criando e transformando os sentidos da ação: "o processo dramatúrgico constitui um espaço de encontro, em que todos participam por meio da sua tarefa específica na edificação de um objeto final" (PAIS, 2004, p. 58). A fala de Ana Pais evidencia o pensamento da dramaturgia em rede, ideia na qual tenho insistido.

O que Roberto fala sobre sentir-se criador da movimentação se assemelha a sensação de Sandro Borelli, sendo esta da perspectiva do coreógrafo:

> Para mim era muito importante o momento em que sentia que estava ficando de fora, quando o intérprete te distancia da tua própria criação. Parecia que aquilo não me pertencia mais, era meio estranho, mas também meio prazeroso, porque eu ficava mais seguro.
>
> (BORELLI, 2012)

O que se expressa na fala de Borelli é da natureza da própria criação, você gera e, de repente, percebe que não é seu, que pertence ao mundo. Isso também indica que não só o processo, mas a obra em si nos escapa por completo, e os sentidos que eram nossos, absolutamente íntimos, passam a ser do outro, de tantos outros que os experienciam e entram em contato com ela. No entanto, apropriar-se de uma obra coreográfica transformando-a em sua é uma qualidade do bom intérprete, tal qual diz Laurence Louppe (2012, p.144), "a 'presença' do intérprete é considerada a textura absoluta de uma poética do ser. Estas situações são excepcionais e dependem inteiramente da qualidade, da autenticidade e do envolvimento do bailarino". E foi isso o que aconteceu com Angela, Lavinia e Roberto. Cada um deles criou um contexto peculiar que fez com que não fossem reprodutores de algo dado, mas cocriadores de um sentido que era dado por mim, devolvido por eles, ressignificado para mim e para eles. Não à toa, Helena Katz (2013) destacou a presença cênica dos intérpretes em *Sem título*:

> Assisti-los dançando é um presente. A qualidade da movimentação de cada um merece um manifesto exclusivo para exemplificar o que presença cênica quer dizer, como cuidar do acabamento de cada um dos movimentos, como fazer do espaço um parceiro, as maneiras precisas de distribuir o peso de cada ação, por mínima que seja, além, é claro, da maestria técnica indispensável para dar nascimento a qualquer tipo de dança, com ou sem partitura.[142]

Já vimos que não são poucos os artistas que debatem e investigam presença cênica e que alguns encaram como "mistério" e outros como algo a ser treinado. De um jeito ou de outro, as falas exprimem ora desejo, ora angústia, é o que percebo nas palavras de uma das atrizes do *Odin Teatret*, Julia Varley (2010, p.48): "almejo ser uma atriz inteira, sem divisões artificiais entre corpo, mente, fantasia, sentidos, emoções e reflexões". Refletindo sobre presença, ela confirma o que muitos artistas sentem, que aquele momento que parece ter sido de profunda inteireza, nem sempre chega ao público dessa maneira: "como atriz, posso dançar minhas ações e despertar indiferença; vibrar com intensidade e entediar" (VARLEY, 2010, p. 59). É uma fala que dá sinais do quanto a presença cênica é relacional e afetada pelo espectador.

A experiência vivida em *Sem título* se perguntou sobre a dramaturgia na dança se fundar no corpo. Se os três artistas estivessem com o mesmo figurino, trilha e luz, ainda assim as suas diferenças seriam tão claras quanto foram?

Angela Nolf optou por um figurino em tom pastel e com certa neutralidade, a trilha

---

[142]_Disponível em :<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51365564791.pdf>. Acesso em 17.4.2016.

tinha sons de gotas, algumas melodias, um lugar de lembrança, talvez. Lavinia Bizzotto usou preto e salto alto vermelho, sua trilha tinha sons de passos, era atravessada por sussurros e gritos do seu próprio nome. Roberto Alencar construiu o próprio figurino, desenhou as vértebras da coluna e os nervos em sua camisa, delimitou o espaço cênico com uma fita, colocou uma luz branca no chão, usou trilha de Alva Noto, alemão que se destaca na música eletrônica. Mas, de fato, as principais diferenças não estavam nesses elementos. Quando ainda estávamos ensaiando, sem figurino, trilha e luz, as escolhas de cada um já eram visíveis no corpo, ainda que isso não tenha alterado a ambientação que os envolviam, como foi dito.

Figura 22:
Sem título, 2013,
de Vanessa Macedo.
Com Angela Nolf.
Foto: Gil Grossi.

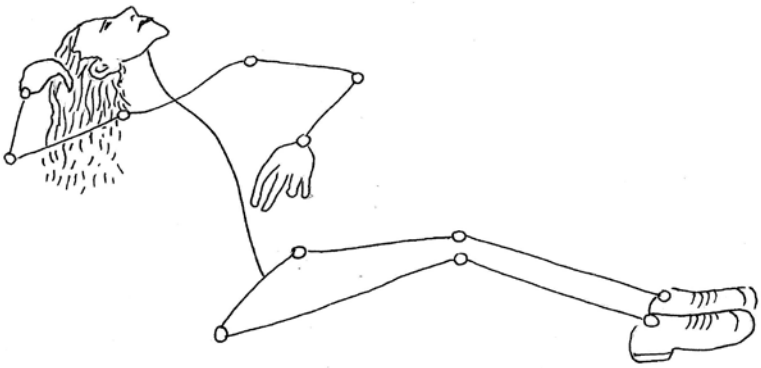


Figura 23:
Sem título, 2013,
de Vanessa Macedo.
Com Lavinia Bizzotto.
Foto: Gil Grossi

Figura 24:
Sem título, 2013,
de Vanessa Macedo.
Com Roberto Alencar.
Foto: Gil Grossi

O tema que já debatemos aqui, sobre o papel do espectador, também apareceu nas conversas realizadas após as apresentações e, sobre esse assunto, destaco as ideias de Eugênio Barba quando fala da existência de três níveis de organização que estruturam um espetáculo: "a dramaturgia orgânica ou dinâmica, a dramaturgia narrativa e a dramaturgia evocativa" (BARBA, 2010, p 39-40). Não vamos tratar de cada uma especificamente, porque o que pretendo destacar é que, em todas elas, Barba menciona o espectador, seja na "orgânica", que busca estimular o público sensorialmente, seja na "narrativa", que orienta sobre os sentidos do espetáculo ou na "evocativa", que se liga de forma mais expressiva à figura do espectador:

> A *dramaturgia evocativa* tinha uma natureza diferente das outras duas. Era um objetivo. Indicava o trabalho necessário para fazer com que um mesmo espetáculo reverberasse de forma diferente nas cavernas biográficas de cada espectador. Eu a reconhecia somente por seus efeitos: quando conseguia tocar as superstições pessoais, os tabus, as feridas dos espectadores. E aquela do diretor, que é o primeiro espectador.
>
> (BARBA, 2010, p.40)

Em *Sem título,* experimentamos desde a identificação imediata com público até a indiferença. Um espectador, por exemplo, revelou só ter se envolvido com o trabalho após nos ouvir debater sobre o processo de criação. Esse tipo de depoimento é péssimo para os artistas, mas ele é real, é comum de acontecer e traz um significado interessantíssimo – a ideia de que a dramaturgia continua sendo construída, depois que a cena, esse ato efêmero, esvai-se.

De outro lado, trago um depoimento intenso de um espectador, Davi Tostes, bailarino e ator, que assistiu a segunda versão do trabalho, em temporada no Teatro Sergio Cardoso, no ano de 2014:

> Os três intérpretes, na verdade, contam uma história em comum. A história de nós, seres humanos que percorremos sempre o mesmo trajeto, a mesma coreografia 'marcada' ao longo de nossa vidas. Mas cada um escolhe dançar a seu modo. Na cena inicial me surpreendi com as nuances de possibilidades trazidas pela interpretação madura e delicada de Angela. Aquele vestido marrom, reto, com aquele sapato também marrom, pesado, cor de barro, de terra, cor de criação, junto com a movimentação que variava entre a aflição e o sublime, tudo isso me levou a reconhecer, na cena, a mulher que cavouca todos os seus buracos. E ora ela goza de prazer e ora ela geme de dor. Ela aceita pagar o preço da descoberta [...]. Em seguida, reconheci no Roberto um soldado que, ciente da batalha árdua, decide chafurdar na guerra declarada contra si. Talvez ele estivesse tentando matar o soldado que tanto o protege dele mesmo, sabe? O figurino usado já indica que ele está muito impregnado dele mesmo. Está sufocado por si mesmo. Sua coreografia me levou a pensar em como é dolorido esse embate com o lado mais íntimo do nosso âmago. Como é dolorido matar uma parte da gente para nos desapegarmos do que já não somos mais. Já na última cena, a mulher elegante, altiva, mulher modelo inserida no meio social, é a que mais tem medo. É que mais demonstra fragilidade. Existe um desespero claustrofóbico que chama a atenção. Esse 'desespero claustrofóbico' talvez seja o personagem chave do espetáculo. Como romper com as normas do percurso da vida humana? Não tem jeito. Aceitamos. E então, num determinado momento, nos tornamos epiléticos, e deixamos de ter controle de nossos movimentos. Há uma crueza maravilhosa nesta última cena. Sabemos que é a última coreografia e, por mais que a movimentação seja outra, entendemos que o fim será igualmente o mesmo. Sem surpresas. A angústia dolorida da personagem une-se à angústia da plateia. Estabelece-se, nesse momento, um grande sentimento de empatia: a bailarina somos nós e nós somos a bailarina. Simples assim.[143]

[143]_Trechos do e-mail que recebi de Davi Tostes em 30/8/2014.

CENA 2 / Ruptura ou *Aos Vencedores, as batatas*

O processo artístico de *Sem título* intensificou questões sobre o papel do intérprete na criação em dança. Independentemente de ele atuar na criação de um novo trabalho ou num contexto já existente, no caso de remontagens de espetáculos, sempre acreditei no seu potencial autoral. Quando passei a coreografar, nunca deixei de refletir e me afetar por essa discussão, vivi sempre os dois lados, o de intérprete e o de coreógrafa. E não foram raras as vezes que me vi em conflito por entender que determinada solução seria melhor para a obra, mas menos instigante para o elenco, porque sei que não se trata de uma equação equivalente. Em razão disso, o meu primeiro desafio costuma ser o da sedução, o da tentativa de fazer com que os bailarinos se apaixonem por questões que, a princípio, são minhas (ou, pelo menos, mais minhas do que deles), a fim de que todos os envolvidos se apropriem do material e o tomem para si.

Em quase todos os processos criativos com a Cia Fragmento de Dança, propus investigarmos uma questão que me movimentava internamente e, na maior parte das vezes, ela não era explícita, estava por "trás" de um assunto que representava um primeiro impulso. Por exemplo, quando quis discutir a relação entre dor e criação, estive "travestida" de Frida Kahlo[144] por um bom tempo, estudando sua vida e obra. Ela era um ponto de partida para incitar outras questões, não era a questão em si, pois nunca pensei em contar a sua história ou trazê-la como personagem para a cena. Depois de algum tempo, percebi que, durante os anos em que estive artisticamente envolvida com Frida (que foi também tema da pesquisa de mestrado), usei saias longas que tinham alguma semelhança com as mexicanas. Isso tudo para dizer sobre a percepção do quanto o processo se incorpora em nós.

O que motiva a criação foi uma pergunta que fiz nas entrevistas, e me senti contemplada em muitas das falas:

> [...]cada trabalho é elaborado em função de uma questão. Uma questão nem sempre é inteligível: quero falar sobre um problema x. Não, às vezes, é como quando você muda o jeito de se vestir. Tem uma questão ali. Algo mudou na sua vida, algo mudou no seu contexto, algo mudou na situação em que você está inserido que você intui e depois aplica algumas mudanças no seu vestir. Você escolhe outro casaco, começa a querer usar outro tipo de cor, deixa a barba crescer. Questões que vão surgindo e acabam se materializando nesse ato de vestir. Para criar eu acho que é a mesma coisa.
>
> (ALEJANDRO AHMED, 2012)

---

[144]_Pintora mexicana (1907-1953) que tem a obra marcada por uma série de autorretratos e situações que falam da sua própria vida.

Ao trabalhar em grupo, o meu primeiro interesse é o de compartilhar a paixão que estou nutrindo pela pesquisa, mais do que as questões que dela emergem. E daí já nasce um primeiro conflito, porque esse momento é muito pessoal e não se tem receita que garanta o envolvimento das pessoas e, mesmo que se envolvam, não necessariamente o processo resultará interessante. Mas, ainda assim, aposto na relação de afeto como combustível da criação.

O assunto investigado, tido como impulso inicial, pode desdobrar-se ou tornar-se outro, ao ser lançado no grupo. A ideia é que cada um trilhe um caminho individual e simultaneamente seja gerado um pensamento coletivo, pois isso é o que justifica estarmos juntos no processo. Assim, o que vai surgindo é sempre debatido entre todos e o percurso vai se estruturando, modificando, perdendo e recuperando a direção.

Na maior parte das vezes, quando começava a criar a movimentação, experimentava primeiro em meu corpo, e sempre tive um olhar para minúcias, como a posição dos dedos das mãos ou a direção do olhar, tudo isso entendo como composição coreográfica. Apesar de ouvir o elenco e me inspirar na forma como se movimentam, o processo sempre esteve muito centrado em mim, desde a escolha do assunto, passando pelos procedimentos e seleção do material até a sua organização final.

Refletindo sobre esse modo de fazer com a Cia. Fragmento, vinha me perguntado sobre o espaço que, de fato, os intérpretes tinham para serem autorais. Questionava-me sobre isso cada vez que percebia que faltava entendimento, maturidade ou uma participação mais significativa na criação. Faltava paixão. E foi na intenção de investir numa aproximação mais intensa entre o elenco e o material proposto que iniciamos o projeto nomeado "Ruptura".

De alguma forma, "Ruptura" trazia questões relacionadas a modos de colaboração e autoria. Para refletirmos sobre isso, destaco a fala de Helena Katz (2009), ao escrever sobre o espetáculo *Episódico*, do núcleo artístico *Made in*, de São Paulo - SP:

> Os assuntos são os mesmos presentes na maior parte da produção contemporânea. Lá estão as questões em torno da ressignificação do diretor e dos intérpretes-colaboradores; a discussão sobre manipulação, hierarquia e poder nos processos de criação; a problematização sobre autoria e colaboração; como construir personagens que se comuniquem com clareza; o que sucede quando a informação aprendida por um copo precisa ser passada para um outro corpo.[145]

[145]_Disponível em :<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21246987646.jpg >. Acesso em 17/4/2016.

As questões trazidas por Katz me parecem interdependentes e fazem parte do século XXI, um momento em que se evidencia a necessidade de compartilhamento generalizada, inclusive, da intimidade. Um momento sem heróis ou causa única. Um momento no qual se replica informações de fontes desconhecidas e se opina sobre tudo, estando a par ou não do assunto. Um momento de maior identificação com processos menos hierárquicos, em que todos os envolvidos reivindicam sua parcela de autoria. Não entrarei em juízos de valor, são características da nossa atualidade com seus aspectos positivos e seus equívocos.

O que nos interessa é debater como isso acontece na dança e, neste Ato, nos processos da Cia Fragmento. Comecei a pensar sobre o meu papel como coreógrafa e diretora por dois motivos principais. O primeiro deles foi a percepção de que o elenco poderia ir mais fundo nas questões (obviamente que havia exceções) e que talvez isso não acontecesse porque eles sentiam falta de uma participação mais autoral, tal qual se evidenciou em *Sem título*. O segundo motivo e que termina sendo o mesmo, só que de outra perspectiva, foi o próprio elenco demonstrar que precisava ter uma certa autonomia, um espaço em que pudesse ser mais propositivo.

Desta reflexão nasceu esse novo projeto. Comecei lançando a palavra "Ruptura" como mote para que os bailarinos desenvolvessem uma pesquisa própria que resultaria num solo para cada um deles. Como pré-requisito, pedi que tivessem um laço de afetividade com suas escolhas, partissem de um lugar pessoal. Essas escolhas seriam discutidas em grupo e, em seguida, pensaríamos em procedimentos individuais que poderiam ser realizados em qualquer lugar, e não somente na sala de ensaio.

Mas isso tudo pareceu não funcionar muito, possivelmente, porque o elenco estava habituado a receber um material mais definido. Sempre propus as tarefas e as investigações corporais específicas que cada projeto demandava, mas nesse dividi meio a meio a responsabilidade. A proposta só funcionaria se eles fossem mais atuantes e se eu descobrisse outras estratégias para impulsioná-los, e aprendesse a esperar. Desejava algo que sempre solicitei ao elenco, só que, nesse processo, estava sendo enfocado: a busca de uma dramaturgia individual. Essa era a parte deles. Depois, eu precisaria resolver como conectar tudo na dramaturgia da obra. Sinto ressonância na fala de Barba (2010, p. 58), mesmo estando no campo teatral, quando se refere à "dramaturgia do ator":

> Quando eu falava de dramaturgia do ator, queria ressaltar a existência de uma sua lógica que não correspondia às minhas intenções de diretor, e nem àquelas do autor. O ator extraía essa lógica da própria biografia, das próprias necessidades, da experiência e da fase existencial e profissional em que se encontrava, do texto, da personagem ou das tarefas que tinha recebido, das relações com o diretor e com os outros companheiros.

Na citação do autor, se substituirmos a ideia de texto e personagem por materiais e estratégias de trabalho da dança, aplica-se inteiramente ao bailarino. Barba acredita que na obra convivem várias dramaturgias e considera a do ator aquela que dá vida a uma presença cênica, "atua no sistema nervoso do espectador" (2010, p. 58). Nessa perspectiva, voltamos a relacionar dramaturgia à presença cênica e, ao falar desta última, ele aponta alguns princípios, dos quais nos interessará a subpartitura:

> A qualidade da subpartitura não é importante do ponto de vista dos outros. Mas é importantíssima do ponto de vista do ator. Pode ser algo extremamente infantil que, visto de fora, seria considerado banal ou uma coisa burra. Mas é uma daquelas burrices que acabaram se tornando um superego profissional ou que enraizaram em nossas cabeças, e que carregamos conosco há muitos anos.
> (BARBA, 2010, p. 65)

O que Barba chama de subpartitura entendo como motivação interna e é, de alguma maneira, o que Laurence Louppe reconhece no "estilo" do bailarino: "é, em particular, pelo estilo, ou seja, pela gama dos seus coloridos como opções relacionais no mundo, que o bailarino assegura a circulação entre o propósito coreográfico e a sensibilidade do espectador" (LOUPPE, 2012, p.142).

Em ambos, Barba e Louppe, estamos visualizando modos de "chegar" no público. Encontrei ressonância nessas citações porque sempre acreditei nos sentidos pessoais que o bailarino encontra no seu fazer. Algumas vezes, percebi que o elenco me cobrava o significado de uma determinada movimentação ou cena. Mas sempre pedi para encontrarem as suas próprias respostas, independentes das minhas, pois esse tipo de autonomia me interessa. Ainda assim, para muitos bailarinos, não era fácil lidar com a proposta de ter uma direção que propõe um certo modo de "autodireção", e penso que nesse ponto específico – o de buscar uma motivação interna – consegui sugerir uma independência que talvez não tenha acontecido em muitos outros aspectos do processo.

No projeto "Ruptura", ainda muito cedo, em razão da minha ansiedade e inabilidade para propor a independência da qual falei, somada à postura pouco propositiva do elenco, comecei a interferir mais do que desejava no processo. Indiquei procedimentos específicos para cada bailarino, a partir da ideia ainda vaga que eles traziam.

Em nossas criações anteriores, todos passavam pelos mesmos exercícios, buscávamos construir uma linguagem de movimento e a dramaturgia se estruturava pelo o que havia em comum. Nessa, ao contrário, procurávamos as diferenças, e tive a sensação de estar perdida. O mais difícil foi elaborar o material coreográfico inteiramente junto ao elenco, atenta a cada um dos cinco intérpretes envolvidos e fugindo exatamente do que me é mais

habitual: aproximá-los de uma qualidade específica de movimentação que seria trabalhada por todos.

Há algum tempo estava acostumada com as imagens e até pequenas sequências invadindo e borbulhando o meu pensamento em qualquer lugar, numa caminhada na rua ou até no momento do banho. Se houvesse espaço, eu arriscava testar alguns movimentos, se não, ficava repetindo aquelas estruturas mentalmente ou por meio de gestos discretos para, depois, no espaço de ensaio, experimentar e organizar como movimento no corpo. Nunca gostei muito de revelar que estava fazendo a dança assim, antes de "fazer" de fato, mas essas imagens me tomavam e sentia um cansaço mesmo nos dias em que não trabalhávamos. O fato é que nada disso funcionava em "Ruptura", essa pré-elaboração imagética só me frustraria, eu tinha que buscar um esvaziamento.

Encontrei na obra *O mestre ignorante*, de Rancière, uma possibilidade de refletir sobre o vazio, o "não saber". O autor narra sobre um personagem francês, Joseph Jacotot, no enfrentamento de uma experiência inusitada: a de receber o posto de professor nos Países Baixos, sendo que não falava holandês, e os alunos não falavam francês, portanto, não havia língua comum entre eles. Jacotot resolveu propor a leitura de um livro bilíngue e pedir aos alunos que aprendessem amparados pela tradução, para, em seguida, escreverem em francês o que pensavam sobre o que haviam lido. A experiência o surpreendeu porque houve um aprendizado sem que ele tivesse que ser um "explicador", o seu papel foi o de "mestre": "o segredo do mestre é saber reconhecer a distância entre a matéria ensinada e o sujeito a instruir, a distância, também, entre aprender e compreender." (RANCIÈRE, 2002, p.18).

Esta obra de Rancière sugere um aprendizado "sem mestre explicador", mas não sem "mestre", e ela me interessou porque comecei a pensar quais estratégias poderia criar para que os bailarinos estruturassem seus próprios caminhos, tal qual mencionei ao falar sobre "autodireção", só que agora, de forma mais específica, no desenvolvimento de uma pesquisa própria que requer construir procedimentos e envolver-se com mais autoria na criação.

É possível que essa missão tenha, em parte, fracassado. Ficou claro que minha função não era encontrar respostas, e sim estimular perguntas; que era necessário ser paciente, não somente aceitar, mas desejar não saber; e que os julgamentos deveriam ser expulsos do ambiente da criação, sob pena de abandonarmos precocemente muitas das ideias. Mas não sei o que exatamente alcançamos, foi um percurso de autoconhecimento, como acontece em todos as criações, e os conflitos foram inevitáveis, o que é comum e saudável. O que me trouxe a sensação de fracasso, para além do que já constatei aqui, foram as desistências

de alguns envolvidos, numa demonstração explícita de dificuldade de lidar com o que vinha acontecendo no processo. Dois bailarinos terminaram se desligando da Cia., um no início e o outro bem próximo da estreia. Convivemos com a frustração e a assumimos como material cênico. Convivemos com o vazio. Algumas vezes, não sabia muito bem o que propor e eles também não traziam nada. Em outras, parecia que estávamos numa terapia em grupo.

"Ruptura" deveria dar nome ao espetáculo, mas em um dado momento começou a nos incomodar e se tornou um debate interno. Entendemos que geraria uma expectativa de romper com algo e nos perguntávamos o que hoje rompe cenicamente. Não estávamos confortáveis com esse nome, embora tenha sido unânime para quem acompanha os trabalhos da Cia. Fragmento, que esse foi diferente de tudo o que já tínhamos produzido. Talvez uma ruptura em nosso percurso artístico. Depois de levantarmos muitas possibilidades, propus *Aos Vencedores, as batatas*, uma frase do escritor Machado de Assis que aparece em seu romance *Quincas Borba* e que dialogava com o lugar a que chegamos, como se verá, de ironia, irreverência e compartilhamento do fracasso por meio da metáfora de que "só os fortes vencerão".

Voltando ao início, como disse, o primeiro passo foi a escolha individual de um assunto norteado pela palavra "Ruptura". Maitê Molnar[146] quis entender porque quase nunca chora:

> A partir da ideia sobre ruptura, entendi que seria uma pesquisa bastante pessoal, que mexesse comigo, um lugar que não costumo frequentar em mim mesma, a fim de descobrir coisas e romper padrões. Cheguei no "choro", um lugar que me afasto e que me traz questionamentos. Porque não choro?[147]
>
> (MOLNAR, 2013)

Rafael Sertori[148] trouxe um assunto muito específico, que nunca pensei em explorar num processo criativo: "os seus 2 metros de altura". Neste momento, já ficava claro que os papéis se invertiam, pois os intérpretes precisavam me convencer de que as suas escolhas eram interessantes, e isso aconteceu várias vezes, percebi que me relacionei com questões que, a princípio, não me instigariam na criação, mas que foram me conquistando.

---

[146]_Bailarina da Cia. Fragmento de Dança desde 2011.

[147]_Trecho retirado dos textos que eu pedia para produzirem, refletindo sobre suas escolhas. Faz parte do nosso arquivo pessoal.

[148]_Bailarino da Cia. Fragmento de Dança de 2013 a 2015.

Trouxe para a minha experiência pessoal o que seria, nesse momento, uma criação que rompesse com todos os padrões por mim escolhidos em outros trabalhos coreográficos. Para além disso, também tentei explorar a ideia de ruptura em minha própria existência, em meu próprio corpo e visão de mundo. Cheguei, então, ao tema da minha própria altura.[149]

(SERTORI, 2013)

Figura 25:
Aos vencedores, as batatas, 2013,
de Vanessa Macedo.
Solo com Rafael Sertori.
Foto: Ligia Jardim.

A intérprete com quem trabalhei por mais tempo, Jéssica Moretto[150], foi uma caixinha de surpresas. Muitas de suas proposições revelaram um humor até então não experimentado em nenhum dos nossos outros trabalhos. Lidar com o material que trazia me colocou num lugar desconfortável, mas instigante. Em parte, uma das possíveis "rupturas" cênicas da qual pode ter resultado *Aos Vencedores, as batatas*, a começar pelo nome do trabalho, deve-se a esse ambiente de humor proposto, inicialmente, por Jéssica.

Figurino, trilha e objetos cênicos também foram usados de um modo que ainda não tínhamos experimentado. Jéssica usou um mão feita de garfos, espalhou bolinhas de sabão pelo palco, sambou, emitiu sons de macaco e pássaro, transformou-se em viúva negra, padre, maestrina, cantou o hino nacional. O seu objetivo era construir imagens corporais inusitadas e fazer com que se desdobrassem em outras, sem conexão lógica com a anterior. E ela superou as nossas expectativas numa atuação impecável que combinava qualidade técnica, expressividade, densidade e humor.

---

[149]_Trecho retirado dos textos que eu pedia para produzirem, refletindo sobre suas escolhas. Faz parte do nosso arquivo pessoal.
[150]_Atuou na Cia Fragmento de Dança de 2009 a 2014.

A escolha do meu percurso de pesquisa iniciou com a ideia de trabalhar o universo dos sonhos. Acredito que selecionar como tema o universo dos sonhos foi uma tentativa minha de não eleger um assunto muito específico, direcionado, delimitado e com fundamentações teóricas e de processos extremamente racionais. A ruptura aqui é com a lógica, a linearidade, a racionalidade. É trabalhar imagens de forma transitória e efêmera, buscando provocar os sentidos e evocar memórias marcantes da vida e/ou memórias que não tenham importância alguma.[151]

(MORETTO, 2014)

Figura 26:
Aos vencedores, as batatas, 2013,
de Vanessa Macedo.
Solo com Jéssica Moretto.
Foto: Ligia Jardim.

Uma escolha que ficou indefinida e modificou-se ao longo do processo foi a do bailarino Chico Rosa[152]. Havia uma dificuldade em delimitar um assunto que, a cada nova conversa, tomava um rumo diferente. No entanto, eu me sentia inspirada a explorar algumas habilidades corporais que observava há algum tempo e que eram totalmente inexecutáveis por mim. Chico realiza com muita facilidade uma série de expressões faciais, mexe a língua de diferentes formas, realiza pequenos movimentos com as orelhas juntas e separadamente, desloca o seu pescoço em várias direções, e esse era um desafio – criar totalmente influenciada pelas proposições de outros corpos, descobrindo outras referências e me desfazendo de uma estética familiar. A proposta nesse processo também era explorar o potencial individual de cada um, pois nele estavam as diferenças que procurávamos como dramaturgia do trabalho. A pesquisa de Chico, portanto, focou partes isoladas do seu corpo e também trouxe questões sobre isolamento social, embora isso não tenha sido exposto explicitamente.

[151]_Trecho retirado dos textos que eu pedia para produzirem, refletindo sobre suas escolhas. Faz parte do nosso arquivo pessoal.
[152]_Atua na Cia Fragmento desde 2010.

Figuras 27/28:
Aos vencedores, as batatas, 2013, de Vanessa Macedo. Solo com Chico Rosa. Fotos: Ligia Jardim.

Davi Tostes entrou na Cia. no momento em que *Aos Vencedores, as batatas* já estava em andamento, ficou conosco cerca de três meses e desistiu do trabalho. Ele teve dificuldade em responder corporalmente às nossas propostas, no entanto, estava envolvido com o trabalho, fez elaborações interessantes e senti que precisavam ser mantidas. O seu solo, que já estava praticamente finalizado, transformou-se na única movimentação dançada em grupo. Nesse momento, todos usam uma máscara sugerida por Jéssica num dos exercícios que propus. Ela tem o rosto de um ator americano, Ben Stiller, tirada da capa de uma revista, e dialoga com o lado humorístico a que fomos chegando. Terminou se transformando num "personagem" que atravessa o trabalho em momentos variados.

A ideia de "fracassar" apareceu muitas vezes nas propostas de Davi, não só no que diz respeito à movimentação. Uma das tarefas do processo foi construir uma cena que trouxesse a imagem de Ruptura, Davi queria levar um peixe à sala de ensaio para que todos o vissem se debater até a morte por falta d'água. Encarou aquela imagem como Ruptura, pensou num roteiro, elaborou um texto, foi até a porta da loja para comprar o peixe. Mas desistiu. Não teve coragem de deixá-lo morrer, e era "daqueles bem pequenininhos e baratinhos que se encontra em qualquer loja", como dizia. Sua cena, então, foi nos contar sobre a sua sensação de fracasso. Além disso, trouxe um enorme debate sobre a ditadura do novo imposta aos artistas para que os seus trabalhos tenham "êxito".

Figura 29:
Aos vencedores, as batatas, 2013,
de Vanessa Macedo.
Com Jéssica Moretto
e Maitê Molnar.
Momento em que Jéssica entra
para anunciar os solos
como uma pastora da igreja.
Foto: Ligia Jardim.

Tanto essa imagem do peixe, como a de um show de talentos, uma das cenas mais marcantes do trabalho, no qual ele tinha o papel central do "apresentador", ficaram suspensas sem a sua presença. Como vínhamos trabalhando sobre construções muito pessoais, houve uma confusão do que era desejo individual e do que já era um desejo do próprio corpo da criação.

A saída de Davi nos obrigou a tomar outro rumo, nunca saberemos se para melhor ou pior. Além dele, também desistiu do processo um bailarino que estava na Cia. há quatro anos e, neste segundo caso, foi pela grande dificuldade em ser propositivo, o que começou a deixá-lo bem desconfortável. Não vou registrar aqui este fato porque ocorreu ainda no início e para não expor em demasia questões íntimas. O que podemos constatar é o acaso, o erro e a mudança de percurso como elementos vivos do processo, que termina por escapar das nossas mãos e trilhar um caminho próprio, com combinações, tensões e rupturas para além das forças individuais. Isso já foi destacado no processo de *Sem título* e reforço agora:

> Erro e acaso interagem com o processo que está em curso, propondo problemas que provocam a necessidade de solução. Para que isso aconteça, hipóteses são formuladas, testadas e, possivelmente, geram associações de outra natureza. Estamos falando, sob esse ponto de vista, de importantes desencadeadores do mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas.
>
> (SALLES, 2006, p. 132)

Nesses momentos, em que o chão nos escapa, penso que se formam associações de outra natureza, como indica Salles. Associações essas que fazem com que o processo se fortaleça como espaço de construção.

Um procedimento que impulsionou à movimentação foi a tarefa de relacionar três verbos às pesquisas individuais. Um dos verbos de Maitê (que pesquisava sobre o choro) foi "descontrolar", e ele apontou qualidades e dinâmicas específicas — movimentos rápidos, sem um desenho claro, em fluxo contínuo. E assim aconteceu com todos os bailarinos, detectavam um verbo que se sobressaía e investíamos nele.

Pela sua atuação em *Aos Vencedores, as batatas*, Maitê recebeu o prêmio da Cooperativa Paulista de Dança de bailarina revelação. Além da agilidade e técnica que o solo lhe exigia e que potencializou suas qualidades, ela também lidou muito bem com situações ainda não experimentadas em nossos outros trabalhos, como o contato mais interativo com os espectadores por meio da improvisação. Maitê, no show de talentos, pedia ao público que indicasse uma música para que cantasse como ópera. Surpreendentemente ela conhecia quase todas as músicas e rapidamente transformava o seus ritmos de forma muito descontraída, conquistando notadamente a empatia da plateia. Houve, de fato, nesse processo, a investigação de um espaço desconhecido por todos e a descoberta de outros modos de fazer.

Nos exercícios que fazíamos, geralmente, eu elegia alguém como foco e os demais participavam como provocadores porque, mesmo as investigações sendo individuais e específicas para cada bailarino, a ideia é que todos participassem de tudo para alimentarmos a atmosfera de grupo, que é como o trabalho pretendia ser. Por exemplo, propus a Jéssica

que ficasse por um longo período de tempo com os olhos fechados testando combinações improváveis, a fim de gerar imagens desconectadas (ela pesquisava o universo dos sonhos). Nós a instigávamos mudando a trilha, colocando objetos no espaço, fazendo sons, proporcionando experiências sensoriais (como jogar água em seu corpo), etc.

Já para Rafael a proposta foi investigar os movimentos em seus extremos de oposição, ora ele tinha que parecer muito grande, ora muito pequeno. Nós participávamos subindo em cadeiras ou nos encolhendo ao chão, e ele tinha que explorar os diversos planos (alto, médio e baixo), acompanhando a altura do nosso olhar. Davi foi colocado em frente a uma parede e precisava se movimentar a fim de reagir, desviar ou ser golpeado por diversos objetos que lançávamos contra o seu corpo. Chico teve um espaço circular desenhado no chão e precisava mover-se de forma bem limitada para não ultrapassar a demarcação. Esses são alguns dos vários exercícios propostos.

Em alguns momentos, todos executavam as mesmas "tarefas", mas a intenção era causar um estímulo específico em alguém. Isso aconteceu quando pedi que trouxessem uma música com a qual tivessem uma relação especial. Ouvíamos juntos, sentados em roda, olhando fixamente para os olhos uns dos outros. Já tínhamos experimentado em oficinas esse exercício e, em muitas ocasiões, as pessoas choravam. Olhar para os olhos dos outros, sem se desviar da ação por um período longo, é uma experiência difícil e foi uma tentativa coletiva de instigar o choro em Maitê. Entretanto isso não aconteceu, outras pessoas choraram, mas ela não.

E assim o processo foi criando o seu próprio método. Eu observava que estratégias seriam interessantes e para quem, e investíamos nelas, tínhamos um foco, mas todos se envolviam no exercício do outro. A maior parte da pesquisa de movimento acontecia com uma pessoa no centro da sala e as demais à sua volta, mesmo o objetivo sendo a construção de solos, todos estavam engajados em contaminar e se deixar ser contaminado pelo grupo.

Também tivemos tarefas iguais para serem resolvidas individualmente, considerando as pesquisas de cada um. Eu não tinha ideia do que seria feito com essas tarefas, elas não tinham o objetivo de ser transformadas em cena, e sim "dar caldo" às discussões, instigá-los a se envolver com os assuntos. Mas algumas coisas terminaram sendo reelaboradas e se tornaram parte do trabalho finalizado, foi assim que surgiu o show de talentos, a máscara e alguns textos.

Aos poucos, fui coreografando inspirada em todas as imagens e qualidades corporais vindas dessas investigações. Começamos a pesquisa em outubro de 2013 e, depois de quatro meses ensaiando cinco vezes por semana, os solos estavam prontos. Foi aí que surgiu uma questão, a mais difícil de todas. O que fazer com esses solos? Como e por que farão

parte de um mesmo trabalho cênico? Como disse, o maior desafio era pensar a dramaturgia considerando as diferenças, e não as semelhanças. Era recorrente para mim ter um fio condutor claro, um mesmo assunto se desdobrando e gerando imagens diferenciadas, mas envolvendo uma questão central. Dessa vez, os solos possuíam sentido individualmente, mas reunidos pareciam desconectados, e colocá-los um após o outro seria um resolução que não me agradava nem um pouco, queria encontrar uma questão comum.

Há dois momentos que considero especialmente difíceis: o da seleção e o da organização do material. A seleção é angustiante porque implica abandonar imagens, movimentos e cenas às quais nos apegamos, é quando sentimos o eco das palavras de Ostrower (2010, p.26) de que todo construir é um destruir:

> Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades; ao se discriminarem, concretizam-se. As possibilidades, virtualidades talvez, se tornam reais. Com isso excluem outras – muitas outras – que até então, e hipoteticamente, também existiam. Temos de levar em conta que uma realidade configurada exclui outras realidades, pelo menos em tempo e nível idêntico. É nesse sentido, mas só e unicamente nesse, que, no *formar, todo construir é um destruir* (destaque da autora).

Passada essa etapa sofrida da seleção, começa a seguinte que é encontrar uma ordem para uma variedade de cenas fragmentadas. Acredito que a disposição do material exerce uma diferença expressiva na leitura da obra e costumo experimentar cada uma das cenas em lugares variados, a fim de perceber como se relacionam com o que vem antes e depois. No entanto, no momento em que o público tiver acesso à obra, mesmo sabendo que essas combinações influirão na constituição de sentidos, elas não têm o papel de direcionar precisamente o olhar do espectador, mas, talvez, de pensar nas "temperaturas" do trabalho, pois há cenas que brigam entre si pelo excesso de força e, ao serem colocadas juntas, ambas perdem o seu potencial. Então, para enfatizar um momento de "temperatura elevada" é preciso deixá-lo próximo de um momento mais "morno", mas ambos têm igual importância para a dramaturgia.

Nesse processo, o modo de relacionar as diferenças poderia ser a chave da dramaturgia. Havia muito material, mas como disse, eles pareciam não se relacionar entre si. Foi então que resolvi lançar um possível elo de conexão, propus ao elenco que olhasse criticamente para as suas escolhas e preparasse uma cena na qual o próprio tema fosse colocado sob uma perspectiva irônica e abrangente, saindo um pouco da relação de intimidade e subjetividade que investigávamos até então.

Rafael trouxe uma cena que foi reelaborada e que hoje faz parte do espetáculo. Ele construiu um texto dando duplo sentido à expressão "crescer na vida". Ora ele se referia

à inadequação e inacessibilidade gerada pelo seu tamanho (dois metros de altura) e ora o "crescer" tinha relação com ganância, status, dinheiro e poder. Numa das passagens do texto, ele fala que começou não cabendo numa cama, logo não coube mais no metrô, no ônibus, no avião, mas, mesmo assim, teve que caber na classe média.

Figura 32:
Aos vencedores, as batatas, 2013,
de Vanessa Macedo.
Com Rafael Sertori no texto
em que confunde a expressão
"crescer na vida".
Foto: Ligia Jardim.

Aos poucos, a dramaturgia ficou menos turva. Quanto mais o todo se definia, mais os solos se diluíam, distanciavam-se das suas questões iniciais, como se tudo o que foi trabalhado no processo cedesse espaço para outros significados construídos pela relação entre os solos. Os temas pesquisados passaram a ter uma relevância apenas interna, de memória, imagem, percurso, pois eles não se evidenciam individualmente no resultado a que chegamos.

A construção em tempo real, vivenciada no show de talentos, foi (e tem sido) o nosso grande desafio, pois sempre trabalhei com partituras fixas. *Aos vencedores, as batatas* inaugurou, para mim, um terreno parcialmente movediço, deixei espaços porosos e inacabados intencionalmente, a fim de vivenciar um jogo vivo entre intérprete e público.

Os solos são atravessados por mais dois textos, além do que brinca com a ideia de "crescer na vida", já mencionado. Um deles foi semeado pela ideia de fracasso vinda do peixinho que Davi não conseguiu matar (do qual também já falamos) e se transformou numa cena feita por uma bailarina, que fica assistindo o trabalho da plateia e o interrompe num determinado momento, sem figurino, usando seus óculos, como se fosse de fato uma espectadora, a fim de contar sobre o seu fracasso no processo.[153] O outro texto é de um pastor que apresenta

[153]_Quem fala esse texto é Flávia Tiemi, que chegou à Cia depois de finalizado o processo. Trata-se de uma segunda versão do trabalho, na qual achamos interessante que "o fracasso" fosse dito por alguém sentado junto à plateia o tempo inteiro, que não participa de nada, além deste momento.

os bailarinos com títulos irônicos, o solo de Maitê investigando a dificuldade do choro, por exemplo, foi chamado de "como cortar cebolas sem chorar". Além disso, o pastor convida o público a aplaudir, levantar e assistir aos depoimentos que virão de vitória e de fracasso. Todos os textos se estruturam na perspectiva de dar um tom mais crítico à ideia de focar questões individuais, a fim de compreender como dialogam com um contexto mais amplo.

A única cena de grupo (que inicialmente era a movimentação de Davi) fomenta a ideia de competição que virá no show de talentos, os bailarinos querem vencer a corrida, caem e levantam-se, ao som de *Für Elise,* de Bethoveen.

Figura 33:
Aos vencedores, as batatas, 2013, de Vanessa Macedo. Cena "Bethoveen". Foto: Ligia Jardim.

Já o show de talentos brinca com as questões do mundo das celebridades instantâneas, a ditadura do corpo perfeito, a competitividade e o consumismo. É uma parte delicada que convida o espectador a interferir, e temos que encontrar a dosagem certa para que não pareça apenas uma brincadeira, sem nenhuma proposição reflexiva.

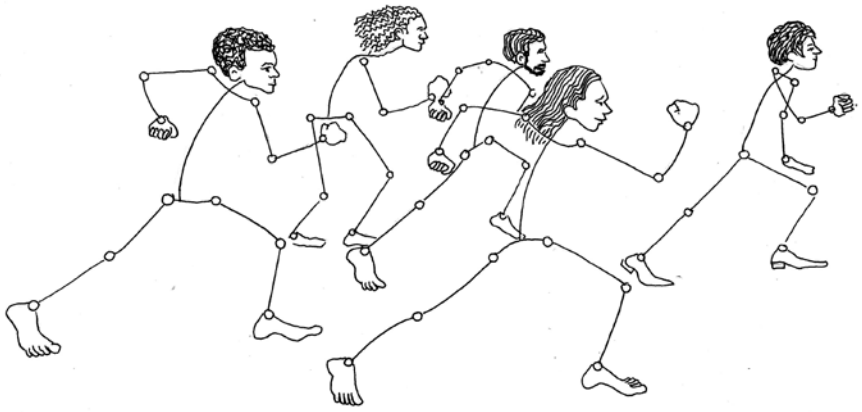


Figura 34:
Aos vencedores, as batatas, 2013,
de Vanessa Macedo.
Cena do show de talentos.
Foto Ligia Jardim.

Com certeza, dos trabalhos que criei, *Aos Vencedores, as batatas* é o que mais propõe rupturas no modo como estava habituada a vivenciar um processo, e nele me defrontei diariamente com o não saber. Por fim, quero encerrar essas notas com um fato que considerei curioso. Por se tratar de um projeto que propunha a criação de solos, olhava para questões pessoais e dava uma maior liberdade aos bailarinos, acreditei que eles teriam mais "preferência" por este trabalho do que por outros da Cia. No entanto, ao sermos convidados para participar de um festival no final de 2014, e discutirmos o que dançaríamos, percebi que havia mais afeto por outros trabalhos em que não há tanto destaque individual, e sim mais cenas de grupo.

Começamos uma conversa sobre momentos em que se sentiam mais "inteiros" e, embora eles não tenham colocado explicitamente porque é um assunto delicado, percebi que se sentir inteiro não estava relacionado à parcela de autoria compartilhada no processo. Foi um misto de alívio e estranheza para mim. Estranheza porque acreditei que, dando mais espaço, eles se sentiriam mais "apropriados", e foi em *Aos vencedores* que isso aconteceu. Alívio porque sempre defendi a ideia de que o envolvimento com o processo independe do intérprete ter ou não proposto o material criativo, e que o importante é a sua doação, seu desejo de lançar-se à procura.

CENA 3 / Porque somos mutantes ou *Um corpo só*

Sei que a discussão sobre o que é real e o que é ficção não tem fim. Tudo é ficção se você está num palco, mas tudo é real porque nos atravessa no aqui e agora da cena. Embora eu tenha um afeto inexplicável pela frase "baseado em fatos reais", também percebo o quanto é difícil reconhecer o "real" de nós mesmos. Ainda muito pequena, guardo a sensação de me sentir um peixe fora d'água em diversas ocasiões e não saber qual lugar melhor me caberia. É mais fácil inventar um alguém que se confunde com nós mesmos, e sabemos que é alguém inventado. Inventado sem querer, mas inventado. Isso é o que posso dizer sobre esse assunto, ele me interessa!

Quando "conheci" Frida Kahlo, confesso que me encantava mais saber quem ela foi, do que os quadros em si. Os quadros diziam sobre ela, mas preferia saber o que ela dizia sobre eles. Tracey Emin[154], irreverente e ousada, declarou-se uma artista autobiográfica. Para mim, saber que reconstituiu sua tentativa de suicídio numa obra de arte, significou mais do que a obra em si. De Virginia Woolf[155] li vários livros, mas me debrucei em *Momentos de vida*, com trechos autobiográficos que desvendavam seus romances, aparentemente ficcionais. Não estou diminuindo nenhuma dessas obras, elas se fizeram incríveis para o mundo inteiro, mas, ao tê-las como inspiração em processos criativos de dança, o que de fato me inspirava eram as histórias de vida dessas mulheres. E delas surgiram *Beije Alma* (2008) *Corpos Frágeis* (2010) e *Anjos Negros* (2010), trabalhos que desenvolvi junto à Cia Fragmento.

Isso tudo para dizer que sempre me interessei por processos artísticos autobiográficos. Esse assunto não apareceu em *Sem título*, porque, como disse, desde o início, teve outro propósito, mas em *Aos Vencedores, as batatas* interesses, fatos e histórias pessoais da vida de cada bailarino se evidenciaram como mote da pesquisa. E essa característica envolve a maior parte dos trabalhos que já criei: a investigação de artistas, obras e conteúdos confessionais.

Essas palavras iniciais são para introduzir a abordagem desenvolvida em *Um corpo só*, solo criado no final de 2015, que considerei uma ficção autobiográfica. Experienciei me reencontrar com situações, objetos pessoais esquecidos, lugares e pessoas que eu não via há tempos. Fui à escola em que estudei por 11 anos, ao ginásio em que treinava, à biblioteca que frequentava. Reencontrei a professora de literatura. Voltei a estudar piano.

Em alguns momentos, pareci detetive da minha própria vida. Procurei de todas as formas um livro antigo que falava da "história de uma barata", texto de um monólogo que

---

[154]_Artista plástica inglesa (1963) com trabalhos variados que vão desde desenhos a grandes instalações, todos com abordagens autobiográficas.

[155]_Escritora inglesa (1882 - 1941), suas obras se tornaram clássicos do romance moderno.

fiz aos 12 anos de idade. Lembrava de cor apenas o primeiro parágrafo, não sabia o nome da obra, nem o autor, mas por sorte minha, esse único parágrafo que eu guardava comigo foi publicado na internet como exercício de interpretação de texto para alunos do ensino fundamental, e isso possibilitou resgatá-lo na íntegra. Era importante ter em mãos todo o material possível e, felizmente, consegui comprar o único exemplar disponível num sebo de Belo Horizonte. O mesmo aconteceu com uma música em francês que cantava na infância e da qual só lembrava o refrão, terminei encontrando uma versão antiga na internet. E, usando todas as estratégias possíveis, presenciais e virtuais, fui preenchendo partes esquecidas de um pedaço da minha memória.

Junto a isso, olhei para os processos já realizados com a Cia Fragmento, para perceber o que fez, e ainda faz parte dos meus afetos criativos. Sem planejar, terminei colocando uma lupa nas faces e fases que me pertencem, amalgamadas – mulher, filha e mãe, para também trazer o universo feminino à tona, que atravessa a maior parte dos nossos trabalhos.

Percepção como borda dramatúrgica

Nesse momento, pretendo lançar a minha primeira questão dramatúrgica partindo de um aspecto ainda não abordado nesta tese. Venho falando sobre o entendimento de uma dramaturgia processual, em rede, que não existe a priori, o que significa pensar que a dramaturgia não é um conceito que se aparta de uma prática, é uma construção que vai se dando na medida em que a criação vai ganhando forma. Quando penso sobre isso no fazer, parece um pouco mais claro. Aquela sensação de não saber para onde ir, ficar numa escuridão total e depois perceber alguns sinais, e um tanto de tormentos, e muitas possibilidades de escolhas, tudo isso constitui uma dramaturgia estruturada como processo móvel, contínuo e incerto. Sobre isso já falamos. O que pretendo, agora, é expor uma particularidade na criação de *Um corpo só*.

Costumo levantar material desordenadamente (no sentido de não saber o que caberá no início, no meio ou no fim) e, no momento de organizar as cenas, enfrento uma matemática complexa de tanto que testo combinações. Mas, no solo, isso não aconteceu. A ordem das coisas ficou praticamente como experimentei pela primeira vez, joguei pouco material fora (aquele tanto de sobra que costuma acontecer em muitos processos criativos, não foi uma realidade!), escolhi situações que permaneceram intactas (o que também é raro, manter-se fiel à primeira opção). Tive crises, naturalmente. Engasguei em algumas cenas, que possivelmente continuam mal resolvidas até hoje, no entanto, houve algo diferente. A impressão que tenho é que o coração da obra existia antes dela torna-se corpo. E que difícil pensar assim, porque sei que coração é corpo também.

Com isso quero dizer que, em parte, os sentidos da obra já estavam comigo. Então, precisei entender melhor sobre isso, sob pena de colocar em risco a defesa de que a dramaturgia se constrói na processualidade. A reflexão que proponho é que, independentemente de como seja o processo artístico, um pouco do sentido que será produzido numa obra já nos pertence, é a parcela que diz respeito ao modo como vemos o mundo, às coisas que nos cercam, à espontaneidade com que selecionamos os nossos interesses. Então, arrisco dizer que a nossa percepção é uma borda dramatúrgica em que se estrutura a criação. Não é um texto, nem um tema, nem uma coreografia. É simplesmente (e inteiramente) o modo como apreendemos o mundo. Parece um tanto óbvio e até castrador porque pode levar à conclusão de que sempre corremos o risco de fazermos o provável de nós mesmos. Mas é mais ou menos isso. É como se soubéssemos que por mais que encontremos brechas para fissuras e mudanças de trajetos, e por mais que saibamos que somos mutantes, há algo que nos torna previsível a nós mesmos, que é o autoconhecimento de nossas percepções.

> A percepção delimita o que somos capazes de sentir e compreender, porquanto corresponde a uma ordenação seletiva dos estímulos e cria uma barreira entre o que percebemos e o que não percebemos. Articula o mundo que nos atinge, o mundo que chegamos a conhecer e dentro do qual nós nos conhecemos. Articula o nosso ser dentro do não ser.
>
> (OSTROWER, 2010, p. 13)

No início do projeto, chamei o solo provisoriamente de "Porque somos mutantes". E mudou. O que já, de cara, pode me contradizer e demonstrar que sim, tiveram muitos acasos, erros e imprevisões no caminho, tudo o que faz parte de um processo artístico, e nesse não foi diferente. Fiquei meses para compor uma cena coreográfica no chão que não chegava a 5 minutos; experimentei uma movimentação que se alternava entre fluidez e tensão, e custei a descobrir esse lugar e seus possíveis acionamentos; quis trazer para o corpo características que eram peculiares do treinamento que fiz há muitos anos, na época em que era atleta, e essa foi das partes mais difíceis de resolver. Esses foram "problemas" vindos de situações que já previa experimentar e até aí está tudo certo.

Também entraram em cena materiais que são fruto do desvio ou do desdobramento do que era o desejo inicial do projeto: um vídeo das minhas filhas, uma composição no piano, uma referência a Cecília Meireles[156], a música em francês e o livro da barata (esses dois últimos já mencionados). Isso também apenas atesta a natureza móvel e viva do processo que vai criando seus fluxos no próprio fazer.

---

[156]_Cecília Meireles (Rio de Janeiro, 1901 - 1964) foi poetisa e jornalista.

O que me chamou a atenção foi que tanto as ideias iniciais, como aquelas que foram surgindo depois, eram experimentadas e ali ficavam. Eu não testava coisas e me desfazia para procurar outras, a esta altura, não me senti como uma detetive em busca de respostas como acontecia em outros processos. Identificava conteúdos e sentimentos vindo e pedindo para ficar.

Quando falo sobre a percepção ser uma borda dramatúrgica para composição da obra, refiro-me a qualquer processo criativo. No entanto, quando falo sobre ter lidado com menos incertezas no solo, refiro-me ao sentimento de que tinha coisas por demais contidas em mim que desejavam ganhar vida, fazendo com que o processo escapasse do meu domínio, como se uma dramaturgia pulsante ansiasse por dar forma à sua invisibilidade. O processo e a obra num dado momento, como disse repetidas vezes, conquistam sua autonomia, e nos sentimos pequenos tamanha é a sua força. Nessa direção são as palavras de Barba (2010, p.101):

> Sempre vivi uma sensação desconcertante na fase final dos ensaios. Era o espetáculo a me levar pelas mãos, uma criatura que seguia suas razões, impunha escolhas dolorosas, indicava o caminho exigindo que eu rejeitasse cenas e situações pelas quais tinha me apaixonado. O alívio e a situação me envolviam.

Algumas vezes, tem-se um ponto de partida muito claro, uma questão, uma ideia, um livro, a obra de um artista ou o próprio artista, uma vontade de desenvolver uma qualidade corporal e por aí vai, porque são muitas as hipóteses. Mas, quando resolvi partir de memórias e delimitei, inicialmente, que seriam registros de vocabulários corporais, além de conflitos que enfrentei, e enfrento, entre forma-técnica-virtuosismo e expressividade-motivação-discurso, tive muitas vezes a sensação de que estava "colocando para fora", e não descobrindo algo. Era uma percepção particular sobre as coisas, mas também minha sobre mim mesma.

E, nesse momento, o fato de estarmos falando sobre "solo" é que permite pensarmos em caminhos dramatúrgicos nos quais se evidenciam mais nitidamente subjetividades. Apesar de entender que a dança, sendo solo ou não, sendo coreografia própria ou não, é um manifesto de como sentimos, interagimos e depomos sobre e no mundo, o solo, parece-me, amplia as possibilidades disso acontecer. Eugênia Casini Ropa[157], mesmo reconhecendo que há especificidades que dependem do contexto com o qual se relaciona, identifica o solo de dança como um modo de resistência à massificação. Para nós, interessa o pensamento que a autora desenvolve sobre o solo ser uma experiência "rica e total", ao dizer que, na sociedade atual, os dançarinos querem

---

[157]_Eugenia Casini Ropa (Itália) é pesquisadora de dança e teatro. Professora associada aposentada de História da Dança e da Mímica do Departamento de Música e Espetáculo (DAMS) na Universidade de Bolonha, Itália.

> Criar um face a face com o próprio material concreto básico, seu corpo-mente, que se libera do ruído midiático e da inquietude empresarial para viver a experiência artística psicofísica mais pobre e direta, e ao mesmo tempo, talvez mais rica e total. No solo pensamento e ação são uma coisa única.
>
> (ROPA, 2009, p.69)

É nesta última frase da citação de Ropa - "pensamento e ação" como uma coisa única - que está o grande desafio de qualquer percurso dramatúrgico de uma obra. Possivelmente, o fato de ser solo somado à pesquisa de memórias pessoais, explique o reconhecimento mais explícito no processo de *Um corpo só* de que já havia ali um traço dramatúrgico, não como ponto de partida, mas como borda. Há uma diferença entre esses dois termos, o ponto de partida seria identificar um lugar de onde o processo começa, ou um tema, ou material específico que o embasará, mas não se trata disso. A ideia é que o processo seja visto como um campo flutuante, poroso, movediço, mas delimitado por uma borda que se constitui da percepção do artista criador. Dessa percepção emergem outras estruturas do ato criativo, uma delas é a intenção:

> O ato criador não nos parece existir antes ou fora do ato intencional, nem haveria condições, fora da intencionalidade, de se avaliar situações novas ou buscar novas coerências. Em toda criação humana, no entanto, revelam-se certos critérios que foram elaborados pelo indivíduo através de escolhas e alternativas.
>
> (OSTROWER, 2010, p.11)

A percepção, num primeiro momento, nos diz como compreendemos o mundo, mas o caminho para que a criação se estruture é longo, ela só se concretiza no fazer, no dar forma. E todo esse percurso é preenchido de intencionalidade que, conforme disse Ostrower na citação acima, implica escolhas e alternativas. A autora também acredita que as intenções "nem sempre serão conscientes nem, necessariamente, precisam equacionar-se como objetivos imediatos" (2010. p. 18). E daí surge outra estrutura que interessa à criação: a intuição.

> A intuição vem a ser dos mais importantes modos cognitivos do homem. Ao contrário do instinto, permite-lhe lidar com situações novas e inesperadas. Permite que, instantaneamente, visualize e internalize a ocorrência de fenômenos, julgue e compreenda algo a seu respeito. Permite-lhe agir espontaneamente.
>
> (OSTROWER, 2010, p.56)

Ostrower entende que o instinto é uma reação de âmbito mais geral que não considera o indivíduo em si, mas o organismo humano. Já a intuição "é reação de uma personalidade humana; e mais do que uma reação, ela é sempre uma ação" (2010, p. 56). Em consonância com o pensamento da autora, a intuição não somente responderia a uma situação, ela geraria situações correspondentes a uma determinada subjetividade humana.

Como se vê, os processos de percepção, intenção e intuição são partes do ato criador e, ainda que continuamente interajam com o ambiente, são sempre pontos de vista dotados da singularidade de quem representam.

Entendo que a dramaturgia de uma obra está atrelada a esses aspectos e, portanto, a um modo de ser no mundo e ver o mundo. Desse modo, colocados esses dois pensamentos lado a lado – o da visão de mundo, que lida como uma perspectiva mais individual, e a abordagem de que, num dado momento, o processo e a obra falam por si só – estaríamos construindo uma ideia paradoxal de dramaturgia? Penso que sim. O paradoxo a constitui, como constitui a criação, e é o que permite que dentro e fora, indivíduo e ambiente, público e privado sejam tensionados, destacando a ideia de relação e rede: "a criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados" (SALLES, 2006, p. 35).

Sintetizando, a percepção, portanto, seria o primeiro traço estruturante de uma borda dramatúrgica, na qual se juntam intenção e intuição, e, como borda, é responsável por delimitar um espaço em que a obra ganha corpo. Sendo a percepção sempre de alguém sobre algo, nela se revela uma visão de mundo que lida com as forças autônomas próprias do processo criativo. De todo modo, o que se vê é que artista e obra não se dissociam. E porque me sinto percorrendo o trajeto de uma única obra, a própria vida, reconheço-me nas palavras de Cecilia Salles (2006, p. 127): "cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade em rede for levada às últimas consequências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial deste grande projeto".

O presente da memória

Eram as minhas memórias o mote de *Um corpo só*. Abandonei a ideia inicial prevista no projeto de chamá-lo de "Porque somos mutantes" porque nessas memórias, mais do que reconhecer uma transformação de mim mesma, reconheci coisas que me pertenciam e que, provavelmente, estariam comigo continuamente, como uma espécie de aprisionamento (é uma palavra forte, mas que pretende apenas indicar a impotência de nos desprendermos de algumas características pessoais). Estava, portanto, vivenciando um processo de autoconhecimento e me via mais como um corpo-solidão, do que um corpo-mutante, então, não fazia sentido manter a primeira sugestão de nome para esse solo.

A solidão me incomodava, mas a procurei, como procurei ser "peixe fora d'água", porque era sobre isso também, um corpo que se engasga, sente-se cobrado, sente-se o outro, não sabe a que lugar pertence, e, ao mesmo tempo, reconhece suas heranças, as que

deseja e as que insiste em negar. A sensação de vida e obra emaranhadas foi intensa, e não conseguia descansar após as apresentações, o sono custava a vir e era agitado, como se as cenas invadissem meu corpo e meu corpo invadisse as cenas que acabaram de ser dançadas, movendo sentimentos e ausências. Quis entender mais sobre memória, em que medida elas estavam presentes em mim e como se presentificavam na cena. É um assunto delicado e que inevitavelmente mexe com emoções, como diz Sayonara Pereira (2011, s.p.): "quando pensamos em memória como um fio condutor, para compor as partituras que contribuirão na composição de uma obra cênica, as emoções dos intérpretes que virão à tona são matéria prima muito cara[158].

De fato, não foi difícil reconhecer esse "passado" no "presente", depois que o assumi na criação. Não se trata de um tempo cronológico, como diz Barba (2010, p. 160): "quando nos lembramos de algo, nosso pensamento prossegue por saltos, liga o passado com as fantasias do futuro, mistura planos e dimensões que não respeitam uma sucessão cronológica ou lógica". Não era nada linear, da infância eu saltava para o agora e, de repente, para alguns poucos anos atrás, e isso não foi uma questão, porque as coisas se entrelaçavam à revelia de uma linha do tempo.

Inicialmente, tive dificuldade em lidar com registros corporais de outros momentos da minha vida porque esbarrei em meus próprios preconceitos relacionados a formatos permitidos e rejeitados, disseminados como "dança contemporânea". A princípio, isso não faria sentido algum, já que o contemporâneo nega a imposição de padrões e defende a ideia de cada qual construir ao seu modo. Mas, na prática, percebemos que não somos tão livres assim e, mesmo sem querer, terminamos confundindo valores e parâmetros com modelos estéticos. Explicarei melhor.

Nesses 14 anos dirigindo a Cia. Fragmento, busquei um vocabulário de movimento próprio e, mesmo que cada novo projeto se articule em investigações corporais específicas, reconheço o modo como o meu corpo propõe e responde a certos estímulos, a estética que me interessa e o que me motiva. Exploro, especialmente, a movimentação no plano baixo, fluida, que não torna visível seus impulsos ou pontos de partida. Não costumo propor uma participação interativa com a plateia, mas busco uma relação de alteridade. Mesmo quando o assunto pesquisado não tem um aspecto mais emocional, depois de um tempo, já estou nesse lugar. Não trabalho a priori em cima de conceitos ou procedimentos, eles surgem ou não, dependendo do trajeto e das pessoas envolvidas. As minhas escolhas estão mais vinculadas às relações de empatia emotiva, relacionada a aspectos autobiográficos, percepções

[158]_Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/5-2011-10.pdf>. Acesso em 10/4/2016.

e conflitos de autoimagem. Isso são características que já reconheço em meus processos.

Quando escrevi o projeto de criação do solo já constava o meu interesse em pesquisar experiências corporais significativas, vividas no aprendizado de técnicas e no modo como me relaciono com a dança. Interessava-me tudo o que dizia respeito ao corpo treinado (não cotidiano), formas e qualidades de movimento, composições coreográficas, processos artísticos. Então, comecei pelos treinamentos esportivos que vivi na ginástica rítmica, ainda na infância. Foi muito difícil "reencontrar" aquele corpo, o modo de expressar o olhar, a relação com a plateia, o tônus dos movimentos. Por um bom tempo era como se eu nunca tivesse feito aquilo. Mas percebia um misto de dificuldade e negação, tinha vergonha de fazer, achava careta, não sabia como usar aquele tipo de movimentação, não me via mais esticando o pé daquela maneira, nem saltando, nem olhando para as pessoas a fim de demostrar uma habilidade. Não que eu quisesse chegar a isso, mas tinha vontade de reviver esse "modo de mexer" em seu rigor e formato, para perceber que sentido ou não ele faria hoje. Só saberia se experimentasse, mas não estava me permitindo.

Convidei algumas pessoas da dança para me verem, ainda nessa tentativa de revisitar esse momento da minha vida, e a crise aumentou. Elas, como eu, estranhavam aquele material coreográfico. Mas duas coisas me ajudaram. A primeira foi passar um semestre num projeto de compartilhamento de processos, coordenado por Janaina Leite, atriz do grupo XIX de Teatro, da cidade de São Paulo. Penso que por estar com pessoas de outras áreas os preconceitos e fantasmas parecem ter ficado para trás. O que era ou não uma dança contemporânea eram informações ignoradas naquele ambiente e a discussão estava relacionada às escolhas processuais e aos sentidos que se estruturavam a partir delas. A segunda coisa que me ajudou foi retomar o contato com um dos aparelhos usados na ginástica, as "maças", isso fez o meu corpo perder a inibição e transferir a responsabilidade para outro lugar.

Constatava, mais uma vez, que o julgamento é um dos maiores entraves para lançar-se num processo criativo, que sempre nos pede para correr riscos e abandonar as amarras. Ao usar as maças, precisava de agilidade em sua manipulação, tal como acontecia há tempos e, fazendo isso, o meu corpo foi reencontrando um lugar, intuitivamente. Isso foi um estímulo que terminou se tornando parte da cena e, no início do trabalho, manipulo esse objeto ao mesmo tempo em que me atrito com ele, quase como num duelo do corpo consigo mesmo. Esse foi o caminho – expor o próprio conflito que me invadia.

Figura 35:
Um corpo só, 2015, de Vanessa Macedo. Foto: Leo Lin.

Figura 36:
Um corpo só, 2015, de Vanessa Macedo. Foto: Leo Lin.

Ao perder o medo e arriscar revisitar esse corpo treinado nos modos da ginástica rítmica, deixei de sentir dores na lombar e na cervical que me acompanhavam nesse processo, perdi a vergonha de olhar para a plateia e de seguir arriscando tudo o que me aproximaria daquele momento vivido. O resultado disso foi que a movimentação começou a ser tão familiar, que nem parecia que mais de 20 anos me distanciavam daquela experiência.

A memória de corpo a que me refiro encontra eco na fala de Isabelle Launey (2013, p.86): "a memória, longe de designar a capacidade de lembrar graças às imagens que conservamos das coisas, como se estivessem impressas de modo permanente em nosso cérebro, indica um processo complexo de reinvenção perpétua do passado no presente". Junto à essa citação o pensamento de Cecilia Salles (2004, p.100): "a memória é ação. A imaginação não opera, portando, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória". Para Salles, a imaginação é capaz de adulterar a memória, ou seja, transformar o fato vivido. Complemento essa ideia com as palavras de Pereira (2011), trata-se de "uma memória que evoca o passado no tempo presente, com fronteiras líquidas que incluem muita invenção, (re) apropriação e novas criações". Estando o entendimento de memória em consonância com o que aqui foi dito, ela nunca será estática e nem desconectada do presente.

Relacionando as citações acima com o processo de *Um corpo só*, percebo que, para que a condição seja a da presença, ainda que se falando de um "passado", a dança predisposta a evocar memórias precisa entendê-las como ação que interage com o tempo real e se reconhece no corpo. Pois, foi somente quando desconectei os movimentos de um estado de lembrança ou da narrativa de um tempo específico, criando com eles um elo de afetividade e pertencimento, que foi possível sentir essa "matéria papável" que nos fala Pereira (2011): "a memória das ações chegará até a "superfície" da carne, parecendo uma matéria palpável, possibilitando uma quase reinvenção das próprias recordações".

Figura 37:
Um corpo só, 2015,
de Vanessa Macedo.
Foto: Leo Lin.

Interlocução / dramaturgia compartilhada

Um fato que merece ser destacado é a especificidade em lidar com a interlocução de áreas de diferentes domínios. Três pessoas acompanharam o solo, Maitê Molnar, que trabalha comigo na Cia Fragmento como assistente e também bailarina; Angela Nolf, colaboradora nos nossos processos criativos; Janaina Leite, atriz. Nenhuma delas foi convidada para o papel específico de dramaturgista, porque nunca nomeei ninguém assim, mas de fato, a contribuição estava no campo dramatúrgico e a discussão se situava no atrito entre intenção e forma.

Maitê e Angela tinham o olhar mais voltado para a natureza da movimentação, a dinâmica, as pausas, os contrapontos, e tudo mais que se referia ao corpo e à dança e, a partir disso, discutiam excessos, faltas, necessidade ou não de pausas, o que precisava ou não estar na cena. Janaina não partia da perspectiva do movimento, ela se referia mais à relação como um todo entre o material e o sentido que se estruturava nele. Especificamente, no que diz respeito a textos usados, ela sugeriu que eu experimentasse uma posição menos narrativa e distanciada, já que se tratava de uma proposição cênica autobiográfica.

Reconheci que habilidades diferenciadas podem dar uma maior contribuição dentro do contexto que lhes dizem respeito. Algumas vezes só percebemos que "a coisa não vai bem", mas não somos capazes de apontar direções, mesmo quando se trata da área específica em que atuamos. Não necessariamente um interlocutor deve saber apontá-las, pois só de se argumentar com propriedade sobre o que não funciona, já se abrem algumas portas. Sendo assim, muitas vezes, tive que lidar com a angústia de que minhas tentativas não criavam o sentido que eu gostaria e, nesses momentos em que não sabia muito mais o que testar, a presença de outras pessoas me trouxe pontos de vista de competências muito específicas.

Em *Um corpo só*, usei textos, cantei, toquei piano, trabalhei com cenas coreografadas e com algumas estruturas mais abertas, por isso o diálogo com outras áreas foi muito bem vindo (além da atriz Janaina, participaram dois músicos). Estando no campo da dança, percebo que o meu foco é muito centrado no corpo, mas ao explorar outras linguagens, procurei compartilhamentos mais híbridos.

Em meus processos, sempre foi uma dificuldade imaginar a figura de um dramaturgista. Mesmo reconhecendo que alguns profissionais têm uma aptidão muito própria no que se refere ao modo como leem, provocam e discutem sobre os materiais criativos, parecia-me um tanto invasivo ter uma pessoa única e específica para o desempenho desse papel (compreendam essa informação como uma visão pessoal e, talvez, influenciada pela falta de clareza sobre os limites dessa função. De fato, nunca passei por essa experiência). A possibilidade de ter alguns interlocutores, e de forma não tão contínua, interessa-me mais,

pois sinto a necessidade de ter momentos solitários, principalmente, no início do trabalho.

Referindo-se ao dramaturgista, Bojana Cvejic[159] questiona o que é disseminado como sendo suas atribuições. A autora entende que não se trata de um mediador entre obra e espectador assumindo uma função pedagógica, pois essa noção lhe daria uma posição de superioridade, ao mesmo tempo em que ignoraria a capacidade de apreensão do público. Ela também rejeita a noção de alguém instrumentalizado para ler uma obra, pois defende a ideia de que o seu papel é o de escrever junto. E, sendo assim, ele também não é um analista que observa de fora, ou um olhar externo. A ideia que Cvejic defende é a do dramaturgista como o amigo mais próximo do coreógrafo na produção de um problema. E o problema, para ela, refere-se à criação de procedimentos e não resultados, o que faz com que o trabalho se desvie do lugar que lhe é familiar e se lance ao desconhecido. Em suas palavras "na dramaturgia, nós praticamos especulação", e desta podemos extrair incerteza, risco e ousadia[160].

A experiência relatada pela autora, quando ela própria esteve na função de dramaturgista, compreende a ideia do não saber, tanto que seu artigo sobre o assunto chama-se *The Ignorant Dramaturg*. Para ela, o seu papel era o de construir junto ao coreógrafo, numa relação de coautoria e, sobre os casos em que o dramaturgista é convocado para aparecer pontualmente e já com o trabalho avançado, Cvejic acredita se tratar mais de uma consultoria ou supervisão. Portanto, a ideia não incomum do dramaturgista como alguém mais imparcial, por estar menos imerso no processo, opõe-se aos argumentos apresentados neste artigo em questão, o qual nos mostra uma parceria total entre essa função e a do coreógrafo. Diante disso, a pergunta que terminamos por fazer, e que também é feita pela autora, é se há algo que eles não compartilham. E a resposta, ela própria nos dá: as motivações pessoais do coreógrafo.

Logo, ainda que Cvejic trate dramaturgista e coreógrafo como cocriadores, é este último quem ainda está "mais dentro" do processo, o que não nega totalmente a ideia de ter uma maior parcialidade do que a do dramaturgista, já que envolve ali as suas motivações pessoais, às quais considero o primeiro ímpeto norteador da criação.

Esta diferença específica entre esses dois papéis, possivelmente, é um dos motivos pelos quais o coreógrafo deseje um outro olhar sobre a criação. De todo modo, sendo o dramaturgista um total parceiro, ou atuando pontualmente, concordo com Cvejic quando diz que a sua função se trata de produzir junto e não introduzir um conhecimento de fora para dentro, pois estamos falando de processo, uma procura, e não de avalizar um resultado. No

---

[159]_Bojana Cvejic (Belgrado - Servia) é teórica da performance e dramaturgista, baseada em Bruxelas.

[160]_As ideias desse parágrafo e do seguinte são abordadas pela autora no texto *The Ignorant Dramaturg*. Disponível em: <http://sarma.be/docs/2864>. Acesso em: 1/3/2016.

entanto, penso que essa relação é muito particular, às vezes o coreógrafo prefere ficar sozinho, no início, e construir um diálogo mais estreito com alguém num segundo momento. Esse diálogo pode ser uma necessidade específica, uma parceria irrestrita, ou até mesmo não existir, em razão de ser suficiente a troca que ocorre com a própria equipe de criação. Por isso, há casos em que só se dá nomes a algumas funções ao fim do processo, porque não se sabe de antemão o rumo que as coisas tomarão.

Talvez seja por sentir um peso demasiado na função do dramaturgista que venho me identificando mais com a ideia de ter vários interlocutores, sejam colaboradores externos, sejam os próprios intérpretes que trabalham comigo ou artistas amigos com os quais debato sobre processos. Reconheço a contribuição de todos eles e procuro discernir sobre o que se trata de opinião e o que, de fato, vislumbra a produção de um problema. Em razão disso, termino decidindo as pessoas que poderão dialogar e tensionar o processo, em seu curso, aguardando que a pesquisa dê os seus próprios sinais.

Solo, autobiografia, performance. Por uma dramaturgia que fale ao coração ou seja ela própria coração

Um aspecto já mencionado é o de que a performance, segundo a autora Ana Pais (2004), representa um dos dois momentos-chave na evolução do conceito de dramaturgia, o outro é a ideia de adaptação trazida por Bertolt Brecht[161]. Pela dimensão e especificidade não teremos como mergulhar no assunto, mas principalmente em decorrência da experiência em *Um corpo só*, interessa que venha à tona.

Ana Bernstein[162] abre o seu artigo *A performance solo e o sujeito autobiográfico* com a seguintes palavras: "durante os anos 70, a arte da performance e a *body art* exploram, de maneira inesperadas e provocativas, o colapso dos limites entre vida e arte" (2001, p.91). De uma maneira bem diferente, e anterior aos anos 1970, figuras importantes amalgamavam vida e dança em frases que se tornaram célebres, como a de Isadora Duncan[163], "desde o início, nada mais fiz do que dançar a minha vida" ou Martha Graham[164], "a dança é a linguagem escondida da alma". Penso que isso tudo é um desejo de imbricar a nossa dança ao que somos porque, de alguma forma, não há como nos escondermos nela, ao contrário, ela só fará sentido se nos despirmos.

---

[161]_Assunto tratado na na página 17.
[162]_Pesquisadora na área das artes, com ênfase em teatro e performance, doutora em estudos da performance pela *New York University*.
[163]_Isadora Duncan (EUA, 1877 - 1927) é considerada uma das precursoras da dança moderna.
[164]_Martha Graham (EUA,1894 - 1991) é um dos grandes nomes da dança moderna.

Sobre a performance, Ana Pais (2004, p.46) sintetiza:

> Em contraste com o teatro, a performance não segue uma matriz clara: não conta uma história (não parte de um texto dramático), não utiliza personagens nem atores (mas performers), não representa um espaço nem um tempo (usa o espaço e tempo reais). Ela corta laços importantes com a realidade que a representação do teatro convencional convoca: a performance não representa o real, apresenta-se a si própria, em tempo e espaços reais.

Entre as questões levantadas na fala da autora, interessa-nos a ideia de não representação e não utilização de personagens, o que, num primeiro momento, parece um tema mais próximo do teatro. Mas, na dança, esse debate também existe e está no fato de que o dançarino é objeto e sujeito de sua arte, então, não se trata de diferenciar o que é ou não ser um personagem, mas o que é estar vivendo e não representando uma ação, e isso nos leva a discutir presença cênica e autoria. "Um dos traços principais da arte da performance é o seu caráter autoral" (BERNSTEIN, 2001, p. 91).

Em muitos ensaios com a Cia Fragmento, ao discutirmos o porquê uma mesma movimentação nos toca quando dançada por determinado bailarino e não acontece o mesmo com outro, parecia que entrávamos num pântano escuro. Sabíamos dizer o que sentíamos, mas era difícil apontar os motivos e os possíveis caminhos no qual se fundem corpo-mente, subjetivo-objetivo, fora-dentro e tudo num tempo presente.

São três as principais relações que busco nos processos, e foi assim em *Um corpo só*: afetividade, sinceridade e alteridade. O laço de afetividade a que me refiro não é um pacto com a purgação (quando a obra parece ser resultado de uma situação que se quer "pôr para fora"), embora também esteja nesse trânsito. Penso no material criativo como um ato de depor e, desse modo, uma apreensão e um olhar sobre o mundo, como já dito. Isso faz da obra política e, mesmo nas autobiográficas, vê-se o seu caráter público.

A sinceridade a que me refiro é a ideia de estarmos desnudos, correndo riscos e sendo honestos com as nossas escolhas. Sabemos que outras situações nos atravessam, principalmente, no que diz respeito a nossa sobrevivência pessoal, no ambiente árido das artes em que a falta constante de recursos não nos permite trabalhar dignamente. Mas, ainda assim, acredito ser possível não se render a um mercado por vezes traiçoeiro, a fim de que as relações de afeto continuem dando sentido à criação.

Por fim, acredito na arte como uma prática de alteridade que coloca em conflito permanente nós em nós mesmos e o outro em nós. O outro que é o mundo, numa primeira instância de apreensão, e o outro que é aquele que me vê, o espectador, com o qual compartilho dança, corpo, coração.

Em *Um corpo só*, a cada fim de espetáculo sentia um misto de completude e vazio. Algumas sensações já são conhecidas. Outras, bem particulares dessa pesquisa: o desejo de que essa inteireza da cena, vida e obra, dor e criação, passado e presente, estejam em outros momentos me fazendo entender mais de mim e do outro. O desejo de que a dramaturgia fale ao coração, seja ela própria coração.

Figura 38:
Um corpo só, 2015,
de Vanessa Macedo.
Foto: Leo Lin.

O que ficou - considerações em movimento

A frase de Cecilia Salles (2006, p.21) ecoa em mim, "o artista lida com sua obra em estado de contínuo inacabamento, o que é experienciado como insatisfação". Conheço artistas que não falam muito sobre as insatisfações. Conheço alguns que falam que obras são como filhos, amamos as qualidades e os defeitos. Conheço os que resolvem mudar tudo ao remontar trabalhos e também os que fazem questão de deixar tudo como era, porque acham que é o registro de um tempo. O que se passa intimamente em cada um, para além do que dizem ou de como resolvem fazer, serão sempre possibilidades e nunca certezas. Mas acredito que a insatisfação seja motivação para a procura, o que parece estar contido na seguinte frase, também de Salles (2006, p.21): "o inevitável inacabamento é impulsionador". Penso que inacabamento pode ser também a própria inquietude ou tormento.

Algumas linguagens parecem que nos fazem um pouco mais prisioneiros. Um quadro pintado é um quadro pintado. Um texto escrito é um texto escrito. Posso retocar, posso reeditar, mas suas formas são de naturezas mais fixas. E isso, de alguma maneira, é o que acontece com as palavras que escrevo agora. Por outro lado, é o que não acontece com a dança, e não sei se é ou não um privilégio ela se fazer e desfazer a cada instante, no ar. Mas isso faz parte dos seus encantos.

Durante esta pesquisa, grupos de artistas entrevistados foram desfeitos, acompanhei falas e interesses que foram mudando, presenciei embates de questões políticas na dança sobre as quais, poucos anos atrás, não fazia a menor ideia que poderiam surgir. Lidar com o contemporâneo é estar nessa gangorra, algumas informações caducam rapidamente. Não se olha para trás, olha-se do meio. Esse foi dos maiores desafios da pesquisa. Mas, felizmente, tudo era movimento. Tudo era dança. E, na dança, não importa a sua escolha composicional, as relações são por natureza de inacabamento. Então, o que deixo aqui é um tempo e uma perspectiva recortados que, em si, já se declaram móveis.

Uma sensação que me perseguia em muitos momentos e que deve ser comum nessas situações, é a de que eu estava falando o óbvio. É como se, por vezes, parecesse que eu sempre soubera daquilo porque as coisas se encarnam em nós e esquecemos que elas não nos pertenciam, e que eram pequenas fagulhas ainda por incendiar.

Da procura por sentir-me viva na dança caí na dramaturgia e, nela, já vinha a vontade de entrar nas minúcias de se produzir presença. Presença de palco e de vida. E isso de desdobrou em alteridade, para se entender no outro, para trazer o outro para si. Espectador de dança, de carnes e almas. A coreografia chegou intrigada. Era tanta gente falando dela, que internamente me via brigando para defendê-la, não sei se transpareceu e se fui passional, quando deveria apenas escutar sobre o que falavam. Mas ela acompanha a

leitura de tudo que se fez aqui, está em movimento, ansiando por novos jeitos de se dar e retornando ao que lhe é genuíno, sempre que solicitada. As discussões sobre o Fomento demoraram a ser inseridas. Mas considero que elas revelam o que de mais atual acontece na dança da cidade de São Paulo e me possibilitaram trazer o envolvimento que tenho tido com políticas públicas e suas implicações no corpo e na cena.

Por fim, como já dito, as práticas artísticas que desenvolvi nesses anos de doutorado não foram paralelas à pesquisa acadêmica, foram linhas convergentes, atravessadoras e que fizeram esse trajeto mais inteiro. E porque pontos finais são sempre limitadores, o que deixo inscrito aqui são "considerações em movimento"...

REFERÊNCIAS:

ADOLPHE, Jean-Marc. A dramaturgia é um exercício de circulação para manter um mundo à parte. *Nouvelles de Danse*, Dossier Danse et Dramaturgie. Contredanse, 31. Bruxelles, 1997.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Arthur Morão. Edições 70. Lisboa: 1970.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BANANA, Adriana. Bing Bang!!! Dramaturgia é Semiose!!! *Sala Preta*, Revista em Artes Cênicas, USP. São Paulo, v. 10, n.1, p. 169 - 177, 2010. ISSN: 2238-3867.

BARBA, Eugênio. *Queimar a casa*. Origens de um diretor. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta*. Revista em Artes Cênicas, USP. São Paulo, v. 1. 2001. p. 91-103. ISSN: 2238-3867.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (organizadoras). *O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRS, 2002.

BROOK. Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CALUX, Elaine; *Fomento à Dança – uma Biografia autorizada*. Fomento à Dança 5 anos. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012.

CARDONA, Patricia. *Dramaturgia de Bailarin, Cazador de Mariposas*. Mexico, DF: INBA, 2000.

CVEJIC, Bojana. The Ignorant Dramaturg. *Maska*, v. 16, p 40 - 53, 2010. Disponível em: < http://sarma.be/docs/2864>. Acesso em: 1/3/2016.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *O que é Filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. v.1. Rio de Janeiro, Editora 34, 2005.

DANTAS, Mônica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. Revista 13 e 14: *Poética, pesquisa e docência*. p. 13 - 18, 2007.

DELAHUANTA, Scott. Dance Dramaturgy: speculations and reflections. *Dance Theatre Journal*, v. 16, p. 20 - 25, 2000. Disponível em: <http://sarma.be/docs/2869>. Acesso em: 13/2/2016.

DESGRANGES, Flávio. *A inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec, 2012.

DUARTE JR., João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. 4ªed. Curitiba: Criar Edições LTDA., 2006.

DUBRAY, Charlotte. No Perigo de não ser visto. *Nouvelles de Danse*, Dossier Danse et Dramaturgie. Contredanse, 31. Bruxelles, 1997.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Culturas brasileiras. Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=621>. Acesso em: 9/4/2014.

FERRACINI, Renato. *Corpos em Criação, Café e Queijo*. 2004. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

FURNALETO, Audrey; PAVLOVA, Adriana. Prefeitura corta verba e Virada Cultural em SP será menor. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10/2/2009. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/02/501645-prefeitura-corta-verba-e-virada--cultural-em-sp-sera-menor.shtml>. Acesso em: 13/6/2015.

GOMES, Moreira; MELLO, Marisabel (orgs). *Fomento ao Teatro: 12 anos*. São Paulo, SP:SMC, 2014.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação Contra a Morte da Arte*. Ed: Revan, 1993.

GUMBRECHT, H.U. *Produção da presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora PUC-Rio, 2010.

_____. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora PUC-Rio, 2012.

GIL, José. *Movimento Total, o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras Ltda., 2004.

HERCOLES, Rosa Maria. *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança*. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

KATZ, Helena. A última edição do programa Rumos. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 9/12/2014. Caderno 2. Disponível em: < http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81419193665.pdf>. Acesso em: 5/6/2015.

_____. Lei de Fomento mudou os caminhos da dança em São Paulo. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 18/9/2014. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11411061436.pdf>. Acesso em: 2/4/2015.

_____. Quando o ato de criar se torna condição de sobrevivência. *O Estado de S. Paulo,*20/12/2014. Disponível em: < http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31419771564.png>. Acesso em: 22/3/2016.

_____. Um espetáculo em três versões. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 9/4/2013. Caderno 2. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51365564791.pdf>. Acesso em: 17/4/2016.

_____. Toda coreografia é social: pensando a relação entre mídia, hip hop e comportamento. *Anais da V Reunião Científica de pesquisa e Pós Graduação em artes Cênicas*. Abrace, 2009.

_____. Carta de Amor ao inimigo, sem improvisos. *O Estado de S. Paulo*. 23 de setembro de 2012. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21350757338.pdf>. Acesso em: 1/4/2016.

_____. Quatro corpos que investigam o poder no processo criativo. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 3/7/2009. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21246987646.jpg>. Acesso em: 17.4.2016.

_____. *A (s) Dança(s) do(s) Sujeito(s) Indexado(s)*. Disponível em: <http://issuu.com/donaorpheline/docs/chamando_ela_por_helena_katz_4368a52330a595>. Acesso em: 20/4/2014.

_____. Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança. *Sala Preta*, Revista em Artes Cênicas, USP. São Paulo, v. 10, n.1, p. 163-167, 2010. ISSN: 2238-3867.

LAUNEY, Isabelle. Trad. de Ana Teixeira. A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. *Dança: revista do programa de Pós-graduação em dança*. Salvador, v. 2, 2013.

LEPECKI, André. Planos de Composição. In: GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia. *Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança Criações e Conexões*. p. 13-20. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

_____. Coreopolítica e Coreopolícia. *Ilha*, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, SC, Brasil, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2012.

_____. Seminário Documentos Movimentos, Panorama 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UCEJGV1enNg>. Acesso em: 17/2/2016.

_____. Palestra Coreopolítica e Coreopolícia: mobilização, performance e contestação nas fissuras do urbano. UFRJ, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RiwE8K3vhxM>. Acesso em: 10/2/2016.

KERKHOVEN, Marianne. O Processo Dramatúrgico. *Nouvelles de Danse*, Dossier Danse et Dramaturgie Contredanse, 31. Bruxelles, 1997.

_____. European Dramaturgy in the 21st Century. *Performance Research*. v. 14, p. 7-11, 2009. Disponível em: <http://sarma.be/docs/2867>. Acesso em: 19/3/2016.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Trad. Rute Costa. 1. Ed. Portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

_____. *Poétique de la danse contemporaine: la suite*. Bruxelas: Contredanse, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARCONDES FILHO, Ciro. *O princípio da razão durante: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica: Nova teoria da comunicação III: tomo V*. São Paulo; Paulus, 2010.

MOLINA, Alexandre José. *(Im)pertinências curriculares nas licenciaturas em dança no brasil*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC. Salvador, 2008.

_____. *Experiência artística no ensino superior em dança: ativações para um currículo encarnado*. 2015. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC. Salvador, 2015.

MONTEIRO, Mariana. *Noverre: Cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp, 1998.

MORAES, Juliana. *Dança, Frente e Verso*. São Paulo: STJ, 2013.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Trad. Eliane Lisboa. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

NAVAS, Cássia. Escritura e Dramaturgia. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, II, 2011. Salvador. *Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. Salvador: ABRACE, 2001.

_____. Dança: escritura análise e dramaturgia. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, III, 2003. Salvador. *Anais do III Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. Salvador: ABRACE/UFBA, 2003.

NOLF, Angela; MACEDO, Vanessa (orgs.). *Pontes Móveis: Modos de Pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.

NORA, Sigrid. *Temas para Dança Brasileira*. São Paulo, Sesc, 2010.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação Artística*. 25ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

PAIS, Ana, *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

_____. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: *Temas para a Dança Brasileira*. Organização Sigrid Nora. São Paulo: Edição Sesc SP, 2010.

PAIXÃO, Paulo. *Coreografia: Gramática da Dança*. Disponível em <http://idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca/>. Acesso em: 27/10/2014.

_____. Quando o drama se apodera da dança. *Sala Preta*, Revista em Artes Cênicas, USP. São Paulo, v. 10, n.1, p. 205-211, 2010. ISSN: 2238-3867.

PAVLOVA, Adriana. Secretaria de Cultura volta atrás sobre suspensão de fomento à dança. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14 de fev. de 2009. Ilustrada. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1402200922.htm>. Acesso em: 13/6/2015.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Sayonara. *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP*. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. Corpos que esboçam memórias. In: ANDA, Rio Grande do Sul. *Anais do Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança - Dança: Contrações epistêmicas*. Rio Grande do Sul: ANDA/UFRGS, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ROMANO, Lúcia. *De Quem É Esse Corpo? A Performatividade do Feminino no Teatro Contemporâneo*. 659 f. 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Universidade São Paulo, 2009.

_____. *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROPA, Eugenia Casini. O solo de dança no século XX: entre proposta ideológica e estratégia de sobrevivência. *Revista Urdimento*. UDESC. Florianópolis: Programa de Pós-graduação em Teatro, UDESC, n.12, mar. 2009. p. 61-71.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado Processo de Criação Artística*. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *Redes da Criação. Construção da Obra de Arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

_____. In: *Pontes Móveis: modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade*. Organização Angela Nolf e Vanessa Macedo. 1ª ed. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.

SÃO PAULO (Cidade). Lei nº 14.071, de 18 de outubro de 2005. Institui o Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo e dá outras Providências. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/2005/1407/14071/lei-ordinaria-n-14071-2005-institui-o-programa-municipal-de-fomento-a-danca-para-a-cidade-de-sao-paulo-e-da-outras-providencias>. Acesso em 22/4/2016.

SÃO PAULO (Cidade). Lei nº 15961/2014, de 9 de janeiro de 2014. Altera o inciso IV do art. 7º da Lei 14.071, de 18 de outubro de 2005, que institui o Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/2014/1596/15961/lei-ordinaria-n-15961-2014-altera-o-inciso-iv-do-art-7-da-lei-n-14071-de-18-de-outubro-de-2005-que-institui-o-programa-municipal-de-fomento-a-danca-para-a-cidade-de-sao-paulo>. Acesso em: 22/4/2016.

SÃO PAULO (Cidade). Projeto Lei 01-00648/2015. Altera a lei 14071/05 que institui o programa municipal de fomento a danca e da outras providencias. Disponível em: <http://documentacao.camara.sp.gov.br/cgibin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=iah.xis&lang=pt&format=detalhado.pft&base=proje&form=A&nextAction=search&indexSearch=^nTw^lTodos%20os%20campos&exprSearch=P=PL6482015>. Acesso em: 22/4/2016.

SAADI, Fátima. Dramaturgia/Dramaturgista *Temas para a Dança Brasileira*. Organização Sigrid Nora. São Paulo, Edição Sesc SP, 2010.

_____. *Dramaturgias: Estudo sobre a função do dramaturgista*. Questão de Crítica - Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais. Rio de Janeiro: QDC, 27 de dez. de 2013. ISSN 1983-0300. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/dramaturgias/>. Acesso em 20/4/2016.

_____. Dramaturgia: Estudo sobre a função do dramaturgista. *Questão de Crítica* Questão de Crítica – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O Enigma Vazio: Impasses da Arte e da Crítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. Trecho de entrevista. Disponível em: <http://wp.clicrbs.com.br/pedepagina/2009/11/11/affonso-romano-santanna-o-que-caracteriza-a-bienal-e-a--salada/?topo=13,1,1,,,13>. Acesso em: 24/12/2015.

SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha: Cuenca, 1994.

TOMAZZONI, Airton. Esta tal de dança contemporânea. *Aplauso Cultura em Revista*, Porto Alegre, n 70, dezembro de 2015. Disponível em: <http://idanca.net/esta-tal-de-danca--contemporanea/>. Acesso em: 26/12/2012.

VARLEY, Julia. *Pedras d´**á**gua – bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*. Brasília: Teatro Caleidoscópio Ed. Dulcina, 2010.

VIANNA, Tiche. Um Olhar Sobre as Comissões Julgadoras. In: GOMES, Moreira; MELLO, Marisabel (Orgs.). *Fomento ao Teatro: 12 anos*. São Paulo, SP: SMC, 2014.

LISTA DE IMAGENS:

Figura 1: *ImPermanências* (2006), de Vera Sala. Foto: Candida Almeida. Fonte: www.hkw.de/de/index.phphttps://www.hkw.de/en/programm/projekte/veranstaltung/p_10380.php. Acesso em 7/2/2016.

Figura 2: *Colônia Penal* (2013), de Sandro Borelli. Intérpretes: Júnior Gadelha e Francisco Silvino. Foto: Adriano Vizoni. Fonte: Cia Carne Agonizante.

Figura 3: *Cela de ossos* (1999), de Marcelo Gabriel. Foto: Nino Andrés. Fonte: http://www.frrrkguys.com.br/entrevista-com-marcelo-gabriel/. Acesso em 7/2/2016.

Figura 4: *Noiva despedaçada* (2010), de Ricardo Iazzetta. Foto: Hideki Matsuka. Fonte: http://www.vitruvius.com.br/jornal/agenda/read/2460. Acesso em 7/2/2016.

Figura 5: *Chamando ela* (2012), de Sheila Ribeiro. Foto: Chamando ela. Fonte: https://chamandoela.wordpress.com/. Acesso em 8/7/2016.

Figura 6: *Chamando ela* (2012), de Sheila Ribeiro. Foto: Chamando ela. Fonte: https://chamandoela.wordpress.com/. Acesso em 8/2/2016.

Figura 7: *Baderna* (2012), de Luis Ferron. Foto: Gil Grossi. Fonte: Arquivo pessoal do coreógrafo Luis Ferron, fornecido pelo facebook à autora em 7/2/2016.

Figura 8: *Bananas* (2013), de Adriana Grechi, com núcleo Artérias. Apresentação no Centro de Referência da Dança em 2015. Foto: Jônia Guimarães**.** Fonte: Arquivo pessoal da coreógrafa Adriana Grechi, fornecido por e-mail à autora em 29/9/2015.

Figura 9: *Claraboia* (2010), de Morena Nascimento e Andreia Yonashiro. Visão do espectador sob a Claraboia. Foto: Nino Adres Biasizzo/divulgação. Fonte: http://revistasim.ne10.uol.com.br/2013/10/claraboia-desloca-perspectiva-publico/ Acesso em 8/2/2016.

Figura 10: *Estudos para Claraboia* (2010), de Morena Nascimento e Andreia Yonashiro. Espectadores assistindo da piscina do Sesc Belenzinho. Foto: divulgação. Fonte: https://piscinalimpa.wordpress.com/tag/estudos-para-claraboia/ Acesso em: 8/2/2016.

Figura 11: *Estudos para Claraboia* (2010). Espectadores assistindo do mesmo nível dos bailarinos. Foto: Adriano Viazoni/folhapress. Fonte: http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/12932-espetaculo-de-danca-claraboia#foto-231100. Acesso em 8/2/2016.

Figura 12: *Peças curtas para desesquecer* (2012), com a Cia Pedidas, de Juliana Moraes (solo de Carolina Calegaro). Print screen da gravação em vídeo, realizada no Espaço Beta do Sesc Consolação, em 2012.

Figura 13: *Eu em ti* (2011), de Sandro Borelli, com Amanda Queirós e Alex Merino, da Cia Carne Agonizante. Versão para rua, em frente ao Teatro Municipal de São Paulo, no ano de 2015. Foto: divulgação. Fonte: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=18913. Acesso em 8/2/2016.

Figura 14: *6 estudos para flutuar* (2010), de Zélia Monteiro. Foto: Vitor Vieira. Fonte: http://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2011/05/04/semanas-de-danca-reune--mais-de-cem-espetaculos-no-ccsp.jhtm. Acesso em 8/2/2016.

Figura 15: *A projetista* (2011), de Dudude Hermann. Foto: Diego Sá. Fonte: *Sem título* http://www.conectedance.com.br/evento/dudude-herrmanna-projetista/. Acesso em 04/04/2016.

Figura 16: *Sem título* (2013), de Vanessa Macedo. Com Angela Nolf. Temporada realizada no Teatro Sérgio Cardoso, no ano de 2014. Foto: Gil Grossi. Fonte: acervo pessoal.

Figura 17: *Sem título* (2013), de Vanessa Macedo. Com Roberto Alencar. Temporada realizada no Teatro Sérgio Cardoso, no ano de 2014. Foto: Gil Grossi. Fonte: acervo pessoal.

Figura 18: *Sem título* (2013), de Vanessa Macedo. Com Lavinia Bizzotto. Temporada realizada no Teatro Sérgio Cardoso, no ano de 2014. Foto: Gil Grossi. Fonte: acervo pessoal.

Figura 19: Processo *Sem título* (2013). Com Angela Nolf e Jéssica Moretto. Foto: Cia Fragmento de Dança. Fonte: acervo pessoal.

Figura 20: Processo *Sem título* (2013). Com Danilo Firmo e Roberto Alencar. Foto: Cia Fragmento de Dança. Fonte: acervo pessoal.

Figura 21: Processo *Sem título* (2013). Com Lavinia Bizzotto e Urubatan Silva. Foto: Cia Fragmento de Dança.

Figura 22: *Sem título* (2013), de Vanessa Macedo. Com Angela Nolf. Temporada realizada no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo – SP, no ano de 2014. Foto: Gil Grossi. Fonte: acervo pessoal.

Figura 23: *Sem título* (2013), de Vanessa Macedo. Com Lavinia Bizzotto. Temporada realizada no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo – SP, no ano de 2014. Foto: Gil Grossi. Fonte: acervo pessoal.

Figura 24: *Sem título* (2013), de Vanessa Macedo. Com Roberto Alencar. Temporada realizada no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo – SP, no ano de 2014. Foto: Gil Grossi. Fonte: acervo pessoal.

Figura 25: *Aos vencedores, as batatas* (2014), de Vanessa Macedo. Com Rafael Sertori. Apresentação no CLAC (Centro Livre de Artes Cênicas), em São Bernardo – SP. Foto: Ligia Jardim. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 26: *Aos vencedores, as batatas* (2014), de Vanessa Macedo. Com Jéssica Moretto. Apresentação no CLAC (Centro Livre de Artes Cênicas), em São Bernardo – SP. Foto: Ligia Jardim. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 27 e 28: *Aos vencedores, as batatas* (2014), de Vanessa Macedo. Com Chico Rosa. Apresentação no CLAC (Centro Livre de Artes Cênicas), em São Bernardo – SP. Foto: Ligia Jardim. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 29: *Aos Vencedores, as batatas* (2014), de Vanessa Macedo. Com Jéssica Moretto e Maitê Molnar. Apresentação no CLAC (Centro Livre de Artes Cênicas), em São Bernardo – SP. Foto: Ligia Jardim. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 30 e 31: *Aos Vencedores, as batatas* (2014), de Vanessa Macedo. Com Maitê Molnar. Apresentação no CLAC (Centro Livre de Artes Cênicas), em São Bernardo – SP. Foto: Ligia Jardim. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 32: *Aos Vencedores, as batatas* (2014), de Vanessa Macedo. Com Rafael Sertori. Apresentação no Sesc Santo Amaro, em São Paulo – SP. Foto: Ligia Jardim. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 33: *Aos Vencedores, as batatas* (2014), de Vanessa Macedo. Com Chico Rosa, Jéssica Moretto, Maitê Molnar e Rafael Sertori. Apresentação no CLAC (Centro Livre de Artes Cênicas), em São Bernardo – SP. Foto Ligia Jardim. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 34: *Aos Vencedores, as batatas* (2014), de Vanessa Macedo. Com Chico Rosa, Jéssica Moretto e Rafael Sertori. Apresentação no CLAC (Centro Livre de Artes Cênicas), em São Bernardo – SP. Foto: Ligia Jardim. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 35: *Um corpo só* (2015), de Vanessa Macedo. Temporada no Kasulo espaço de Cultura e Arte, em São Paulo – SP. Fotos: Leo Lin.

Figura 36: *Um corpo só* (2015), de Vanessa Macedo. Temporada no Kasulo espaço de Cultura e Arte, em São Paulo–SP. Fotos: Leo Lin.

Figura 37: *Um corpo só* (2015), de Vanessa Macedo. Temporada no Kasulo espaço de Cultura e Arte, em São Paulo – SP. Fotos: Leo Lin.

Figura 38: *Um corpo só* (2015), de Vanessa Macedo. Temporada no Kasulo espaço de Cultura e Arte, em São Paulo – SP. Fotos: Leo Lin.

APÊNDICE A

ENTREVISTA COM SANDRO BORELLI, EM 27/07/2012

VM – Vanessa Macedo

SB – Sandro Borelli

VM – Eu queria que você me falasse um pouco do seu processo de criação, falasse dessa relação entre o racional e o intuitivo. Como você se vê, com a intuição falando mais alto ou com a razão à frente, sistematizando as coisas do processo?

SB – Olha, eu acho que é difícil responder isso, eu tenho a impressão que são as duas coisas. Eu não consigo me desvencilhar da intuição totalmente, nunca consegui. Mas eu também não consigo me desvencilhar da razão, em nenhum momento. Talvez, lá atrás, lá no início dos meus primeiros trabalhos, tivesse mais intuição, mas hoje em dia não. Aliás, hoje em dia, eu acho que não existe a mínima possibilidade de uma criação totalmente intuitiva.

VM – Você percebe um método no seu processo de criação?

SB – Sim. Eu tenho o momento para aquilo me tocar, o momento certo para aquilo me mover para alguma coisa, para eu procurar algumas coisas. É como se fosse uma cartilha mesmo. Em todas as criações eu procuro... Quando não chega isso, o momento para tal coisa, eu fico até meio angustiado, porque eu preciso que chegue para dar andamento para o próximo passo.

VM – Você consegue falar um pouco desse método que você fala que reconhece?

SB – Eu não sei se é método isso.

VM – Esse trajeto. Pode ser?

SB – O primeiro degrau na escadaria são as coisas que eu pretendo falar. É o assunto que eu pretendo abordar. Agora, eu estou pretendendo fazer *Colônia penal*, mas *Colônia penal* eu já penso nela tem uns quatro anos. Então, esse seria o primeiro passo desse possível método. Mas por que *Colônia Penal*? Porque é algo que me fascina, me interessa. Existe uma questão social aí, sociopolítico, nessa obra do Kafka e no Kafka também, e isso me interessa demais.

Aí, o segundo passo, seria eu me alimentar, de fato, da obra literária, como ele chegou até essa obra, como ele escreveu isso, porque ele escreveu isso. Porque isso vai me infectando, vai me trazendo coisas e eu preciso de um momento, da chegada de um momento de

me sentir quase que aquele personagem. O distanciamento é importante em relação à sua obra, mas tem a dose certa. Quando você está na pesquisa, eu acho que esse distanciamento não pode haver, tem que mergulhar mesmo. Depois, quando a obra estiver quase pronta, você precisa se distanciar um pouco para poder perceber essa coisa ali que você fez. Então, esse seria o segundo degrau.

No terceiro momento, eu entro num processo de convencimento do intérprete, de que aquilo que estou propondo é importante. Aí eu entro num momento que é até meio perigoso, que é o momento que você precisa convencer quem está trabalhando com você, a importância disso, desse assunto, o que pode significar. Quando eu falo "convencer da importância" é também entrar na parte íntima deles, na parte psicológica, deixá-los totalmente influenciados por isso.

O quarto momento é quando você vai para a parte mais física. Todo esse pequeno universo que você foi construindo na sua pesquisa, esse universo íntimo, pessoal, você agora precisa tentar juntar, unir as duas coisas, o que isso pode significar para virar movimento. Não pode correr o risco de cair naquela armadilha, que é muito fácil de cair, sair fazendo movimento por movimento e, na verdade, aquilo não está dizendo para você muita coisa. Esse é um processo que eu fico bastante tenso, também, porque você precisa de material. Como se fosse [...] você é um escritor, você não consegue escrever, por mais que você tenha uma ótima ideia. Você tem uma ótima ideia, mas não consegue colocar no papel, então, não adianta nada. Talvez esse seja o momento mais crucial de um processo de criação, é quando você vai para as vias de fato, você vai construir a tua escritura coreográfica, o teu manifesto criativo. E é um momento de bastante... A tua escuta, a tua visão, a tua percepção têm que estar bastante aguçada nesse processo, porque você não pode perder nada do que acontece. Às vezes, você está trabalhando e começa a chover, você tem que estar atento para o que está acontecendo, de repente um trovão, um raio aconteceu e isso pode te alimentar para alguma coisa. Esse seria o quarto momento.

Tem um momento, entre o terceiro e o quarto, que é aquele momento que eu preciso de um *start*. O que vai ser esse espetáculo. Por exemplo, eu consegui desvendar *A Metamorfose*, para mim, quando eu consegui fazer o casaco transitar entre todos os intérpretes. O *start* do *Processo* foi a bailarina ficar nas costas das pessoas.

VM – Esse *start* é uma ideia... um objeto transitando... um motivo? pode ser um motivo?

SB – Isso, motivo. Vamos substituir *start*. É o motivo salvador. Para mim é o motivo que me salva, quando eu encontro o motivo, eu encontrei o espetáculo [...].

VM – Esse motivo em algum momento é o próprio corpo?

SB – Não.

VM – Por exemplo, "vou pesquisar o impulso, o peso, a dinâmica".

SB – Não, nunca.

VM – É comum para você partir de um texto como inspiração e não de uma qualidade física do corpo. Mas quando é que isso vira corpo?

SB – É o quarto momento. É na hora que eu preciso escrever, você tem que escrever. Aí preciso me infectar muito antes de chegar na sala de ensaio porque, quando o movimento for aparecer, eu tenho que estar muito seguro que aquele movimento... Tenho que estar muito embriagado dessas questões para o movimento não sair aleatório, porque é muito mais fácil ficar aleatório. É dança, dança contemporânea. Eu tenho uma preocupação muito grande com isso e, mesmo assim, sempre nos espetáculos que eu faço eu procuro aproximar um pouco o público da obra original, para ele não ficar totalmente perdido, só vendo movimento e achando que eu reconheço aquilo ali na obra. O público não, o público nem sempre vai reconhecer, aliás, quase sempre não reconhece. Então, eu tenho sempre essa preocupação de jogar algumas passagens, alguns signos mais identificáveis para o público com a obra original. Por exemplo, na *Metamorfose*, aquela sombra, aquele *duo*. A maioria das pessoas sabe que na Metamorfose um homem se transformou num inseto. Por um acaso um dia aquela sombra apareceu, eu falei 'obrigado Senhor, obrigado Kafka', porque parece um inseto. Isso precisa estar aí, pode até ser óbvio, mas aquilo é importante para o público olhar e identificar.

VM – Como você faz essa passagem para o corpo?

SB – Num primeiro instante eu sou muito emocional, é o que me toca. É o que eu acho que precisa ser dito, eu precisava dizer isso, eu acho importante para o que está acontecendo no mundo, enfim... Esse é o momento que é apaixonado, é passional. Depois ele vai perdendo isso, porque você precisa encontrar o racional, para você pode deixar o passional... eu poderia dizer que o racional seria a vestimenta. O racional veste o passional.

VM – Mas você consegue falar um pouco de como isso chega no movimento, já que a sua pesquisa não parte de qualidades específicas do próprio movimento, embora elas apareçam. Por que no *Estado Independente* o movimento é mais seco? no *Gárgulas* mais desarticulado? Como o movimento chega na relação com o assunto?

SB – São escolhas que eu faço. Por exemplo, no Che Guevara [*Estado Independente*], foi

uma escolha que eu fiz de personalidade dele. Eu imaginei, na época, os movimentos populares, coletivos, de composição. Pessoas que não eram doces. Precisavam ter uma rigidez para atingir os seus objetivos, eram grupos paramilitares, eu fui compreendendo, percebendo isso. Então, por exemplo, o movimento, para mim, já não poderia ser esgarçado, não poderia ser desarticulado. Diferente do Augusto dos Anjos [*Senhor dos Anjos*], a ideia era falar da podridão, da finitude da vida, dos cadáveres, das pessoas serem mortas, da doença. Então, quando a gente fala da doença, do febril, você pensa em corpos desarticulados. Então, eu vou me norteando por essas direções aí. Normalmente, eu fico ansioso e acabo criando a coreografia, a parte coreográfica, rápido. Porque eu fico muito ansioso, querendo colocar muito para fora. O quinto momento seria de ficar elaborando cada vez mais a parte coreográfica, começar a imaginar a luz do espetáculo. Figurino eu penso muito pouco, o mais neutro possível. A luz também, o mais neutra possível. Porque você criar a escritura cênica é uma coisa, você criar a estrutura da coreografia é outra coisa. Você pode destruir o trabalho se não souber fazer isso.

VM – A estrutura coreográfica e a estrutura cênica?

SB – É, estruturar cenicamente a coisa, porque não adianta você chegar lá e colocar tudo para fora que você criou de movimento, jogar e pronto. Não vai acontecer nada. É outro momento bastante complicado, bastante tenso para mim. O que é que eu vou fazer com isso agora? Tenho aí um material, sei lá, 40 minutos de coreografia, de movimentos, o que é que eu faço com isso agora? Seria talvez um monte de palavras, se fosse uma carta, um escritor... um monte de palavras jogadas que você tem que colocar no lugar agora. E talvez o último momento seria quando isso está estruturado. Para mim é muito importante o momento que não tem acontecido mais isso, de uns dois anos para cá, como acontecia antigamente. Aquele momento em que eu sentia, em relação aos intérpretes, que eu estava ficando de fora, aquele momento que parece que o intérprete está te distanciando da sua própria criação. Era meio esquisito porque parecia que aquilo não me pertencia mais. Era meio estranho, mas também meio prazeroso, porque eu ficava mais seguro. Hoje em dia, pela faixa etária do elenco e também quando eu faço algumas criações fora, eu sinto que fica frágil porque eu sinto que eu ainda fico meio preso. É igual aquele filho que é adolescente para sempre.

VM – Isso seria o momento em que o filho sai de casa?

SB – Exatamente, quando o intérprete chega e te corrige, “lembra, não é assim, é desse jeito aqui”. Ele começa a te dar os caminhos que você mesmo apontou.

VM – Como você pensa a sua relação com o público? Você pensa no público quando está criando?

SB – Não, quando eu estou criando não, eu penso depois. Eu não penso no gosto do público, se o público vai gostar ou não. Eu penso primeiro em mim, no que me apetece, no que me alimenta, depois tento convencer o intérprete, depois vou tentar convencer o público.

VM – Você pensa em que medida o público participa do trabalho?

SB – Eu tenho uma preocupação muito grande de fazer com que o público compreenda, sinta, entenda as coisas que eu faço. Eu não tenho essa de querer que o público vá lá e se dane, esse é o meu discurso e acabou.

VM – Uma reação do público afeta o trabalho?

SB – Não, não.

VM – Na forma como você vai pensar. Você reflete sobre isso?

SB – Eu reflito sempre de uma maneira positiva. Teve um espetáculo que a gente fez, acho que foi no Sesc Ipiranga, terminou o espetáculo e o público não aplaudiu, ficou aquele silêncio. Eu achei aquilo o máximo, foi importante aquilo, foi uma reação, para mim, muito positiva. Nem sempre o aplauso significa gostar. Eu mesmo já aplaudi espetáculos que eu não gostei tanto. O aplauso é uma invenção da arte cênica. Foi um dia muito marcante. Eles começaram a aplaudir depois de uns três minutos que eles perceberam que tinha acabado. E teve o agradecimento, eles foram lá na frente, agradeceram e foram embora. Eu fiquei bastante satisfeito, aquilo pode ter sido não uma catarse, mas eles podem ter entrado numa sensação coletiva de não ter a energia suficiente de aplaudir aquele espetáculo. E tem momentos também que o público levanta e vai embora, e é importante. A gente só não pode confundir, eu espero não estar me confundindo também... Levantou e foi embora, ai que bom. Porque se levantou e foi embora porque se viu naquilo, e aquilo te tocou, e precisou sair, é uma coisa. Mas levantar e ir embora porque está de saco cheio, porque aquilo é enfadonho, é outra coisa. Tomara que eu não esteja enganado. Os espetáculos que eu faço, geralmente, não tem muito aplauso, a não ser quando é amigo, aí o som das palmas é mais denso, não é agudo.

VM – Você estabelece uma hierarquia entre os elementos que compõem a cena, um grau de importância diferenciado?

SB – É o intérprete o mais importante. Sem o intérprete você vai colocar a sua ideia em

quem? O intérprete á a principal peça da cena para uma criação. O criador tem algumas peças e o intérprete é a principal delas. Depois, vale tudo a mais ou menos a mesma coisa. A música é importante[...], Quando o intérprete está muito bem trabalhado, quando é um intérprete que realmente atingiu o ápice da interpretação, o espetáculo não vai precisar de trilha, não vai precisar de luz, não vai precisar de palco, pode ser em qualquer lugar.

VM – Se você pudesse localizar o coração da sua obra, um lugar onde pulsa o espetáculo, você conseguiria localizar?

SB – Depende, cada espetáculo tem um momento. Tem uma cena x de um determinado espetáculo e aquela cena, por si só, terminou se tornando o coração do espetáculo, sabe. Cada espetáculo tem essa cena, mas não é eleita por mim, quer dizer, eu acho que é, eu sinto que essa é a cena do espetáculo, é a cena que pega. Por exemplo, em *Carta ao pai*, a cena das cartas. Aquela, para mim, é a cena do espetáculo, porque para quem conhecia a obra original, logo vai identificar o que significa aquilo. É como eu falei antes, eu preciso de alguns signos muito próximos, que aproximam o espetáculo com a obra original, para o público poder se situar. Porque falam muito que na dança contemporânea não importa que você entenda, sinta a mesma coisa do criador, importante é você sentir do seu jeito. Eu também acho, mas não totalmente. Eu gosto quando crio alguma coisa e a pessoa chega para mim e fala, "eu identifiquei isso, isso e isso" e é o mesmo que eu também identifiquei antes, é igual. Eu fico bastante satisfeito. Porque quando falam, "nossa eu senti isso" e não foi nada daquilo que eu imaginei, fica estranho.

VM – Você chama os bailarinos de elenco, intérprete?

SB – Eu coloco intérprete. Eu acho que intérprete é mais importante. Às vezes, até vem elenco, mas é descuido meu. Eu coloco intérprete, porque bailarino fica meio reduzido.

VM – E intérprete criador?

SB – Não. Porque o intérprete já é criador. O intérprete é o recriador. Intérprete criador, na verdade, em alguns momentos eu posso ser intérprete criador. Se eu crio uma coreografia para dançar, eu posso ser intérprete criador. Mas não é esse o caso, o intérprete tem outra importância, ele é recriador de uma estrutura já apresentada, que é tão importante quanto e, às vezes, até mais importante do que o próprio criador.

VM – Como você vê a participação dos intérpretes hoje nas criações? A importância deles terem uma contribuição mais própria nos processos, mais autoral?

SB – Eu acho legal, eu acho importante, mas eu não trabalho dessa forma não. Eu acho que precisa haver uma parceria do intérprete com o criador, mas ele não pode me atrapalhar.

VM – Mas você sente que existe espaço para eles enquanto criadores?

SB – Enquanto criadores não, porque são funções.

VM – Eles te inspiram na criação na própria construção de linguagem de movimento ou não?

SB – Eles já estão me inspirando na maneira como se movimentam, nos corpos deles, na personalidade de cada um. Sem perceber eles já estão me dando coisas, não precisa ficar reafirmando uma coisa. Nada contra, mas isso me atrapalha. Porque nesse ponto eu sou bem metódico, se o intérprete começar a propor demais, ele vai me atrapalhar. O intérprete ele propõe de uma outra maneira, mas não é criação, ele vai me inspirar. É um jogo de ida e volta. Ele precisa me inspirar e eu preciso inspirar o intérprete. Agora, propor cena já é uma outra coisa, é uma outra maneira de se construir um espetáculo. Isso aí eu nunca fiz. Fiz, fiz, mas não dentro do grupo. Uma vez com a Cibele [Forjaz] e o Umberto Silva, mas foi bastante difícil para mim.

VM – O que você chama de dramaturgia em dança? Você usa essa palavra, você localiza isso?

SB – Eu vou te responder como artista, não como pesquisador. Eu localizo sim, vamos lá. Eu localizo uma dramaturgia no trabalho do Ferron, por exemplo, a pesquisa dele do penúltimo espetáculo para este atual, eu vejo uma dramaturgia que ele está construindo, eu vejo situações, recorrências, um método de pesquisa, um caminho da pesquisa dele que vai para cena, que resulta na cena, parecido. Não é uma coisa totalmente aleatória, por exemplo, ele pesquisou samba nos *Sapatos Brancos* e, no segundo, foi pesquisar Rock n'roll, foi pesquisar Beatles.

VM – Você está chamando de dramaturgia uma coisa que se reconhece? Você está chamando dramaturgia de linguagem? Então, poderia existir um espetáculo de dança sem dramaturgia?

SB – Pode existir. Geralmente os mais novos. Os mais novos, geralmente, não tem dramaturgia, ela não está construída. Eu reconheço dramaturgia na carreira da Marta Soares, desde o primeiro espetáculo dela, que eu vi lá em 96, por aí, e o agora, o atual. Eu vejo uma semelhança no material de inspiração dela para criação e no resultado das cenas delas. São muito parecidas, dentro das diferenças. Você reconhece do primeiro espetáculo que ela fez até o último, você vê seguimento. Não é segmentado, você vê uma continuação do trabalho.

Eu identifico isso como um tipo de dramaturgia, é o que eu reconheço como dramaturgia.

VM – Pode-se dizer que você está chamando isso de linguagem?

SB – É. Legal o que você falou, é uma linguagem. Você constrói uma dramaturgia.

VM – Se você fosse definir a dramaturgia na dança seria a construção da linguagem?

SB – Eu acho que está bem próximo. Eu acho que é quase isso aí. Como eu falei lá no início, eu acho que é raro para um artista criador, em seu primeiro espetáculo, você já identificar uma dramaturgia ali. Vai haver uma dramaturgia, lógico. Mas vai ser muito frágil, não vai ser tão potente. Eu acho que dramaturgia precisa de seguimento, ela precisa de constância, precisa de estrada.

VM – Você acha que a dramaturgia é uma construção que se dá junto com o processo de criação?

SB – Também. Faz parte também. O processo colabora, aliás, colabora incrivelmente. É, ela surge ali. Quando eu peguei o primeiro livro, vi o primeiro filme, aquilo me inspirou e eu pensei em fazer uma coreografia, comecei a pensar em como resolver aquilo ali, aí começa. A dramaturgia começa aí, só que ela é uma célula pequena, só que 10 anos depois, 15, 20 anos depois, você foi construindo.

VM – Então, não existe uma dramaturgia em cada espetáculo?

SB – Pode existir, não é o meu caso. Mas eu acho que pode existir. Será? Não, eu acho que não, porque eu acho que é impossível um artista criar, como eu falei agora pouco, samba e depois Beatles. [...] Não está muito correto isso que eu disse porque, às vezes, a trajetória criativa de tal artista é isso mesmo, ele foi construindo um caminho apontando nessas pesquisas, então acaba sendo uma dramaturgia também. Dramaturgia é aquilo que você reconhece, por exemplo, você entra para ver um espetáculo de dança sem saber de quem é, você entra sem informação alguma, você senta, você olha, esse trabalho é de tal pessoa. Acho que dramaturgia está muito aí.

VM – Você está falando do reconhecimento da dramaturgia do artista?

SB – Da cena. De como constrói. Eu sou capaz de reconhecer.

VM – De reconhecer quem é o artista?

SB – Sim, essa estética aí, essa maneira, o jeito que está construído isso tal e de tal pessoa.

VM – E no seu trabalho, você reconhece a dramaturgia como?

SB – Aí é difícil de falar, tinha que ser alguém falando.

VM – Reconhece um lugar ou lugares?

SB – Eu iria te falar, está muito focado no universo humano. Mas qual o criador que não foca? Geralmente os espetáculos são escuros, luz baixa. Mas tem muito espetáculo que tem luz baixa. Eu não saberia te falar onde está a minha dramaturgia. Poderia te falar, é isso. Mas não iria adiantar muita coisa. A morte está sempre presente na cena.

VM – Você pode relacionar a dramaturgia com o coração do espetáculo?

SB – Não. A dramaturgia é mais ampla do que a cena do espetáculo. A dramaturgia está no todo. [...] Você precisa analisar a dramaturgia de um espetáculo analisando toda a trajetória do artista para você conseguir entender de uma maneira mais qualificada. Cada espetáculo tem a sua própria dramaturgia, mas elas não vão mudando. Elas não mudam radicalmente de uma para outra criação. Por mais que você escolha temas diferentes que não dialogam aparentemente para a gente, mas, no fundo, no fundo, se você tiver um olhar mais atento, mais preciso, você vai ver que, para aquele artista está dialogando, sim. Não está nada aleatório. Agora, depende de que artista se está falando, aí, no caso, não é o artista mercadológico, é o artista do universo da pesquisa, é isso? Saindo dessa área, aí não, tem artista que cria o que precisar. Colaborou ou fui muito confuso?

ENTREVISTA COM LUIS FERRON, EM 28/07/2012

VM – Vanessa Macedo

LF – Luis Ferron

VM – Você já conhece um pouco da minha pesquisa e sabe que estou investigando os muitos entendimentos que se tem sobre dramaturgia em dança, a fim de se pensar um pouco sobre esses conceitos...

LF – Dramaturgia para mim está na moda, de um tempo para cá. Eu vejo muitos acadêmicos falando de dramaturgia e tal. Mas eu sinto ainda que essa palavra é uma palavra, originalmente, do teatro e eu fico pensando as várias maneiras. Fico pensando se um pintor não é dramaturgo quando ele escolhe os materiais dele para pintar. Se um artista plástico, um escultor, não sei [...] tem uma coisa que resume bem, vou falar bem rasamente, é habilidade de se contar uma história. Como você se organiza para contar essa história. Então, eu fico pensando o quanto um escritor não tem de dramaturgo na sua escrita, um Jorge Amado, por exemplo, ele cria os ambientes, ele cria as falas.

VM – Às vezes a gente escuta que um trabalho está mal resolvido dramaturgicamente. O que você entende por isso?

LF – Então, eu caio em todas essas questões. A partir de que conceito ela está falando que esse espetáculo não é bom. Por exemplo, eu vi o trabalho do Wim Vandeikeybus, dos blocos de cimento, faz uns dois, três anos.

VM – Um trabalho que reunia cenas de vários.

LF – É [...] ele de cavalo. O que é que tem a ver o cavalo com aquelas pedras? Ele fez um *pout pourri*, fez uma amarração e virou um "puta" espetáculo aquilo. Aí eu digo "dramaturgicamente ele estava perfeito". Mas da onde eu tiro que dramaturgicamente estava perfeito? Mas é um espetáculo que me tocou, me levou a algum lugar de identificação. Então, quando eu vejo um bom espetáculo, nesse sentido de falar "esse espetáculo me leva para algum lugar", eu acho que, de alguma maneira, ele acertou no mosaico de materiais dele, na organização dos materiais. E essa organização de materiais é o próprio evento dramatúrgico. Eu fico pensando, por falta desses conceitos, é como [...] para mim ninguém define o que é dança contemporânea, para dramaturgia também não estou vendo ainda [...] por isso que eu falei para você que eu acho belíssima essa tua pesquisa. Então, quando uma

pessoa fala “dramaturgicamente não me pegou”, eu paro e tento entender o que é que essa pessoa está querendo dizer, o que é dramaturgicamente pegou ou não pegou?

VM – Nesse sentido, parece estar ligado no quanto você consegue comunicar para o outro de sensação, o quanto aquilo faz ou não sentido? É isso?

LF – Eu penso nisso também.

VM – Porque você citou o Wim e falou que aquilo “te pegou”, você também relacionou dramaturgia com esse fato de “pegar”.

LF – Não necessariamente, porque eu também trabalho com essas dúvidas. Eu não posso te falar categoricamente, com os dois pés juntos, esse é um tipo de dramaturgia, esse é um outro tipo de dramaturgia, porque eu não fiz essa pesquisa que você está fazendo agora. Mas é a partir dos meus olhares, sem me limitar, pensando que eu não tenho essa propriedade. Eu vou falar a partir dos meus questionamentos. O Wim Vandeikeybus, quando eu assisti, ele gera um tipo de dramaturgia. Eu trabalho com dois tipos de dramaturgias. Por exemplo, tem dois trabalhos, O *Sapatos brancos*, eu trabalho com dois tipos de dramaturgia lá, mais claras para mim. Eu trabalho com signos do teatro, de uma dramaturgia que te sinaliza, que te mostra, que te aponta. Trabalho com outros signos que são mais indiretos, são mais ocultos, mas tão potentes quanto, que é te levar para lugares que compõem o território do carnaval, do samba, de uma cultura afrodescendente, porque é tudo isso que forma o samba. [...] E esses lugares me interessaram muito. Então, esse tipo de dramaturgia me interessa, quando eu não te dou, mas eu te levo e quero gerar uma estranheza em ti. A esfera, o território sensorial daquele tempo e espaço, eu gosto de trabalhar bastante. Um território de esfera, eu gosto desse termo, nesse momento agora [...]. O *Baderna* eu trabalhei, sobretudo, em cima da esfera, mas ali mais descaradamente porque eu não gero uma organização espacial de apresentação, mas uma organização espacial de relação. Nessa organização espacial, eu sou obrigado a me desprover de vários paradigmas de corpo, como, por exemplo, o corpo apresentador. Porque eu parto desse lugar, essa coisa do espaço, das relações foi ficando muito forte para mim. Olhando a quadra, o samba, mestre sala, pessoas paradas olhando etc. [...] daí pensei: “Como é que eu faço para gerar um ambiente sinestésico que nem esse, o dentro e o fora o tempo inteiro?”. A gente está trabalhando esse lugar. Terreiro, de uma forma genérica, é o espaço das relações. [...] Nesse espaço, nesse território, como é que se dá a dramaturgia na relação? Porque eu estou levando esse lugar, obviamente, eu não estou levando o terreiro explícito, porque ele não é mais terreiro quando eu vou ressignificar. Eu desterritorializo e reterritorializo no contexto da arte. O que me leva, eu Ferron, a ser diferente da mãe G lá do terreiro

que promove tudo aquilo? É justamente esse lugar da intenção artística. Eu quero dizer algo daquilo para alguém.

VM – Você não acha que é um pouco da organização também?

LF – Claro, mas começa na intenção. A mãe G está dilatada totalmente no ritual, mas isso não quer dizer que ela não tem um lado criativo. Não deixa de ter ela artista ali, porque ela faz coisas belíssimas, mas a dilatação dela é como mãe de santo. Aí eu vou pegar essa historia do terreiro de relações e vou levar intenção artística e não como intenção ritualística, como a mãe G, a minha forma de organizar é diferente da dela. Aí são as organizações. Mas eu penso que, no meu caso, eu vou pegar o *Baderna* que tem uma dramaturgia mais complexa, que eu chamo de dramaturgia sinestésica. Para mim, todas são sinestésicas, todas são sensoriais, porque a palavra te gera sensações também. O silêncio te gera, o movimento te gera. Mas ali eu tinha uma intenção sinestésica, uma intenção de você sentir os tambores no seu corpo. Tem uma coisa que é muito da minha característica de levantamento de materiais. Eu trabalho com uma coisa que eu chamo de caldeirão dionisíaco. Eu vou "cavucando" o artista que está comigo o tempo inteiro, faço uma investigação autobiográfica, autoetnográfica, qual a relação da etnia com a biografia dele, vou fazendo essa coisa antropológica, social. Vou fazendo mil provocações e eles vão me trazendo histórias, trazendo peculiaridades. [...] Mas eu sempre fui curioso e aí eu vejo que desses materiais, aí está a grande chave mesmo, como é que a gente vai organizar isso. Para mim, a dramaturgia está na organização dos materiais. [...] Se dramaturgicamente não pegou, aí eu entendo, a organização não foi boa. Ou o precedente, o levantamento de material não foi bom. Às vezes, a escolha não foi boa. E dentro dos meus materiais, por exemplo, eu levanto em excesso, eu levanto para criar três, quatro obras, porque a gente pode tudo naquele lugar e pode mesmo [...]. Por isso que eu falo é um bacanal, tem que ser, para que tudo surja e as pessoas possam discutir. Como o *Baderna* foi. Eu vejo que eu vou trabalhar o espaço das relações, então, não me interessa a caixa preta, não me interessa ser apresentador.

Então, o início do trabalho era começar a trabalhar essa corporeidade em função de um corpo de presentificação e não de apresentação. Um corpo de relações diretas.

VM – A sua relação com o público é de compartilhamento e não apenas de comunicação?

LF - Mas não existe como, porque a comunicação, ela está explicita na relação também. Quando eu estou ali, no candomblé, um monte de coisa me afeta. E me afeta no sentido de comunicação. É uma outra maneira de comunicar. Porque, como eu te falei, o que me move é a minha intenção artística. Mesmo que O *Baderna* tenha um contexto ritualístico, a

dilatação não é no ritualístico. Então, esses materiais no contexto ritualístico, eles passam a ser um material artístico para mim.

VM – A forma como o público assiste e participa afeta o espetáculo? Você sente isso?

LF – Totalmente.

VM – Em tempo real?

LF – Em tempo real. Porque o *Baderna*, quase ninguém entrou para participar com o corpo, levantar, dançar, tocar. Algumas vezes aconteceu. Mas para você ter uma ideia, quando a gente foi para o Espaço Rio Verde, porque o *Baderna* foi um *work in progress* o tempo inteiro, ele foi se constituindo nessa situação. Funarte nós ficamos um mês e pouco, de quarta a domingo, com público, e sem público. E não tinha essa de "vamos criar uma situação". Não. Abria o espaço do jeito que a gente estava trabalhando.

VM – Vocês nunca chegaram a fazer sem público nenhum?

LF – Já fizemos sem público. Estava aberto lá na Funarte, sempre tinham pessoas entrando e saindo, e tal. Já naquele espaço a gente estava vendo um espaço de relações. Uma das falas de um cara que estava com a esposa e filho, lá na Funarte, foi, "sabe o que eu achei legal? eu vim aqui passear, ver as coisas da Funarte, aí você falou para mim que eu podia entrar, ficar a vontade, que estava rolando uma performance. Eu entrei, mas a porta estava aberta, eu podia sair. Eu saí, voltei, meu filho saiu, voltou. Eu gostei muito, daí teve uma hora que eu não quis sair mais". Esse cara trouxe para a gente uma regra básica, as portas abertas o tempo inteiro, para as pessoas se sentirem à vontade para entrar e sair, como é no próprio terreiro.

Mas aí, veja bem, nós fizemos no Kasulo e depois no Rio Verde. No Espaço Rio Verde foi unânime, eu me senti vazio, perdi o corpo "pra caramba", várias vezes eu perdi o corpo, porque faltava essa última etapa, que é esse momento do outro estar presente. Porque ele passava a compor a dramaturgia agora. Para você entender, o conviva é o público. Precisava dos convivas para aquilo se dar e a reação desse público alterava também o nosso contexto, mas não alterava a nossa intenção dentro daquela organização.

VM – Você não trabalhou com bailarinos?

LF – No *Baderna*, só eu.

VM – Mas eles tinham alguma experiência com a cena?

LF – Só dentro da música. Toda a dança deles era no contexto ritualístico. Eles conhecem

bastante esse lugar, mas não de entrar como um bailarino num projeto de dança, porque os caras ali tinham uma relação muito forte do corpo com a música. Tocar era corpo. Então, eles entraram num estado muito louco. Eu não, eu não tocava. Mas eu cantava também, tinha texto. Para eles, o ato de tocar era a corporeidade. Mas eles dançaram mesmo. Esse material, como ele estava, a partir do nativo, ele não teria potência alguma. Mas quando ele começa a entender, ele passa por toda uma crise de questionar se aquilo que ele estava fazendo era dança contemporânea, porque a referência que ele tem de dança contemporânea é outra coisa. Eu falei, "olha querido, na boa, isso é mais contemporâneo dos contemporâneos que eu tenho hoje para ver". Porque é esse corpo com seu próprio treinamento da vida, o que você treinou de dança e você gerar a partir de uma intenção artística um discurso, entender o contexto, entender que o contexto é outro. [...] tudo parte desse lugar, da intenção artística e depois dessas organizações, do levantamento de materiais. Então, dentro da corporeidade, eles chegaram nesse lugar. Essa coisa da dramaturgia [...] essa primeira pergunta que você fez, já é fundamental para a gente discutir um monte de coisas, o que é dramaturgicamente me pegou ou não me pegou? Volto a dizer, eu tenho muitas questões de qual dramaturgia essa pessoa está falando. Por isso eu acho muito interessante tentar conceituar dramaturgia. A segunda coisa é, para mim, a profundidade da pesquisa, levantamento e, sobretudo, escolha dos materiais. As escolhas para mim estão muito ligadas à organização, não é tão dicotomizado assim [...]. Eu gosto de brincar com essa ideia do *playmobil*. Porque no *playmobil* as peças são aquelas, a organização é que vai dando a cara. O efeito *playmobil* é uma organização dramatúrgica. Tem gente que pega um *playmobil* e cria uma coisa fantástica, tem outros que fazem um robozinho quadrado. As escolhas do material junto com a sua organização, isso eu colocaria como a potência dramatúrgica, em todas as suas escalas de potência. O quanto ela é potente ou menos potente. As escolhas junto com a organização. São escolhas de composição. Legal essa palavra composição. É com-posição, então, você tem que ter uma posição. Não é sem posição. Composição já leva a organizações, então, você cria sequências, mil possibilidades de organizar.

VM – Você percebe um método, uma sistematização nos seus processos criativos?

LF – Não penso, mas eu percebo que eu venho me repetindo em alguns procedimentos.

VM – Você geralmente começa a experimentar no espaço de ensaio ou suas escolhas são anteriores a isso?

LF – Tem coisa que vem antes, tem coisa que não vem. [...] Quando eu fui no terreiro de candomblé, isso veio. Ficou claríssimo, para mim, a espacialidade. Não podia ser na caixa

preta, como é que eu ia fazer as pessoas estarem dentro do ambiente, o ambiente que trouxesse aquele estado sinestésico que eu via dentro dos ensaios ou dentro do candomblé, seja o que for. [...] No *Baderna* foi importantíssima a escolha do território, que era um território de relações e não de apresentação. Então, isso definiu o espaço, definiu todas as outras coisas que saíam dali. Esse era o território, eu não queria outro lugar. Não cabia palco, só cabia esse lugar que gerasse isso. Eu não tinha ainda claro como é que as pessoas sentariam [...]. Ok, deixar as pessoas em pé, também é desconfortável, porque é uma hora e meia, aí a solução foram as banquetas.

VM – Tem coreografia?

LF – A única coreografia que tem no *Sapatos brancos* sou eu e o Tony, na entrada.

VM – Como você trabalha essa coisa da coreografia com o intérprete?

LF – Sempre junto, eu crio um território que a gente vai se contaminando.

VM – Você não costuma coreografar e passar para eles?

LF – Depende, se precisar eu faço. Com o Tony fui eu que criei, a partir das minhas sensações e imagens do território, do sincretismo. Mas ali, no *Sapatos*, você vê que é o jogo de cada um. Por exemplo, tudo aquilo que o Tony faz com a saia é uma investigação dele, eu nem sei o que ele faz, teria que olhar o vídeo.

VM – Então você dá essa liberdade?

LF – Total. Aliás, eu tenho muita dificuldade de levantar material com bailarino que fica esperando eu coreografar. Por isso essas pessoas do gueto me interessam muito mais, porque elas já me trazem o ineditismo, me trazem proposta. Isso não quer dizer que os meus pares, que vêm da dança, não me interessam.

VM – Os seus elencos não se repetem?

LF – Não é uma escolha, o meu projeto vai dizer. Difícil ter um elenco fixo. Eu estou precisando de pessoas que mergulhem mais na pesquisa, agora.

VM – Você geralmente trabalha por projeto com aquele grupo?

LF – Exatamente. A minha escolha sempre é em função do projeto.

VM – Você chama de coletivo? Processo colaborativo?

LF – Nossa...

VM – Você nem pensa nisso...

LF – Não penso para me nomear, me identificar. É colaborativo, é coletivo. Ele não é coletivo no sentido de estabilidade [...]. Mas é coletivo numa outra parte, a gente se aglutina para fazer a pesquisa e cada um tem os seus trabalhos também.

VM – A pesquisa não vem de você para eles, cada um faz a sua pesquisa?

LF – Cada um faz a sua pesquisa.

VM – Mas o tema é seu? Você traz o assunto e já busca pessoas que se relacionem com ele de alguma forma?

LF – Ou, ao contrário, que se contraponham a ele. É outra característica minha, de meu trabalho, trabalhar na situação instável, trabalhar na instabilidade. Quando eu percebo que o povo está se repetindo eu crio uma situação nova naquela situação. "Você lembra que você entrava ali? Então, você não entra mais ali, vai por lá agora". Eu "quebro ele" inteiro. Agora, eles estão treinados para situações, porque eu não gosto de trabalhar na coisa da partitura se repetindo, eu gosto da intenção, isso é uma característica minha.

VM – Você não trabalha com improvisação, está tudo estruturado?

LF – Está tudo estruturado, eu tenho os lugares, o corpo [...] para você chegar lá e ver qual é o corpo da cena, eu sempre volto, "Ednei, na ora do confronto, das pernadas [...], você está virando no santo declaradamente, não quero que você vire no santo declaradamente. Vamos trabalhar essa corporeidade".

VM – Durante o processo você trabalha com improvisação e colhe material a partir delas?

LF – Muito. Eu filmo tudo, eu tenho cada dia do Baderna, do primeiro ao último dia, filmado.

VM – Isso tudo que você está me contando não é uma sistematização? Ou você não reconhece isso?

LF – Eu não paro para me autonomear, talvez, até para não querer me cristalizar numa maneira de, para não perder possibilidades. Mas eu percebo sim.

VM – Você vai reconhecendo a linguagem do seu trabalho? Por exemplo, no seu caso, na relação, na forma de escolher o espaço, você vai reconhecendo isso?

LF – É muito perigoso para mim isso, porque eu não sou uma pessoa de ficar... eu fico uma fase. Mas tem características... isso sempre esteve presente na minha vida: buscar a arte

como um território de relação. Quando eu falo de relação é porque eu venho pensando que muita coisa que eu tenho visto não está me afetando, então, eu prefiro um lugar de afetos, para não dizer que é um lugar de relação, para ficar impresso que eu busco um ambiente sempre fora da caixa preta, entende... mas não, um lugar de potência de afetos.

VM – Mas você não acha que todo mundo busca isso?

LF – Não sei. Talvez isso esteja até implícito na própria escolha de vida de ser artista, mas eu acho que pensar em ser artista implica nessas responsabilidades. Porque todo o artista que eu conheci, em qualquer lugar, sim ou não, ele sempre quis se mostrar. Ele sempre quis mostrar a sua criação. Então, isso já implica uma certa responsabilidade.

VM – Um desejo de reconhecimento...

LF – É, isso é uma faceta da subjetividade do artista, mas eu acho que... o artista cria uma obra por que ele quer partilhar isso, eu não estou nem falando de vaidade ou não vaidade, tem artista que eu conheço que não está almejando o reconhecimento. [...] Eu te confesso que uma porcentagem muito grande do meu estar em arte é esse lugar de que é para mim, primeiro, esse prazer, esse desejo. Mas eu tenho um respeito muito grande com quem eu vou partilhar. Isso não quer dizer que vai alterar de uma maneira abrupta o que eu vou fazer. Mas eu não posso negar que vai alterar. Porque se fosse só uma masturbação, uma coisa que é só sua, de um prazer único, eu não teria preocupações dramatúrgicas infinitas, talvez a organização estaria implícita na minha maneira de fazer, isso fica mais bonito ou menos bonito, me toca mais ou me toca menos. Mas são palavras mais refinadas... eu gosto mais, eu gosto menos. Mas eu começo sempre aí, aonde é que eu mantenho o maior percentual de integridade do meu desejo com aquilo. Claro que isso não é matemático, mas eu já detectei isso em mim, sim eu tenho uma preocupação com os convivas, porque eu estou convidando, "venha partilhar isso comigo, olha, fiz para você". Fiz para mim, claro, mas agora já não é mais meu, é nosso e teu também. Eu não vou dar o resto da comida, não vou dar a parte estragada, vou dar o meu melhor, o que eu vou comer também. Essas coisas básicas da relação. Agora, vejo sim, vejo um percurso, uma maneira de levantamento de material. Eu não era assim antes, eu também fui de coreografar, de falar eu quero o movimento.... Mas faço isso também, se precisar, de olhar teu corpo e começar... Ver a sinestesia do teu corpo, eu entro na tua esfera e nossa, vai ali, vai tal. Tua imagem associada com os meus desejos ali. Mas, mesmo esse lugar, eu falo, "como é que está para você, está bom? Te interessa?" E vamos discutindo e eu vou te provocando nesse lugar. Hoje eu não sei, faz tempo que eu não faço isso, de ir lá e te falar, "é tal, faz assim esse movimento x, y". Faz tempo que eu não faço isso.

VM – Você considera um jeito antigo de fazer?

LF – Não, eu considero mais um jeito de fazer. Eu acho que ele é fundamental, inclusive, na formação de qualquer intérprete, aspas nessa palavra também, de qualquer criador intérprete, de qualquer coreógrafo. Ele tem que aprender a fazer isso, ele aguça o poder dele de gerar material corporal.

VM – Como você nomeia quem trabalha com você? Criador intérprete? Artista?

LF – Criação: elenco. Sempre, para mim, é concepção e direção, só. Eu tenho sempre um percurso no meu levantamento de materiais. Quando você fala se a dramaturgia já está presente [...] eu acho que a dramaturgia se inicia no momento em que eu escolho o tema que eu quero falar, o assunto. Ela já começa a se dar aí. No contexto disso que eu te falei, eram os tambores que me encantavam. Se você vai ver todos os territórios envolvidos, nos tambores, é uma gama muito extensa, eu não falei nem dois por cento. Nessa escolha, começa aí meu lugar dramatúrgico, eu tenho a escolha de um território que eu quero partilhar com o público. Eu quero partilhar esse lugar. Quando eu percebo, dentro dos treinamentos, que aquele discurso corporal não tem potência, eu já percebo que aquilo não foi uma boa escolha, daquela maneira não vai ficar potente naquele lugar que eu estou estabelecendo. Então, percebe que, de alguma maneira, eu já estou fazendo escolhas dramatúrgicas. Mesmo que eu não tenha uma organização do mosaico todo, mas tem facetas que falam "isso me interessa, isso não me interessa".Quer ver uma coisa, você não tem noção o quanto nós nos reunimos para eu ouvir propostas sonoras. Eles vinham, eu falava, "bom esse som, nossa, muito bom mesmo, o que é isso? Mas não é", "Mas o que é que é?", "Não sei, mas esse não é". [...] Os materiais foram levantados, eu vou percebendo isso. Tem muitos detalhes, são texturas. Eu sou muito chato com detalhes, não é qualquer coisa [...] meus trabalhos são sempre um espaço de tensão, meus parceiros de cena, eles já sabem, estão preparados, porque eu vim trabalhando essa instabilidade o tempo inteiro. Então, é sempre esse lugar de "bum bum, bum bum". O tambor, ele tem que causar aquele silêncio do feto, ele tem que causar aquele silêncio do útero, o tempo inteiro. As pessoas têm uma memória disso, eu preciso atingi-las com essa sensação. Não é uma percepção [...] isso é um item dramatúrgico. Eu quero que vocês se lembrem do útero da mãe de vocês, de alguma maneira, você vai lembrar. É o primeiro som que a criança escuta, é o primeiro tambor da vida dela.

ENTREVISTA COM MARCELO EVELIN, EM 12/08/2012

VM – Vanessa Macedo

ME – Marcelo Evelin

VM – Você dava aula numa universidade, ainda continua?

ME – Sim.

VM – Lá, consta dramaturgo e professor de composição e improvisação. Esse trabalho de dramaturgo você faz dentro da dança?

ME – É um trabalho que eu faço dentro da dança, teatro, das artes performáticas contemporâneas. Porque, na verdade, eu sou coreógrafo intérprete, trabalhei com muita gente diferente. Comecei a trabalhar com dramaturgos no meu trabalho quando eu comecei, no final dos anos 80, na Europa. O primeiro espetáculo maior que eu fiz é de 89, com um grupo na Europa. Eu já tinha feito um solo antes, umas coisas aqui. Já comecei a trabalhar com dramaturgo, era uma época que estava se falando muito em dramaturgia na Europa, era uma coisa nova, final dos anos 80. Não era uma coisa super consolidada como hoje, apesar de eu ter passado pelo Wuppertal e lá ter trabalhado com Raimund Hoghe, que era dramaturgo da Pina [Baush], que tinha essa função. Eu fiquei na Companhia nove meses como estagiário e fiquei muito amigo do Raimund, que hoje faz o trabalho dele como criador, mas, na época, trabalhava na Pina como dramaturgo. Era uma coisa que se discutia muito: o que é isso, dramaturgia?

VM – Esse papel de dramaturgo você exerce dentro da universidade?

ME – Não, dentro da universidade eu dou aula de improvisação e composição. [...] Lá, eu trabalho como dramaturgo, às vezes, com os alunos. Além de dar aula eu sou convidado por eles para fazer uma espécie de dramaturgia.

VM – E que função é essa exatamente?

ME – Olha, é uma coisa muito discutida, a mim me interessa muito, porque eu sinto que no Brasil as pessoas começaram a falar dramaturgia, mas eu senti que não tinham uma experiência com isso. Enquanto, na Europa, a gente está há mais de 20 anos falando disso, experimentando isso. E, basicamente, não existe uma clareza do que é dramaturgia.

VM – Quando você trabalha como dramaturgo existe o diretor também?

ME – Existe o coreógrafo, existe o criador.

VM – Sim, o coreógrafo ou criador. Mas não existe uma direção?

ME – Eu não gosto muito dessa ideia de direção, porque eu ando bem cismado com o teatro, tenho achado teatro bem chato. Apesar de ter começado lá, apesar de ter feito e saber que o meu trabalho vai ali, na fronteira, e essas fronteiras não são claras.

VM – É que eu queria saber se essas funções se confrontam.

ME – Lá, até existe diretor, mas dramaturgia é uma função muito específica, não se cruza com coreografia, nem com direção. Dramaturgo, se eu puder ser muito simplista e muito pessoal, é a minha ideia, eu não estou citando conceitos, até porque a gente não tem ainda esses conceitos, é uma pessoa que ajuda ao entendimento, o sentido que está criando se tornar mais claro ou mais articulável. Principalmente, na dança, que tem um sentido muito mais indireto, muito mais subjetivo, muito mais no corpo. Eu acho essencial a ideia do dramaturgo porque te ajuda a fazer uma leitura do que está sendo processado, não só uma leitura do resultado, não só você faz uma coreografia e no final vai lá o dramaturgo dizer o que é isso que você fez. Mas como é que, no processo de buscar isso no corpo, no movimento, na dança, partindo de um pensamento de dança, um dramaturgo pode te ajudar, te alavancar outras noções de sentido e de organização, e de combinação de sentido, de conexão de sentido. O dramaturgo trabalha não só com o material que está ali para organizar, que é uma leitura que às vezes se faz – que o dramaturgo é aquele que explica o resultado. Ele também faz todo um trabalho durante o processo, antes mesmo da coisa estar no corpo, ele já começa a atuar num espaço de ruptura e de cisão de sentido, a partir do que está sendo proposto [...].

Eu acho, no Brasil, a gente um pouco imediatista, a gente quer fazer as coisas, então, às vezes, eu acho que tem quase uma ansiedade das pessoas de saber o que é dramaturgia [...]. Eu acho curiosa essa falta de clareza do que seria dramaturgia, justamente porque ela opera num lugar muito sutil do sentido das coisas. Eu acho, inclusive, que na hora que a gente definir o que é dramaturgia, ela vai ficar mais ineficaz. Porque aí [...] você faz a sua coreografia, eu vou dizer que faz sentido, que eu entendi isso ou aquilo, e ok. Eu trabalhei com alguns dramaturgos bem importantes, bem bacanas, o próprio Raimund Hoghe, que trabalhou na década de 80, final de 70, até começo de 90 com a Pina, tinha uma noção de dramaturgia muito ligada a aproximar outros mundos daquilo que estava sendo proposto no processo. Ele, basicamente, cochichava no ouvido da Pina. Durante o processo, as coisas iam surgindo e ele cochichava. Aí eu perguntava para ele, "mas o que é que tu tanto

cochichas, já é uma observação do que está sendo mostrado?". Na verdade, em Wuppertal, a Pina trabalhava com algumas questões, as respostas vinham, e ninguém fazia nada com aquilo. Eu só participei de uma criação, *Palermo*, e me impressionou muito, porque a gente vê as peças prontas, os intérpretes incríveis e você acha que tudo que eles produzem nos ensaios, no processo, é incrível. Mas era muita besteira, muita besteira. Agora, ela tinha um olhar muito preciso de como ordenar isso e esse processo de ordenação, de organização, de feitura de sentido que ela fazia do trabalho dela, era muito influenciado pelas histórias do Raimund, pela maneira como o Raimund observava. O Raimund via uma coisa, por exemplo, na primeira cena das *Lágrimas da Imperatriz,* que era a bailarina correndo com uma orelhinha, vem de uma mulher louca em Dusseldorf, era uma mendiga que andava correndo pela cidade e dizia que era uma imperatriz, que tinha sido uma imperatriz, de uma família real, e que ninguém ligava para ela. Então, o Raimund trouxe essa história e a Pina combinava isso com o material trazido pelos intérpretes, criava um sentido que era bem específico.

VM – Quando você trabalha como dramaturgo, você está ligado à concepção?

ME – Totalmente, o dramaturgo opera dentro do universo proposto pelo coreógrafo.

VM – Mas o coreógrafo chega e fala, "o meu projeto é esse", ou é junto?

ME – É junto, mas não como cocriação. Não é um o trabalho de nós dois. Nunca. É sempre a partir do que a pessoa quer fazer ou está fazendo, sem, necessariamente, precisar que tu me digas qual é todo seu conceito, onde é que tu queres chegar...

VM – Você acha que é um trabalho de provocador?

ME – Eu acho que um dramaturgo é também um provocador, não no sentido de sacudir a poeira e ir embora, deixar para a pessoa resolver, porque eu acho que existe uma corresponsabilidade, como eu também acredito que os intérpretes tenham. Eu não acredito no intérprete que só chega para dançar a coreografia, que vai embora, que dança bem e não entende nada. Para mim, pessoalmente, isso não existe. Eu acho que existe uma corresponsabilidade de provocar, no sentido de encontrar alguma coisa que te leve a algum outro lugar ou uma conexão com que está sendo proposto. Eu acho que a linguagem do corpo, ela é muito abstrata, subjetiva, mas, ao mesmo tempo, muito direta. [...] Eu acho que tem este trabalho de corresponsabilidade com os coreógrafos, pelo menos, eu faço assim, de tentar pensar como se chega mais fundo, mais direto, mais eficazmente no sentido que está sendo proposto. Às vezes, são sentidos que não estavam previstos, porque isso eu acho incrível

em dança, como a gente pode começar um projeto a partir de uma questão muito clara e ir para outro lugar e, aí, por exemplo, o dramaturgo, no meu caso, eu tento ajudar o criador a entender para que ponto está indo e fazer uma escolha se ele quer ou não ir nessa direção. Porque eu sinto que abre uma portinha ali, mas a gente ainda não sabe direito o que está dentro daquela porta e pode ser uma coisa que desestabilize tudo, pode ser uma coisa que vá te tomar muito mais tempo para resolver do que tem de cronograma de trabalho, pode ser que te leve quase para o lado oposto que tu começastes buscando. Nesse sentido é uma opção do criador entrar ou não, mas é uma função do dramaturgo de apontar e poder colocar na mesa as escolhas, a partir do que se percebe, a partir do que eu sinto que está sendo gerado. Às vezes, é uma palavra que o coreógrafo usa para falar com os bailarinos que me dá uma indicação do que essa pessoa está buscando. [...] Geralmente, a gente começa conversando com os alunos sobre o que eles querem e eles já veem alguma coisa no meu trabalho de criador que interessa, e pontuam isso. Mas eu acho que, como dramaturgo, eu tenho sempre um cuidado maior, eu acho que o cuidado, a coisa mais delicada nessa função, é você não colocar o seu próprio desejo.

VM – Você precisa ter uma relação com o trabalho?

ME – Eu sou muito afetado pelas coisas que eu escolho para fazer. Eu não sou muito calculista, uma pessoa técnica que consegue trabalhar sem se envolver, ter sempre uma noção técnica, distanciada. Eu sou uma pessoa que entro na coisa. Normalmente eu me interesso pelo o que a pessoa está propondo ou pela própria pessoa como criador. Eu sinto que eu faço de dentro.

VM – Mas você consegue exercer a função mesmo dentro de uma proposta que não te interessa?

ME – Não muito. Nos últimos anos eu, realmente, tenho feito só aquilo que me interessa... Tenho 50 anos, tem 30 anos que estou metido com dança, já fiz um monte de coisa, já trabalhei com um monte de gente, então, chega uma hora que você se pergunta assim... É, realmente, saber o que eu quero fazer. Não tem a ver em que nível a pessoa está do trabalho ou o quanto a pessoa sabe. Eu, principalmente, tenho uma relação bacana com jovens criadores, não só de idade, mas de tempo de trabalho, porque, para mim, é uma relação de troca. Não que eu não faça troca com os meus pares, gente da minha idade, com a minha experiência, mas gente nova, a ideia vem organizada de outra maneira e isso me instiga muito no meu trabalho, me faz ter que reorganizar a minha maneira de pensar e de ver as coisas que é o que me interessa também num trabalho de dramaturgia, de pensar

dramaturgia. Como é que, a partir de uma coisa, que talvez a gente já saiba o que é, que é um corpo dançando no espaço numa relação de tempo, você consegue [...] é quase como fazer perfume, quase como destilar a essência de alguma coisa, pegar todas aquelas flores e pegar umas gotinhas só da essência da flor, e colocar essa gotinha junto com todas as outras substâncias, que dá o cheiro da coisa. Eu acho uma função muito importante. Bacana tu estar pensando nisso porque eu acho que de novo, no Brasil, tem um pouco de equívoco, a ideia de dramaturgia, ainda tem uma relação de ser moda, de estar na moda. Cola essa palavra aqui porque é contemporânea.

VM – Mas não temos muitos trabalhos aqui que contemplam a figura do dramaturgista na criação. Geralmente, o coreógrafo faz essa função que você está falando.

ME – É verdade. Inclusive, aqui no Brasil, tem também essa coisa do termo, dramaturgista ou dramaturgo. Porque, para mim, é muito mais interessante a função.

VM – Por tudo o que você está falando tem que se ter uma afinidade muito grande porque é uma interferência muito profunda no trabalho.

ME – Ou não. É claro que tem que ter um ponto aí de encontro, não posso trabalhar com uma pessoa que não me interesso pelo trabalho dela, não tenho nenhuma intimidade, não tenho relação nenhuma, mas é muito bacana também trabalhar com uma pessoa que, basicamente, não tem nada a ver com o seu trabalho, com o que você quer, porque são outras questões. E o dramaturgo também coloca o criador num lugar frágil, ele bota contra a parede porque a decisão é sempre do criador, no final da conta, ele, realmente, não pode suprir para o coreógrafo, o criador, uma ideia de dizer "é por aqui, eu sei que por aqui vai dar certo". Eu acho muito perigoso. Mas de como colocar uma questão que, talvez, não tenha nada a ver com sua maneira de pensar, mas, justamente por isso, te leva a confirmar as noções que você está produzindo ou mudar de direção em função de ir mais para o teu desejo. Na Europa, tem muita gente que trabalha muito nessa relação mais íntima, mais de amigo, de suporte.

VM – Quase um olhar externo.

ME – Eu acho todas essas palavras [...] tem uma confusão, olhar exterior, orientação, um monte de palavras nessa constelação. Porque o dramaturgo também é um olhar externo, não necessariamente da performatividade da coisa, mas um olhar externo de tudo, todo o processo que está se dando. Eu acho que o dramaturgo, ele tem que considerar tudo o que está sendo feito, o que a pessoa está lendo, o criador, no caso, para tentar alavancar ou aprofundar essas questões. Na Europa, os dramaturgos propõem muito leituras. Eu

sempre tenho dramaturgos comigo, não é assim, eu sou dramaturgo também e posso fazer a minha própria dramaturgia. Dramaturgia é um lugar à parte da criação, é um lugar avizinhado da criação. Porque eu vejo muito como um processo de você botar coisas para fora e para dentro, de misturar coisas. De você tentar propor, a cada momento, essa ideia do ato de criação. E o dramaturgo está ali não para tentar segurar as noções de concretude, de lógica, sentido preexiste, mas, justamente, de pegar esse caos que o criador está vivendo e tentar fazer uma leitura para propor outras opções de leitura para o que está sendo feito. Muita gente, enquanto dramaturgo, trabalha com fontes, procura coisas interessantes para serem lidas, discutidas, aprofundadas. Outros trabalham muito regando. Eu tenho muito essa imagem do jardineiro com o regador para o dramaturgo, de regar a hortinha que está sendo plantada. E é sempre uma noção de qual é a quantidade de água. Porque você pode encharcar uma horta, destruir uma horta colocando água de mais ou água de menos, ou água num horário que não é o horário da água.

VM – Você traz umas imagens muito interessantes [...]. Quando alguém fala que dramaturgicamente um trabalho está mal resolvido, o que você entende?

ME – Para mim, dramaturgicamente mal resolvido é uma coisa que você vê um potencial, [...] eu não estou falando de um potencial no sentido de mercado. Mas que tem um sentido ali, que é o sentido da dança, que não é lógico ou direto, o sentido que se faz quase no cheiro. E esse sentido está truncado. Às vezes, eu acho que o dramaturgo também é o cara que vai para o rádio e fica rodando aquela coisa de um lado para o outro, até achar o pontinho para a rádio entrar certinha. Porque se a rádio estiver um palitinho para a esquerda você pega a música, mas você pega com um pouco de chiado, um pouco de ruído. E se passar demais, entra em outra rádio. Tem esse perigo também, se passar três "palitinhos", está entrando em outra rádio, está dando notícia, não é música. Quer dizer, dramaturgicamente mal resolvido o sentido está ali, a potência do sentido está ali, mas ele tem um chiado, ele tem incoerência no discurso. Às vezes, os nossos próprios discursos são contraditórios e incoerentes na nossa própria vida. Imagina num discurso coreográfico que inclui um monte de coisas. Dramaturgicamente mal resolvido, para mim, é esse sentido não ficar nítido, não fica limpo ou, então, fica claro demais, vamos para o lugar seguro. Eu quero ver isso porque todo mundo vai entender isso. [...] Eu acho que a dramaturgia tem que estar conectada com o criador, com o ato de criação, pelo menos em dança. É claro, dramaturgia em teatro é outra coisa, em literatura ainda outra coisa. Na dança, eu sinto que é quase uma escritura que acontece entre as linhas do discurso do coreógrafo. É quase uma escrita de lápis, entre a escrita digital do coreógrafo.

VM – Uma vez, num bate papo entre pessoas da dança e do teatro, se discutia que trocar a

música ou a luz não afetaria a dramaturgia porque a dramaturgia se funda no corpo. A Rosa Hercoles dizia que a dramaturgia se funda no corpo e uma profissional do teatro, que não lembro o nome agora, falava dos elementos horizontalizados, todos com a mesma importância. O que você pensa sobre a dramaturgia na dança se fundar no corpo?

ME – Eu entendo e até concordo com a Rosa. O meu trabalho é de dança, apesar de muita gente dizer que o que eu faço não é dança. Eu, realmente, acho que o que eu faço é dança. Sem nenhuma necessidade de propor nada para justificar. Eu entendo isso porque me interessa muito o corpo, não só o corpo que se move de determinada maneira, mas o corpo que faz gerar ideias, proposições, colocações no espaço e no tempo. Mas daí eu me perguntar: a dramaturgia se funda no corpo e o corpo está isolado de tudo? Isolado de uma música, isolado do espaço, do maiô vermelho ou azul que usa? Não pode. A gente vê hoje em dia muito corpo nu, eu também trabalho com o corpo nu, exatamente, para tentar trazer esse corpo num estado só de corpo. Mas, nem aí é só corpo, porque tem um espaço, tem uma cortina preta ou branca, ou não tem cortina. Eu não entendo o corpo separado do ambiente. Ok, concordo. Eu acho que a dramaturgia da dança se dá no corpo porque a ideia está ali. É o entendimento que está sendo proposto. Tem um criador, mas também o intérprete que dialoga de certa forma com o dramaturgo, porque o entendimento que está sendo criado entre criador e dramaturgo tem que ser o entendimento do intérprete. Tem um trabalho mental, de articulação, de entendimento no corpo. Aí não estou falando de movimento, mas entendimento na cabeça que afeta o corpo. Então, assim, de certa maneira, eu acho que a dramaturgia se dá no corpo. Agora, dizer que se muda a música, se muda o cenário, a dramaturgia não muda [...]. Com a dança eu acho que se dá no corpo e, a partir dele, alguma coisa é processada e evidenciada nele próprio. Não a partir de uma proposição exterior. Eu acho que, às vezes, não entendo essa noção de corpo, porque para mim corpo é exatamente um reflexo de tudo que muda ou permanece igual, que está fora dele. Não existe corpo isolado do resto das coisas, o meu corpo. São Paulo não afeta, essa cadeira laranja não afeta, como assim?

VM – Não, não é que ela falava que não afeta. Mas talvez não seja um discurso da coisa tão horizontalizada que o pessoal do teatro estava levantando. No sentido de qualquer elemento ser capaz de uma interferência brusca na dramaturgia. Tem coreógrafo que trabalha assim, muda a trilha a cada espetáculo e mantém a coreografia e é como se aquilo não tirasse a essência. Ou resolve fazer sem luz, ou tirar o cenário. Claro que é afetado, mas a essência não se perde por conta disso.

ME – Eu acho que o entendimento de dramaturgia no teatro é bem diferente do da dança, porque eu acho, ainda, que tem uma herança no teatro de pensar dramaturgia ainda co-

nectada com dramaturgia do texto. Por mais que gente diga que não é mais o texto, mas eu ainda sinto que tem uma conexão. Eu acho que o teatro ainda segue uma ideia *a priori* do que poderia ser.

VM – Mas é interessante isso que você falou antes, o corpo absorve o ambiente e ele se transforma ali.

ME – O corpo absorve e fica ali fazendo essa dramaturgia existir o tempo inteiro. Eu acho que com o corpo é mais sutil [...]. Em dança eu acho muito mais difícil fazer uma dramaturgia *a priori*, uma dramaturgia que você organiza os conceitos, as questões. Ela é construída o tempo inteiro e te sai da mão, ela está ali, ela não está aqui, na mão do dramaturgo. Ela não está no meu entendimento. Ela é um entendimento que vai se fazendo, que você vai tendo o tempo inteiro que fazer, dialogar com isso. De novo, eu acho que a gente não consegue exatamente botar o dedo no que é dramaturgia, como isso se dá. E também eu não fico querendo fazer só uma coisa de "para mim é assim, para outros coreógrafos é uma outra coisa". Eu fico mais a fim de discutir dramaturgia não só pelo meu recorte, pela minha experiência, não só no meu trabalho, nas minhas escolhas, mas no trabalho de quem quer que seja que esteja fazendo. Basicamente, eu acho que cada criador e cada trabalho tem um tipo singular de dramaturgia.

VM – Você faz ficha técnica e assina como dramaturgo?

ME – Nunca. Eu não faço nem ficha técnica, estou abandonando todas essas coisas, as fichas técnicas, as nomeações, os não sei o quê. Eu não quero mais nada dessas coisas, quero trabalhar no ato criador e aí não importa se eu sou coreógrafo ou outra coisa.

VM – Mas para ganhar projeto você precisa entrar nessas formalidades?

ME – Eu sou propositor. Eu proponho como coreógrafo um trabalho [...]. Entro como propositor, ganho, tenho uma função dentro do projeto, mas não tenho mais assinado. As minhas fichas técnicas são por ordem alfabética de todo mundo. Dá uma confusão.

VM – Não tem função?

ME – Não.

VM – Você coloca artistas?

ME – Não, não coloco artistas. Ponho *Matadouro*: Alexandre, André, Jacó, Marcelo... Pela ordem alfabética.

VM – Você não trabalha criando coreografia?

ME – Trabalho. Ontem eu estava me digladiando com o meu amigo, no hotel, porque o que eu faço é coreografia.

VM – Mas você coreografa os outros?

ME – Não mais. Já fiz muito, na Holanda, na época áurea das companhias, nos anos 90. Quando eu era um jovem coreógrafo promissor, eu fiz até para companhia de jazz. Mas sem ser jazz, porque me deram carta branca [...].

VM – Você reconhece recorrências no seu trabalho, coisas que vão se repetindo?

ME – É, vai se repetindo e eu vou desestabilizando. O sistema desestabilizado ainda é um sistema. Nesse sentido, é um sistema, mas eu tento desestabilizar sempre.

VM – Você gosta da ideia do risco?

ME – Eu só gosto disso. Eu não quero nada na minha vida que me dê uma segurança de saber o que eu estou fazendo. Ou se isso vai dar certo, se eu vou vender. Eu corro o risco de morrer debaixo da ponte de fome. Porque eu, realmente, não faço, na minha carreira, nada que assegure a aposentadoria ou a certeza de que vão continuar gostando de mim.

VM – Se eu for assistir ao trabalho hoje vai ser igual ao que eu vi ontem?

ME – Não.

VM – Não tem uma ordem das coisas?

ME – Esse não.

VM – Fale um pouco sobre *o* Núcleo do Dirceu.

ME – Tem sete anos já. É uma plataforma. Cada um faz suas coisas quando quiser, mas a gente discute junto, propõe coisas juntos, a gente estuda junto, a gente se produz juntos, a gente está buscando essa maneira mesmo. Agora está todo mundo junto porque o *1000 casas* englobou isso tudo.

VM – Vocês não têm encontros diários ou depende do projeto?

ME – Depende do projeto. O *1000 casas* a gente teve, durante muitos meses, encontros todos os dias, porque a gente tinha que estudar o projeto, pensar como é que era. As pessoas começaram a entrar nas casas, daí depois a gente vinha, "e aí, como é que foi?", "Aconteceu isso" [...].

VM – Esse jeito de trabalhar afeta a dramaturgia do espetáculo?

ME – Totalmente. Dramaturgia é uma coisa totalmente afetável. Cada processo, cada maneira de trabalho, cada visão de criador te coloca numa ideia de dramaturgia. Tem dramaturgos que escrevem o tempo inteiro [...]. Eu, por exemplo, escrevo pouquíssimo, eu escrevo na minha casa, quando eu estou sozinho trabalhando de noite.... Estar vendo uma coisa e escrevendo eu não faço mais, porque me tira do lugar de estar. Eu acho que a dramaturgia não pode estar fixada em nada, porque senão ela acaba determinando. Eu acho que dramaturgia não é segurança, dramaturgia é instabilidade. Porque é muito fácil você dizer entra por ali, sai por ali [...]. Tem todos os clichês que a gente o tempo todo está suscetível. Eu acho que dramaturgia é exatamente para confundir esses clichês, para, talvez, trazer para um lugar indiscernível do que eu acho que a dança propõe.

VM – Como você pensa o público no seu trabalho?

ME – Eu penso tanto o público, tanto o público, eu sou tão preocupado com isso [...]. Não no sentido de "ai, eu quero mais público, eu quero que o público fique mais feliz, eu quero que o público seja mais gente de todas as classes". É claro que isso me passa, até por eu estar mencionado isso, isso me passa. Eu acho uma questão tão interessante. Eu estava pensando se a ideia de dramaturgia também não se avizinha muito da ideia de público. Se a dramaturgia de certa maneira, a muito grosso modo, não seria um lugar entre o artista e o público. Não com a função de, diretamente, explicar ou traduzir, ou seduzir, aproximar, cuidar do público. Eu também não acho que público é uma cosia que tem que ser necessariamente cuidada. Às vezes, a ideia de público fica muito numa quantidade e numa coisa de "ah, a gente não pode perder, a gente tem que tratar bem".

VM – No papel de dramaturgo ou criador, você se preocupa em convencer, instigar, seduzir quem está com você?

ME – Convencer eu acho que não. Eu acho que mais cutucar, mais desestabilizar [...]. Quando chega no ponto de estar trabalhando junto, eu acho que a sedução já se deu. Então, eu acho que é mais no sentido de provocar, cutucar, puxar o tapete. Não como uma coisa perversa, reacionária, vingativa de te machucar, porque é a dor que te ensina. Tem gente que só trabalha na exaustão, só trabalha na dor, no sofrimento. Eu acho que o sofrimento faz parte e ele está ali. Eu acho que dramaturgo também é um bom escutador é uma pessoa que escuta bem, no sentido de te deixar falar do que tu queres, do que tu pensas. O dramaturgo, ele também puxa conversa... de ver que conversa é essa, como é que isso pode ser desestabilizado.

ENTREVISTA COM RICARDO IAZZETTA, EM 15/08/2012

VM – Vanessa Macedo

RI – Ricardo Iazzetta

VM – Eu queria saber se você reconhece um método, uma sistematização nos seus processos de criação?

RI – Acho que sim e não, ao mesmo tempo. Não, porque o meu tipo de pesquisa, o processo de criação que eu venho fazendo, não é do tipo... se é que isso é um tipo de processo, que vai desdobrando a mesma estrada, sabe..., por exemplo, sei lá, tem gente que tem uma vivência de linguagem de movimento forte, profissionalmente, e mistura com ioga ou outra coisa, que está também no corpo e vai fazendo uma mistura disso, e vai desdobrando coreograficamente, trabalho após trabalho, aprofundando aquela mesma estrada. O meu trabalho não tem essa característica, eu acho. Então "não", por causa disso. E "sim", talvez, porque cada trabalho que faço me coloca algumas questões, questões específicas, justamente porque eu faço trabalho sobre algumas dúvidas, alguns processos psicológicos que a gente passa como ser humano, emocionais ou filosóficos. Enfim, cada um deles vem de uma necessidade, de um momento, de um contexto. E aí eu procuro entender o que é essa necessidade, de onde ela vem, com que carga ela vem e reconhecer que tipo de enfoque que eu vou precisar ter para dialogar com essa necessidade de cada processo.

VM – Deixa eu te interromper um pouco, essa sistematização que eu estou perguntando pode ser a percepção de recorrências em você. Que seja a percepção de que vem um assunto, uma crise, um vazio..., coisas que acontecem sempre.

RI – Ah, então, de tema, de assunto.

VM – Não de assunto, de processo interno mesmo, coisas que se repetem e que você reconhece.

RI – Ah, então, não. Cada um é um e ele se dá de modo distinto, ele se dá também a partir das pessoas que estão envolvidas e ele se dá em tempo real. Obviamente, eu tenho um repertório de conhecimento e de estratégias, talvez, mas eu sempre vou criando estratégias novas para provocar esse ambiente de criação e ser provocado por ele. Então, cada um tem sua especificidade. E, sim, porque a cada processo eu deixo o processo acontecer e eu deixo o processo provocar e ser provocado. Isso seria uma espécie de não método, que é um mé-

todo em si. É ver o que é que esse processo está pedindo e o que esse encontro das pessoas envolvidas está propondo em relação ao tema proposto. Porque quando eu proponho um tema eu tento, quando não é um solo, socializar esse tema para que cada um possa depor a partir desse tema, desse lugar, dessa questão. Eu faço questão disso, de trabalhar o ambiente para tornar propício, para que a gente compartilhe um sentido ou vários sentidos para o processo e, consequentemente, para criação. Não sei se eu respondi.

VM – Respondeu. Você gosta do risco?

RI – Se eu gosto do risco na criação?

VM – Sim. Tanto em tempo real, o risco na cena; quanto o risco de você entrar no processo que você não sabe o que vai ser e apostar nesse não saber. Ou você prefere caminhos calmos?

RI – Eu adoraria ter caminhos calmos, mas eu não tenho.

VM – Mas você provoca esse risco?

RI – Para mim, já vem com o risco, porque quando os temas nascem, geralmente, os meus temas são desafios em si para mim. Então, já tem um risco aí. Não é aprofundar um lugar que eu já conheço, que é arriscado também, mas já tem uma meada. É sempre um horizonte novo e que eu não sei como vou abordar, tenho algumas ideias... Uma vez eu li algo que Peter Brook, que a história me perdoe seu estiver errado, mas eu tenho certeza que era ele, que a criação dele começa assim de uma forma meio amorfa, às vezes tem um sentido, uma cor, alguma coisa. Os meus também, tem alguma coisa, um lugar, uma qualidade. Então, eu não sei o que vai ser, o risco já está aí.

VM – Você localiza uma coisa que se repete sempre? Um lugar que você chega e fala "nossa eu conheço esse lugar, eu já passei por aqui".

RI – Sim. Até hoje tem sido um lugar de depoimento, não só depoimento de sentido da razão, mas como um lugar de depoimento de sentido da emoção e um lugar de depoimento de sentido físico, do músculo, da articulação, é tudo meio junto. Sempre é um lugar onde parece que o meu corpo está depondo em busca de algo. É uma reflexão que eu tive para mim, bem particular minha, porque eu estava respondendo a uma pergunta de um jornal alemão, porque eu vou para lá agora e ele perguntou se eu buscava alguma coisa, se tinha alguma coisa que norteava a minha criação, alguma coisa assim. Daí eu falei que não, que a coisa ia se dando a cada vez. Mas aí eu pensei que talvez uma busca por... eu usei essa

palavra *awareness*, que deve ser alguma coisa como consciência ou algo assim. Tornar-me consciente de algo e acho que isso se dá, na minha história particular, através de um corpo que depõe emocionalmente, racionalmente e fisicamente.

VM – E o seu tipo de envolvimento com os processos é passional? Você está sempre dentro, ou você consegue, em algum momento, ver de fora?

RI – Para mim, o ver de fora acontece sempre depois que já estreou. Eu procuro obviamente ter um distanciamento para entender o lugar que está sendo construído. Porque eu sempre danço as criações, então, fisicamente eu estou dentro. Então, eu tenho um sentido do que está sendo feito. Depois, também, quando vai para o palco e se junta com o espaço cênico e com a troca com o público ... a obra se dá nesse momento. Então, eu considero que eu só consigo ter um distanciamento para entender aquelas questões que estão nascendo, depois que o trabalho já estreou.

VM – Mas você vê o trabalho de fora, você fica algumas vezes fora do ensaio? Ou você filma e assiste em casa?

RI – Eu faço pouco isso, deveria fazer mais.

VM – Qual das duas coisas?

RI – Não, eu nunca fico de fora, sempre estou dentro. Eu olho de dentro. Quando eu não estou em cena, obviamente, eu vejo de fora. Alguns processos eu vejo mais o vídeo, outros eu vejo menos. Mas eu vejo pouco, não é um recurso que eu uso muito.

VM – Tem alguém que faz isso para você?

RI – A Key [Sawao] faz porque ela gosta de formular intervenções de direção a partir dessa prática, eu não. [...] Então, como ela faz essa parte, eu não preciso fazer tanto. Mas eu não gosto muito de fazer isso. Por exemplo, no meu solo *Noiva Despedaçada*, eu fiz tudo e olhava o vídeo, porque era eu e eu. Eu compus as coisas editando o meu material de vídeo. Eu usei nesse caso. Mas quando eu trabalho coletivamente eu vejo pouco o vídeo. Eu me envolvo na dramaturgia mais a partir da minha sensação do que está sendo construído.

VM – Vocês dividem a direção, é isso?

RI – Dividimos. Mas cada processo tem uma mão que vai mais do que a outra.

VM – Na questão coreográfica, você propõe alguma coisa de coreografia, cada um propõe a sua, como funciona?

RI – Eu não entendi a sua pergunta.

VM – Se você trabalha com coreografia ou não.

RI – O que é coreografia?

VM – Se você trabalha a partir do seu corpo ou do corpo do outro uma sequência de movimentos que se repetem, uma partitura... você propõe e o outro pega, ou se não existe isso no seu trabalho. Ou existe em parte.

RI – Algumas vezes eu crio um material no meu corpo que vai servir para que as pessoas se apropriem desse material e construam trajetos a partir desse material. Algumas vezes é o material de outra pessoa que vai servir para que todos nós construamos trajetos coreográficos para alguma cena ou passagem. A maior parte das vezes é o próprio trabalho de improvisação da pessoa que vai se tornando um roteiro coreográfico. Por exemplo, tinha um solo da Júlia Rocha no trabalho *Sós*, inspirado em Beckett, que um dia ela fez uma improvisação e eu falei, "é isso! Olha esse material e desenvolve um roteiro coreográfico a partir disso"; e deixo a pessoa totalmente livre para isso, a gente dialoga sobre o material, isso para mim tem essa qualidade, quando você vem para frente me inspira, me dá uma sensação disso ou daquilo, daí eu vou trabalhando lapidando, trabalhando qualidades e o modo que a pessoa se coloca no material. Então, se ela vem de determinada forma tem mais vertigem e essa vertigem é interessante, não é interessante. A gente vai trabalhando qualidades no material.

VM – Isso que você chama de roteiro coreográfico se repete sempre ou vai mudando?

RI – Acaba se repetindo, mas talvez não com o mesmo rigor de uma coreografia que vai sendo criada e limpa, mas nesse outro sentido coreográfico. Ela se repete sim, mas acaba sendo muitas vezes bem aberta. Então, às vezes, a ordem das coisas muda, o número de vezes que uma célula de movimento aparece, o momento que um movimento aparece muda de um dia para o outro e materiais novos, às vezes, aparecem também em algumas cenas.

VM – Isso mais nos momentos individuais ou em grupo também?

RI – Geralmente em cena de grupo as coisas tendem a se encaixar e ficar um pouco mais no mesmo lugar, sem grandes mudanças, aí os parâmetros coreográficos são outros, chegarem todos no mesmo lugar; chegarem todos num outro lugar; quando um está fazendo uma coisa o outro sabe que aquele tempo é o tempo de, mais ou menos, ele estar num outro lugar. É sempre meio móvel que a gente deixa, para ter esse jogo do momento, essa atenção do criador-intérprete com o momento. Mas quando é de grupo tende a coisa a ficar mais sincronizada e com menos possibilidade de digressões que o solo ou o *duo*, muitas vezes,

permite. Acontecer uma coisa nova que nunca tinha acontecido ou uma duração nova que nunca tinha acontecido.

VM – Se eu te perguntar sobre hierarquia, você percebe no seu trabalho alguma atenção especial para algum elemento, luz, trilha, figurino etc.?

RI – Olha, eu acho que todos os elementos são super... é tudo junto, tanto é que no meu último trabalho, o Hideki Matsuka, que trabalha com a gente em todos os trabalhos, arquiteto e que pensa o espaço cênico junto com a gente e tal..., no último trabalho, ele assinou concepção junto. Começou a trabalhar para a Cultura Inglesa que já era inspirado em questões das artes plásticas. Então, eu acho que tudo tem o mesmo peso, mas eu sou obrigado a lhe dizer que o lugar do corpo para mim é o lugar que eu dou mais atenção, até porque eu passo a maior parte do tempo pensando o corpo, como o corpo está, como o corpo vai chegar, o que é esse corpo nesse lugar. Depois que esse lugar do corpo já deu dicas também do espaço, muitas vezes, é que os outros elementos vão chegando. No final todo mundo é importante igual, mas tem essa atenção maior no corpo.

VM – Você trabalha com variações, mudanças no dia, por exemplo, hoje eu vou trocar a trilha ou depois que a coisa está fechada ela meio que se mantém?

RI – Depois que a cena está fechada ela meio que se mantém, em termos de trilha, espaço. O corpo vai mudando e as relações cênicas vão mudando, porque o trabalho vai mudando. Para mim, sempre vai mudando e eu acho saudável que ele mude, porque a gente muda.

VM – Vocês trabalham com remontagem ou quando alguém sai vocês não fazem mais aquele trabalho?

RI – Pode acontecer que uma pessoa ocupe o lugar de outra, sim.

VM – E ela ocupa a partir dela própria ou ela fica vendo o que a outra fazia?

RI – Por exemplo, a Bia Sano me substituiu num *duo* com a Key, algumas vezes. Ela já tinha assistido ao trabalho, algumas vezes, como público, aí eu preferi apenas dar uma diretriz estrutural para ela no papel, tipo assim, revelar os segredos estruturais do trabalho, então, aqui acontece isso, aqui acontece isso, porque é um trabalho que tem uma estrutura sólida, bem definida, mas é um trabalho de improvisação, dentro de uma estrutura bem rigorosa. Então, eu dei todas as diretrizes estruturais e ela foi para cena. Ensaiou duas vezes e foi para cena. Tem esse caso e tem outros casos. Tem algumas obras da gente que são coreográficas. *A pé walking the line,* que a gente fez para Cultura Inglesa, uma vez também me substituíram e tinha coreografia, então, tinha que aprender a coreografia, adaptar também

ao corpo da pessoa. Cada caso é um caso.

VM – Qual é a estrutura de vocês de trabalho hoje, vocês trabalham por projeto, as pessoas são as mesmas?

RI – Tem repetido, está se mantendo.

VM – Mas as pessoas trabalham por projeto e quando acaba se separam e, depois, retomam ou, independente do projeto, as pessoas estão juntas?

RI – A gente está junto no convívio, que é uma coisa que a gente propõe mesmo, a gente gosta, é natural e acha que tem a ver. O convívio, mas não trabalhando, necessariamente. É por projeto, quando acaba o projeto, dispersa e a gente continua num laço de troca pessoal. E, durante essas entressafras de produção, geralmente, a gente está viajando com uma coisa ou com outra, não é muito volume, mas sempre tem. A gente está tentando manter e as pessoas também estão gostando de ficar, ou estão ficando, sem gostar, não sei (risos).

VM – Eu vou sair um pouco do seu trabalho, mas você pode pensar nele para responder. Quando você escuta algo no sentido de que um trabalho está mal resolvido dramaturgicamente, um trabalho que alguém assistiu e comentou a respeito, o que você entende que a pessoa está querendo dizer?

RI – Pergunta difícil. Sobre o meu trabalho?

VM – Não, qualquer trabalho.

RI – Eu acho muito genérica essa pergunta. Porque depende da pessoa, pode ser um "mala", que só está querendo "encher o saco" (risos). Eu acho que tem muitas possibilidades. Depende do que a pessoa entende por dramaturgia. Tem que ser por exemplo, para mim.

VM – Logo no início, você falou "eu me envolvo na dramaturgia...", você estava falando sobre o quê? Pode ser sobre qualquer trabalho, eu voltei para você porque você pediu um exemplo... O que você chama de dramaturgia, quando você usa essa palavra, sem pensar em nenhum tipo de teoria?

RI – Eu nem conheço também.

VM – Por isso que eu perguntei o que vem à sua cabeça quando alguém fala sobre a dramaturgia de um trabalho, as pessoas costumam falar, "a dramaturgia do espetáculo é assim ou assado". Quando alguém usa essa palavra eu sempre fico me perguntando o que se está querendo dizer.

RI – Uma vez eu escutei a Pina Bausch falar alguma coisa sobre dramaturgia. Esse jornal que eu falei me perguntou um pouco sobre minhas referências, então, eu comecei a falar um pouco sobre minhas referências. Eu estudei numa escola de dança moderna, moderno mesmo, era Graham, Limón, eram os fundadores de dança do departamento, então, era moderno mesmo, no último. Então, obviamente, isso está no meu corpo. Depois eu estudei muitas coisas do oriente de corpo, de corpo e de posicionamento, como você se posiciona ao próprio ato de se mover, nesse contexto que é a criação em dança. E depois, eu acho que todo mundo foi influenciado pela Pina, de alguma forma, pela dança-teatro. Eu acho que todo mundo se expôs a ela, de alguma forma, porque é muito poderoso o trabalho dela. Então, eu considero essas algumas influências, humildemente. São coisas que eu me expus, influência nesse sentido. Aí uma vez eu escutei a Pina Bausch falar algo sobre dramaturgia, ela dizia algo assim, se não me engano, se não me falha a memória, que o trabalho dela tinha uma questão central ou questões, algumas questões. As perguntas que ela formulava para os intérpretes tinham a ver com esse mesmo cerne. Então, a dramaturgia que acontecia ela dizia que era uma dramaturgia circular, em qualquer ponto que você pega desse círculo, em qualquer área que se estabelece desse perímetro todos os materiais vão estar relacionados aos mesmos cernes ou ao mesmo cerne. É isso tudo somado a coisas que acontecem no processo, que aí eu acho que ela abre. Eu gostaria muito de ter tempo, pesquisa e gente para falar a mesma coisa do meu trabalho. Porque, às vezes, falta tempo, falta aprofundamento, falta continuidade para aprofundar e criar esse campo dramatúrgico mais intrincado, mais complexo. Mas eu acho que a minha dramaturgia passeia por essa ideia. Os materiais surgem de um mesmo cerne e eles vão se encadeando na criação a partir de uma dinâmica muitas vezes de encaixe orgânico entre uma coisa e outra, ou não orgânico, mas manipulado entre uma coisa e outra. De modo que todas as peças, todas as faces reflitam um mesmo cerne, somado a coisas que acontecem. Eu gostei dessa definição dela. Às vezes a gente chega só a triscar essa possibilidade dramatúrgica, mas mesmo no trisco eu sempre quero que isso esteja compactado, que esteja o mais firme possível daquilo que eu possa chegar com as pessoas, no tempo que a gente conseguiu trabalhar. Eu quero que a coisa se firme ali, não gosto de deixar muita sobra ou ponta solta, a partir dessa ideia que eu estou te falando. E também a coisa da dinâmica das coisas, a coisa do lugar que se estabelece, que lugar é esse, físico mesmo e também de atmosfera, como a gente está nesse lugar, como a gente sai desse lugar, o que está vibrando nesse lugar, em termos de movimento, espaço do corpo que se desdobra em espaço exterior, sonoridade, tudo isso, o que compõe esse lugar. Para mim, dramaturgia é tudo isso. Então, quando a pessoa fala para mim que está mal amarrado, das duas uma: ou a capacidade do receptor, ou seja, dessa pessoa de se envolver com aquilo acabou gerando nela essa reflexão, porque talvez

a ideia de dramaturgia dela seja diferente da que eu estou propondo, talvez ela precise ver uma historinha e tudo bem, às vezes, dá para ver uma historinha onde você não quer contar uma historinha, porque sempre tem uma historinha, mas, às vezes, a pessoa não viu uma historinha. E tudo bem, eu não falo historinha diminuindo o valor da historinha, de contar uma história, enfim. Aí começa a ter uma ideia do emissor, que somos nós construindo uma dramaturgia nesses termos que eu estou te falando, e do receptor, como esse encontro se dá, quando a pessoa fala está mal amarrado, em algum ponto desse encontro teve um desconforto, um desconforto não, teve uma descontinuidade, uma incapacidade de engajamento da atenção ou da transmissão.

VM – Dentro desse pensamento que você desenvolveu agora, eu posso dizer que a dramaturgia está num lugar invisível entre quem é olhado e quem olha?

RI – Eu acho que sim, eu acho que o Wim Wenders disse algo assim, que o importante no cinema é o que não se vê, acho que nesse sentido, sim. Exatamente porque é uma ideia de triangulação que você está falando.

VM – Porque você começou a falar e surgiram algumas ideias para mim, você foi construindo um pensamento durante a sua fala. Porque, quando eu te perguntei, nem estava pensando no espectador, talvez, em como você pensa a sua dramaturgia. Mas no sentido que você colocou eu percebi esse espaço invisível entre a obra e o espectador.

Agora, seguindo um pouco, você falou muito do assunto e do cerne, eu vou chamar isso de coração, o que tem de principal. Esse coração, para você, nos seus processos, ele tem mais relação com o assunto ou, às vezes, o assunto é o próprio corpo? Por exemplo, você parte de uma ideia, um livro, uma questão ou mais de uma pesquisa do corpo no espaço, do movimento circular, coisas nesse sentido.

RI – Sempre de uma questão, de um enunciado, como eu chamo.

VM – Nunca o corpo sozinho no tempo e no espaço?

RI – Não, até hoje não. Talvez será.

VM – Fechando essa ideia do cerne, quando você citou a Pina, falando que pensa assim para o seu trabalho, nesse sentido do assunto e as coisas que vão se dando, que vão e voltam para o assunto, se eu te pedisse para localizar o coração dos seus processos, você localizaria como sendo o assunto, a questão, esse é o lugar que faz pulsar o resto, o lugar de onde tudo vai e volta?

RI – Eu acho que o lugar de onde tudo vai e volta é a questão da própria percepção, para mim. A partir da porta da percepção, ou seja, do próprio acontecimento do estar vivo, de perceber a própria existência. Percepção nesse sentido. Para mim, isso é uma espécie de mistério dos mistérios, esse é o coração de tudo. Daí surgem as questões, daí surge a necessidade que me impulsiona, que eu acho que nos impulsiona adiante, para a gente poder, talvez, até retornar para esse lugar da própria percepção em si, do estar vivo, em relação ao outro. Então, estar vivo, estar percebendo a vida e o universo e estar em relação ao outro impulsiona muito, traz questões, traz processos, demanda processos anteriores. Então, ao invés de falar que o que impulsiona, o coração, são os processos anteriores, as questões filosóficas, eu prefiro ser mais genérico, mais universal, dizer que é o próprio ser e as questões mais essenciais da própria percepção da vida e da finitude, de certa forma, são cernes.

VM – Você percebe um jogo entre intuição e razão no seu processo? Por exemplo, você se vê fazendo coisas sem saber exatamente porque está fazendo, sentindo ir pela intuição? Nessa relação razão e intuição, alguma prevalece?

RI – Eu acho que até hoje sempre teve um diálogo forte entre razão e intuição, mas isso não quer dizer que eu estou indo, mas não sei muito bem o que eu estou fazendo. Eu entendi o que você quis dizer, mas eu não colocaria assim. Eu acho que a intuição é uma forma de perceber talvez a direção que a coisa está indo e aí, racionalmente, conscientemente, fazer um esforço consciente para perceber essa direção, para onde o assunto, o corpo estão se direcionando, para atuar nesse lugar, dar um nome para esse lugar, colocar esse lugar em perspectiva, compartilhar esse lugar, mesmo sem saber direito como é, com os outros, para ir encontrando pistas de qual é esse lugar. Porque eu te disse, para mim, a gente vai descobrindo para qual lugar os trabalhos vão.

ENTREVISTA COM ALEJANDRO AHMED, EM 14/09/2012

VM – Vanessa Macedo

AA – Alejandro Ahmed

VM – Eu queria que você falasse um pouco se você reconhece um método no seu processo de criação?

AA – Se eu reconheço como uma identidade, uma assinatura de criação?

VM – Se você percebe recorrências em seus processos.

AA - Não só reconheço como tento estabelecer o método. Não só reconheço quando ele se organiza e quando eu preciso organizá-lo, quando eu preciso construir como ferramenta para que a coisa possa acontecer. Porque a ideia de criação é uma ideia muito ampla, é uma ideia de modos de controle, modos de direção, modos de operar pensamentos, conceitos, pessoas, relações. E para isso você tem que criar ferramentas. E o método geralmente é a aplicação da criação dessas ferramentas.

VM – Você consegue falar um pouco como é o seu método?

AA – Ele é adaptativo, então, a cada trabalho ele tem a sua modificação natural. Ela vai sendo percebida, às vezes, durante. Às vezes, só depois você consegue ver. Nesse último, por exemplo, *Cartas de amor ao inimigo*, uma das questões mais fortes, que inaugura uma fase diferente para a gente, é o trabalho por princípios e por algoritmo, que é você não definir o que vai fazer, mas definir uma sequência de ações para resolver o problema. E você vai dirigindo a relação entre essas ações e não, necessariamente, o produto final. O produto final é só um diagnóstico do seu algoritmo. Você não pode efetivar uma mudança diretamente no produto final apenas na aparência dele, naquilo que ele se mostra a você, mas sim naquilo que estrutura o porquê ele aconteceu. É uma direção muito próxima de uma programação de software. Você trabalha através de sequências, de tarefas, para solucionar um problema x. E aí, depois disso, o problema vai mudando, a sequência vai mudando. É um jeito novo de trabalhar, o que mudou o meu jeito de dirigir também.

VM – Se você pudesse falar de etapas... a primeira coisa que vem é o assunto, depois uma elaboração, trabalhos com textos ou outras coisas, a sala de ensaio... Enfim, o percurso que você costuma fazer.

AA – É tudo ao mesmo tempo. Na verdade, eu vou estipular uma ideia de focos, um pouco mais separados, para algumas coisas. Como a gente é uma Companhia em tese estável, a gente tentar manter um nível de estabilidade para poder trabalhar, o que já é uma característica muito específica, ainda mais hoje em dia, com os tipos de editais que têm não se mantém uma companhia com o mesmo elenco, a não ser as estatais. É difícil manter e, dentro disso, você já estabelece alguns parâmetros como o encontro diário para investigar. Isso já é uma premissa anterior a qualquer coisa, diariamente, a gente trabalha não só naquilo que a gente vem produzindo e tem que apresentar, mas também naquilo que pode vir a ser algo que nos interesse ou que vai nos interessar futuramente. Dentro disso você, de alguma forma, tem algumas questões. Cada trabalho é elaborado em função de uma questão. Uma questão nem sempre é inteligível, tipo, quero falar sobre um problema x. Não, às vezes, é como quando você muda o jeito de se vestir. Tem uma questão ali. Algo mudou na sua vida, algo mudou no seu contexto, algo mudou na situação em que você está inserido que você, vamos falar assim, intui e depois aplica algumas mudanças no seu vestir. Você escolhe outro casaco, começa a querer usar outro tipo de cor, deixa a barba crescer. Questões que vão surgindo e acabam se materializando nesse ato de vestir. Para criar eu acho que é a mesma coisa. Você tem alguma questão que, às vezes, ela é um objeto abstrato, mas que é uma preocupação. E eu, geralmente, nomeio essa questão, antes de saber exatamente o que ela é. Eu não escrevo, nomeio, dou nome próprio para ela. Então, geralmente, o nome do trabalho estabelece a primeira fronteira, muito borrada, mas é o primeiro território de ação. A partir desse nome, por exemplo, lá em 2000, a gente fez o *Violência*. Existia uma questão ali e eu nomeei de Violência. Para nomear de "Violência", óbvio que algumas questões já se afunilaram, porque eu trago um substantivo muito vulgar e transformo em nome próprio. A partir disso, o que você quer falar com isso, qual é o desafio, que objeto de dança vai caber nisso. Aí começam as perguntas que advém desse território criado pelo nome. Eu acho que 100% dos trabalhos foram isso. Tem uma questão, a questão se transforma em nome próprio, eu elaboro, é uma primeira fronteira e através dessa fronteira a gente começa a trabalhar. Sempre em sala de aula, sempre cercado de muita gente e com relações com aquilo que eu desejo fazer.

VM – Essa primeira questão, esse assunto que você falou, geralmente, ele tem uma relação direta com o corpo ou é anterior a isso? Por exemplo, você pode pesquisar o corpo em relação a alguma coisa ou ter um assunto e esse assunto passar a se relacionar, num momento seguinte, ao corpo. Você entendeu o que quero dizer?

AA – Entendi. As duas coisas, na verdade. O corpo e o assunto para mim são sempre uma

coisa só. Quando penso em resolver um assunto, para mim, eu penso em resolver o corpo. Quando penso no corpo, eu penso que ali existe um assunto. Então, esse trânsito é sempre de mão dupla e com hierarquia de valores equivalentes.

VM – Esse assunto, geralmente, parte de você e é compartilhado com a Companhia ou já nasce compartilhado?

AA – Agora, nesse estado da minha vida, são 20 anos de Companhia, é muito confuso. Tem a Mariana Romagnani que já está há 10 anos na companhia, que é a metade do tempo, a Karin que está os 20, a Hedra, 19. Elas também vêm com questões e também dinamizam a minha questão. Eu levanto a poeira e a poeira vai assentando em cada corpo, em cada cérebro, de jeitos diferentes, de acordo como cada um recebe e aquilo volta para mim, que volta para eles e aí a gente consegue construir algo que se chama grupo Cena 11 como assinatura. Eu sou, por natureza, da escolha de trabalhar em grupo, eu gosto disso, isso me fortalece e me tira da armadilha de tiranizar definições reducionistas sobre o meu jeito de pensar o mundo. Eu preciso colocá-lo em jogo para que não seja um jeito de pensar e não seja apenas uma autofagia de definições de vida. Você precisa colocar para fora para que esse espelho, de alguma forma, inclusive, me traduza, me responda sobre o que eu penso, sobre o que eu acho. Então, eu geralmente coloco as questões, mas também vêm outras questões deles. Eu percebi, durante esse tempo, que eu tenho essa habilidade de ler esse comportamento, de ver o que está acontecendo e tentar trazer materialidade visível para isso. Eu acho que uma das minhas tarefas atuais é tornar público aquilo que, às vezes, é muito privado, entre as pessoas, entre eu mesmo, no pensamento, no objeto. Que isso não seja representativo ou ilustrativo.

VM – A estrutura coreográfica do seu trabalho é sua ou é também compartilhada?

AA – É bastante minha. Só que agora o ser seu é ser dos outros também. Eu aprendi outro meio de incluir que é diferente dos meios que eu tinha. Vou dar um exemplo, no *Carta*, a primeira cena eu queria uma ideia de tédio. Não tem nada a ver com tédio hoje em dia, tem uma influência de escultura e tal. Só que eu não queria coreografar nada e, ao mesmo tempo, eu tinha uma necessidade de coreografar para resolver. E minha ferramenta para resolver é deliberar soluções e eu aprendi a deliberar soluções remotamente, não diretamente. Quando você delibera diretamente você exclui uma série de outras questões e você tira a ideia de emergência que era essencial nesse trabalho, de emergência não como pressa, como algo que surge do contexto das relações, implicadas naquela situação. Então, na primeira cena as pessoas entram e se contaminam mutuamente como se elas não fossem se mexer nunca mais, se mexendo o tempo inteiro, com o formato dos outros. Então, elas

entram na posição que elas fizeram, só que elas param, o corpo para e tem que começar a ler todos esses vetores. Eu já estou sentindo o seu vetor muscular, o peso da cabeça. Eu não vou chegar e imitar, não é mimese nesse sentido. A ideia é de mimese como empatia vetorial e emocional a partir da sua relação com o outro, num campo de operação visível e sensorial de estar todos no mesmo espaço. Aí eu vou criando vetores. Todo mundo vai propor o seu jeito de fazer, mas todo mundo está, de alguma forma, responsável por todo mundo.

VM – Inicialmente você costuma trabalhar no seu corpo? A movimentação parte do seu corpo?

AA – Eu não sou modelo não, ninguém pode ser modelo de ninguém, modelo é a própria ação. E sempre todos são modelos de todos. A gente não tem como não ter modelos, mas o negócio é como você usa isso, como você, de alguma forma, se apropria de uma ação que você vê, mas que não é você. Seja ela o espelho, seja outra pessoa.

VM – Dependendo do dia do espetáculo isso vai se modificar?

AA – Muda todo o dia.

VM – Em quase todos os espetáculos acontece isso?

AA – Esse mais do que qualquer outro. A base desse é isso.

VM – Você não considera isso improvisação, mas é um jogo? É treinado?

AA – Sempre é um jogo. Na verdade, quando a gente faz coreografia também é um jogo, só que a gente estabiliza não só as regras desse jogo como exatamente o lugar onde as peças vão estar nesse jogo, então, é um jogo de mentira. É um jogo que você joga antes, fotografa e replica depois. A diferença agora é que esse jogo está sendo jogado no momento aonde ele se formata. Então, ação, objeto e troca de informação com o espectador, com você mesmo e com o outro que está no palco acontece tudo no tempo presente do presente, mas tem que ter um objeto muito claro do que é aquilo. Tem que ser um objeto extremamente preciso. [...] Por exemplo, quando você faz uma página na internet que as flores vão surgindo, inteligência artificial, é sempre aquele objeto, não é outro objeto, mas ele nunca é o mesmo objeto. Essa ideia é que me contamina agora para trabalhar em busca de uma coisa que, conversando com a Helena [Katz], ela me sugeriu que o nome não fosse mais coreografia. Eu continuo chamando de coreografia [...], só que situação coreográfica, mais do que coreografia. Mas eu acho que parte para um outro tipo de interesse que deixa a coreografia em outro universo. Eu acho que a gente está se dividindo em trabalhar com coreografia propriamente dita e trabalhar com um outro elemento que está sendo renomeado agora porque precisa ser pelas características que tem.

VM – Nesse trabalho específico ou numa fase de sua vida?

AA – Numa fase agora. Desde o *Sim* até agora, a minha ideia é esse objeto imaterial. Você conhece o Anish Kapoor? Ele é um arquiteto e artista plástico anglo-indiano. As esculturas dele, o objeto em si, sozinho, não é o trabalho dele. O trabalho dele é essa imaterialidade que o objeto produz na relação homem-objeto. Por exemplo, ele fez um cilindro que só tinha uma fresta para você entrar. Só que dentro tinha um tipo de espelhamento e cor que quando você entra fica zonzo, instantaneamente. Aí você sai e não olha mais o cilindro do mesmo jeito. O objeto não é o cilindro, não é a cor, não é você. É a relação estabelecida pelos dois que contém a forma, a cor, você e aquele momento. O que me interessa como objeto é isso, inclusive na coreografia.

VM – Mas quando você falou lá atrás da coreografia e se referiu à mentira...

AA – Não é de mentira não.

VM – Você usou essa palavra se referindo a um jogo de mentira. Eu só queria saber se foi num tom crítico. Você está negando aquilo?

AA – Não estou negando aquilo, eu estou procurando algo porque aquilo não me satisfaz mais enquanto questão. Eu posso voltar a usar aquilo como ferramenta para outra coisa. Atualmente, o que me interessa é questionar a ação ao vivo e o devir, e a potência que dela emana. E, para isso, as ferramentas que a gente tem são obsoletas.

VM – Isso implica lidar com o risco?

AA – Todo o tempo.

VM – E você gosta de trabalhar no risco? É uma opção?

AA – É uma coisa que me alimenta. Não sei se é uma opção, é uma escolha... Tudo o que eu faço na minha vida eu lido dessa forma, o que não é muito cômodo, várias vezes. O lugar que eu me dou melhor, trabalhando com isso, é produzindo arte. Mas, pessoalmente, eu não lido bem com isso, tem seus prejuízos.

VM – Você percebe ou propõe alguma hierarquia entre os elementos do seu processo de criação? Eu me refiro à trilha, figurino, artista etc.

AA – É tudo uma coisa só [...].

VM – Isso em tudo? Não tem um elemento que se você tirar não altera o que é o espetáculo?

AA – Não, aí seria burrice minha.

VM – Você pode resolver mudar o figurino.

AA – A gente pode mudar o figurino, mas você tem que saber quais são as suas redes de coerência. Não podem ser elementos alegóricos ou somados, ou módulos que você pode tirar. A não ser que o trabalho proponha isso. Desde a cor do chão, até a palheta de cores do figurino, a trilha, o tipo de vídeo que vai ser, é extremamente aquilo.

VM – Você considera esses elementos hierarquicamente horizontalizados com o corpo?

AA – Se eles não forem isso, eles não podem participar.

VM – Você não diria que o artista está na frente deles?

AA – Claro que está. Você tem que diferenciar o seguinte: Hierarquia de valor não é hierarquia de função. Hierarquias de valor de objetos artísticos são horizontais para mim, mas as hierarquias de função como operadores deste objeto, principalmente na construção ao vivo, são hierarquias diferenciadas.

VM – Lá atrás, quando falava do método, você tocou na palavra intuição. Você acredita no processo criativo super racionalizado ou você busca um equilíbrio entre razão e intuição?

AA – Acho que emoção e razão coabitam o mesmo lugar. Para uma coisa acontecer, a outra também tem que acontecer. Eu acho que o artista já, de uma forma ou de outra, o artista em si, ele tem um corpo capaz de [...] não é vidência, não é mágica, é uma qualidade física de antever questões, de promover comportamento, de ter sensibilidade de transformar isso em matéria artística. Assim como alguém pode ter esse mesmo lugar na relação com números. Eu acho que o corpo do artista ou a situação corpórea artística trata a intuição como uma maneira não inteligível, a primeiro plano, com as ferramentas de discurso que nós temos, de organizar de forma nebulosa questões que possam se materializar, depois, em objetos, que sejam eles o que sejam.

VM – Você costuma falar "eu sinto que é por aí, ainda não sei direito o porquê", e você vai? Ou você precisa de uma resposta?

AA – A gente sempre precisa de uma resposta, mas eu não delibero o tempo dessa resposta como necessidade. Às vezes, você tem que ir para a resposta vir, às vezes não. Tem coisa que você tem que ter cuidado, porque isso pode acontecer tanto para você colocar algo, como para você tirar. As pessoas assistem meus ensaios e falam "ah, por que você não tira isso, por que você não tira aquilo", você vai ouvindo coisas. Tem que saber por que você vai

fazer isso ou não. Porque é da sua responsabilidade, como diretor, dirigir. Você não pode também se influenciar por tudo, de qualquer jeito. Você precisa saber muito bem o que é deliberação, o que é uma espera, o que é um questionamento mais intuitivo. Você tem que investigar. Intuição sem investigação é "nóia".

VM – Você é muito contaminado pelo o que as pessoas falam do seu trabalho?

AA – Eu escuto muito. A contaminação é o trabalho que define, e aquilo que eu quero fazer com o trabalho. Por exemplo, não sei se você conhece o Luis Garay, a gente está trabalhando juntos. Daí ele assistiu, ele é bem engraçado, uma figura. Aí ele falou, "isso aqui você tem que tirar, essa música aqui tem que mudar...". Aí, eu ouço, e várias coisas que ele falou, eu apliquei de outro jeito. Mas porque eu vi que aquilo tinha coerência com aquilo que eu procurava, e outro olhar é sempre bem vindo.

VM – Você é um artista que se protege dessas coisas, sofre com isso?

AA – Eu me preocupo, eu sofro com tudo, na verdade. O que eu mais sofro, uma coisa que me incomoda é a não possibilidade de mostrar o que a gente faz. É a não possibilidade de diálogo. Os tipos de diálogo não me incomodam, quaisquer que sejam. A questão achei horrível, achei legal, te amo, te odeio, não importa. O que importa, para mim, é conversar. Eu fico muito "puto", por exemplo, quando a gente, por estar numa cidade como Florianópolis, pela política cultural que a gente está de alguma forma inserido [...], eu tenho que trabalhar sob esses parâmetros, porque a gente vai ficando velho e as coisas estão do mesmo jeito, então, às vezes, você fica cansado de não poder dialogar, porque a gente se dedica muito ao que a gente faz, isso não quer dizer que a gente tem que ter sucesso, mas tem que ter a oportunidade, enquanto isso for sério, de mostrar, de trabalhar.

VM – Vocês trabalham diariamente?

AA – Diariamente, de segunda a sexta. Cinco horas por dia, mais ou menos.

VM – Independente de ter uma agenda, vocês mantêm o repertório?

AA – A gente mantém o que acha que é viável manter, o que precisa manter.

VM – Acontece de vocês ficarem um tempo sem projeto e aí tem uma lacuna?

AA – Sem grana? Sim.

VM – E as pessoas continuam?

AA – A gente, até então, só ficou duas vezes sem dinheiro total. Em 2000, a gente ficou 7 meses.

VM – E todo mundo continuou?

AA – Nem todo mundo, mas 90 %.

VM – No mesmo ritmo de sempre?

AA – No mesmo ritmo, mesmo horário. Sagrado. E em 2009, a gente ficou 4 meses sem receber e o mesmo esquema.

VM – Esses períodos foram turbulentos, no sentido de causar uma mal estar?

AA – Mexe com a tua autoestima, mas, ao mesmo tempo, com isso o grupo se protege. Porque, das vezes que isso aconteceu, a estratégia melhor é continuar trabalhando e não deixar de trabalhar. Porque aí você vai se dissipar, vai fazer que o ambiente realmente te vença. Fora isso, são 20 anos de companhia e esses dois períodos somados não dá um ano. E uma Companhia de Florianópolis. Uma vitória "fodida". Eles têm que ver que você está ali, não vai fazer um projeto fora, vai estar ali com eles.

VM – Que nome que você dá para eles?

AA – A gente chama de elenco. Vai ter que mudar um monte de nome agora, não pode ser mais coreografia... aí eles também criam, vai colocar elenco e coreografia. É sempre esse problema, que nome a gente coloca para essa "merda" que a gente faz.

VM – Quando alguém fala para você sobre dramaturgia em dança, faz algum comentário como "esse espetáculo é dramaturgicamente mal resolvido, o que você entende por isso?

AA – Eu entendo que o desencadeamento das ações como discurso no corpo não fortalece o resultado que aquilo, de alguma forma, propôs. Você tem uma proposta e dentro daquela proposta, ela vai remeter a um tipo de coerência x ou y. Você pode ter uma dramaturgia que você não concorda, mas que é coerente com a proposta. Ou uma dramaturgia que é incoerente com a proposta. Ele está propondo uma coisa e aquele desencadeamento das ações, a narrativa do corpo, a narrativa em termos de cronologia do tempo mesmo, começou às 9 horas, terminou às 22. Então existe um *timeline,* no mínimo, existe um *timeline.*

VM – Você relaciona dramaturgia com coerência no desencadeamento das ações?

AA – Eu relaciono com essa coerência e essa coerência tem a ver com um *timeline* e com a sua relação com a proposta que está sendo feita.

VM – Você localiza a dramaturgia no seu trabalho, no sentido de ter uma referência clara dela?

AA – Eu acho que sim. Eu acho que a minha direção está mais voltada para essa preo-

cupação, às vezes uma sutileza, como se você tivesse mudando uma palavra num texto, uma flexão de verbo. “Na hora que você sai aqui todo mundo tem que andar como se fosse embora”. O que é andar como se fosse embora? Vou ter que mexer naquele pontinho ali. É uma flexão de verbo, é um ponto, é outro parágrafo, é a hora que surge outra coisa. Do jeito da gente, do jeito da gente tratar as coisas.

VM – Você acha que isso é uma construção de sentidos que você dá?

AA – Se fosse outra pessoa, faria de outro jeito.

VM – Você vê sentido num trabalho que convida uma pessoa para fazer essa função ou você acha que isso está muito colado com a função do criador?

AA – Eu não sei como seria. No meu caso está totalmente colado. Eu acho que pode estar descolado, mas eu não sei como. No mínimo uma dramaturgia compartilhada, eu não sei como isso funciona. Eu também, como sou autodidata, nunca fui em aulas, sei lá, de dramaturgia do teatro, não tenho uma experiência formal. A minha experiência é a minha própria e o diálogo com pessoas. Eu acho, por exemplo, eu assisti o *Vertigem* ontem, no Bom Retiro. E está lá o dramaturgo. Qual o papel do dramaturgo, me responde, o que ele faz? Ele faz o texto, ele faz o desencadeamento das ações?

VM – Depende. Não sei... Pode ser uma pessoa, descolada do criador, que observa o que o ele está querendo dizer e percebe se ela está sendo coerente com o que se propõe. Não simplesmente um olhar externo, mas alguém que vai clarear a ideia que está sendo proposta, sem interferir na sua concepção.

AA – Isso é interessante. Eu gostaria de trabalhar com alguém assim. Mas acho que isso também pode ser uma interlocução, tem tantos nomes. Às vezes, a gente fica preso num lugar e talvez isso traduza uma parte do que é, mas não necessariamente o que possa ser. Por exemplo, a Mariana Romagnini, que é bailarina da Companhia, faz um pouco esse papel, por conhecer tudo que está ali e dançar também. Nós colocamos o nome de assistência de criação. Para mim a noção dela é importante. É coerente com aquilo que eu desejo como objeto, mas e eu discuto bastante com ela. É alguém que me provoca. O Garay, quando foi lá, deu várias opiniões dramatúrgicas, “por que está falando isso, se é redundante?”. A gente discute a diferença entre redundância e repetição. E aí eu vou defender o meu objeto, eu vou tentar mudar se achar necessário. Tem bastante a opinião de pessoas nesse sentido.

VM – Esse formato que vocês estão que é de uma companhia estável, de certa forma, você acha que isso afeta diretamente a dramaturgia, pensando na dança como um todo? É dife-

rente de trabalhar com grupos pontualmente, por projetos?

AA – Total. Primeiro, afeta a sua maneira de trabalhar porque você não conhece as pessoas, afeta a sua postura enquanto diálogo. Tem os seus prós e os contra.

VM – Então a dramaturgia se estabelece na relação?

AA – Se estabelece na relação, ela é relacional, sempre.

VM – Ela não vem como você?

AA – Ela vem também comigo, eu faço parte do diálogo, mas ela não sou eu.

VM – Como você pensa o público no seu trabalho?

AA – O meu pensamento no público, vou dar um exemplo, que é quando você quer dizer alguma coisa para alguém. Você, simplesmente, está conversando com alguém e tem horas que você quer dizer alguma coisa para alguém. Você tem algo para dizer, vai dizer para quem? Para alguém. Esse "como" você vai dizer é extremamente renovador [...]. Então, o público é uma extensão do meu questionamento, nem o objetivo, nem a resposta, é a extensão. Ele é a própria questão, por que eu questiono para alguém e para mim mesmo. Para que eu possa ter a resposta através de um espelho que não seja eu.

VM – Uma plateia vazia te incomoda?

AA – Incomoda, mas vazia no sentido das pessoas não estarem querendo conversar comigo. A pior coisa que você pode fazer para mim é eu estar querendo falar com você, você virar a costas e ir embora. Isso é ódio na certa. Pode falar, pode gritar, pode cuspir, pode ficar aqui até amanhã berrando comigo. É uma questão pessoal mesmo. Eu preciso conversar. Eu preciso colocar as coisas no mundo, é um estado de risco.

VM – É sofrido criar?

AA – É sempre sofrido criar. É sofrido estrear, quando acaba parece que você não tem mais nada para dizer, que acabou, que nunca mais vou dizer nada para ninguém, é sempre assim. A gente estreou agora e eu fiquei assim, depressão pós-parto total. Que é que vou fazer da minha vida, não tenho mais nada para dizer, já disse tudo o que queria. E depois começa tudo de novo. Mas é sempre essa baixa, quase um clássico.

ENTREVISTA REALIZADA COM DANI LIMA, EM 23/11/2012

VM – Vanessa Macedo

DL – Dani Lima

VM – Eu queria que você falasse um pouco se você reconhece na sua trajetória um modo de trabalho que se repete, um método, algumas recorrências internas durante os seus processos de criação. Você consegue falar sobre isso com clareza?

DL – Engraçado, que eu vim lá do CED, da Helena [Katz], e falaram sobre isso. Eu estava falando hoje que eu agora percebo, por exemplo, o mecanismo de coleção, de inventário, está presente em minha obra desde o meu primeiro espetáculo, só que eu não me dava conta disso. Agora, que isso virou realmente uma estratégia consciente. [...] Então, esse é um mecanismo que eu fui me dando conta, uma estratégia de criar inventários, trabalhando com coleções. Repetir um mesmo procedimento com vários bailarinos e apostar nas diferenças que vão aparecer. Repetir a mesma pergunta para várias pessoas e trabalhar com essa lista de respostas.

VM – Quando você tem uma questão, no caso, o inventário, ela surge com a questão do corpo, ou você acha que tem uma questão sua e que, depois, você aplica, através de procedimentos, até achar que corpo é esse?

DL – Mais desse segundo modo. Eu tenho uma questão, quer dizer, não é uma questão em si, é mais uma estratégia. Mas a questão, por exemplo, nesse trabalho, era pesquisar o que é que fica no corpo como informação e que informações são essas escritas no corpo que se tornam emblemas. A questão era um pouco essa.

VM – Então, nesse, particularmente, o corpo já estava na própria questão.

DL – É, exatamente, nesse, no caso, não tinha uma pesquisa de corpo específica [...] mas, por exemplo, no *Inventário de lugares comuns*, a gente trabalhava com gestos, mas ao contrário desse gesto emblemático, eram gestos esquecidos, esse monte de gestos que a gente faz o tempo inteiro no cotidiano.

VM – Mas esse também já estava no corpo...

DL – É, também estava (risos).

VM – Tem artista, por exemplo, que parte de um livro, e depois vai pensar como aquela história reverbera no corpo...

DL – Está no corpo, mas eu não sei de que forma está no corpo. É porque eu não trabalho com a ideia de vocabulário, vocabulário inicial, tipo Rodovalho, a gente vê dançar e reconhece. Eu estou sempre vendo qual corpo, qual corporeidade, qual vocabulário, qual composição pode dar formas às questões que me atravessam. Eu estava trabalhando com o gesto cotidiano, mas não adianta só pegar o gesto cotidiano e botar em cena. Tinha que descobrir uma estratégia, aí a gente ficou trabalhando com algumas ações. Ações básicas, gesto de abrir..., em cima disso a gente foi compondo umas partituras, separar, afastar ou abrir, a gente foi buscando uma funcionalidade... Eu penteio porque está caindo no olho, então, vamos buscar as funcionalidades das ações e é em cima disso que a gente vai trabalhar.

VM – Você propõe a coreografia?

DL – Não.

VM – Mas já propôs em algum momento?

DL – No *Piti* alguns pedaços. Muito por proposição. Às vezes, eu proponho uma célula e peço para desenvolverem, mas, hoje em dia, eu praticamente não proponho. Eu proponho a estratégia. Quando eu acho a estratégia, eu quero trabalhar dentro daquela estratégia, com essa regra. Daí vai gerar a movimentação.

VM – Os editais influenciam diretamente o seu processo?

DL – Totalmente, porque agora eu estou na maior questão se eu invisto em companhia ou não. É muito pesado o fardo de você se tornar responsável por aquele grupo de pessoas.

VM – Até na sua questão de pensar cenário, figurino, tudo isso?

DL – Sim, o cenário era, por exemplo, um cenário enorme de madeira, me arrependi. Não dá, ninguém vai pagar R$3.500,00 só para transportar um cenário. E aí vai caindo a ficha. Eu acho que tem uma economia de mercado que você tem que dar um jeito de caber aí dentro, senão você não dança. Eu fico pensando se é possível uma pessoa que produz do jeito que eu produzo, ter uma companhia hoje. Ao mesmo tempo, eu não aguento trabalhar por projetos e uma pessoa nova a cada coisa. Por exemplo, esse grupo é um grupo de pessoas novas para mim e foi muito duro trabalhar. Eu sinto falta de uns parceiros, a gente teve que construir um espaço comum de trabalho. Agora que a gente está começando a criar esse lugar, aí vai parar. O ideal é ter um grupo de pessoas com quem você possa mais ou menos regularmente trabalhar. Parceiros. Não é uma companhia porque não tem como manter. Companhia significa que você mantém a regularidade, para isso tem que ter dinheiro.

VM – Aqui em São Paulo com o Fomento à Dança se criou uma relação curiosa. Aumentou muito o número de companhias, mas os artistas transitam por várias delas. Então, uma lei que vem para investir na pesquisa de linguagem causou também um não aprofundamento de linguagem [...]

VM – Como você lida com o risco? Você gosta de colocar o seu processo em risco, os artistas em risco?

DL – Gosto.

VM – Em tempo real, na cena, ou mais durante o processo?

DL – Das duas formas. Talvez, durante o processo eu os coloque pouco em risco, isso é uma coisa que eu venho me perguntando. Por exemplo, eu acho que nesse processo eles estiveram muito seguros e eu querendo que eles entrassem em risco na produção das coisas, por exemplo, tem várias estruturas do espetáculo que são abertas. Abertas para que eles ficassem sempre tentando atualizar a presença no fazer. Uma das coisas que eu descobri, nesse processo, é que gesto não é tanto o que é feito, mas como é feito. Não adiantava ficar reproduzindo uma partitura sem estar realmente a atualizando no estado que ela ficava esvaziada. Para isso, muitos deles respondiam melhor se eles não tinham uma partitura escrita. Com uma partitura escrita ficava muito cristalizado e você se apoia nela. Então, eu vou tirar o seu apoio, você vai ter que inventar. Alguns não. Alguns ficavam muito inseguros com a partitura aberta e "panicavam". Aí, para estes eu construí uma estrutura e dava outras estratégias de risco como, "eu queria que dentro dessa partitura você criasse algumas ilhas com aquele outro material", [...] "agora tem um momento que você recombina todo o material que você não sabe como é que vai ser". Sempre achando algum lugar para desestabilizar. Eu acho que o risco está na base da experiência. Sem risco não tem experiência porque fica tudo cristalizado e a gente tende a ir para o fixo e cumprir. Gente, eu não quero cumprir, ser obediente, não interessa a partitura cumprida aqui. Interessa ela ser atualizada.

VM – Mas você acha que essa atualização pode acontecer também numa partitura fechada?

DL – Pode. Mas é um aprendizado de fazer isso. Porque é isso, você pode ter uma estrutura improvisada e ficar tirando carta da manga o tempo inteiro, do mesmo modo que você pode ter uma partitura escrita e atualizá-la na experiência a cada momento. Mas isso significa estar correndo risco. A gente conversou sobre isso esse processo inteiro porque era a questão central do projeto. Risco é você se colocar vulnerável. Não querer o domínio. Não pensar: isso aqui é isso.

VM – Você faz uma relação disso com a presença?

DL – Totalmente.

VM – Isso é estimulado para manter essa vivacidade?

DL – Esse estado de presença do presente. No risco do presente de atualizar. Eu gosto de ver isso nas pessoas. Quando eu sinto que o intérprete está ali tentando resolver a coisa, eu vou com ele. Quando eu vejo que ele dominou, aquilo está resolvido para ele, eu me desinteresso.

VM – Você sente essa busca é também porque você é intérprete e percebe isso em você?

DL – Acho que não. Eu sou uma intérprete frágil, eu não sou uma bailarina com um potencial enorme, eu tenho dificuldade de dançar, por exemplo, partitura escrita. Então eu ia muito improvisando, mas depois de um tempo eu percebi que a improvisação também pode ficar muito cristalizada. Então, eu tenho que estar sempre procurando lugares para desestabilizar. Mas eu também percebi vendo. Comecei a perceber que me interessavam as presenças desestabilizadas, algum lugar que eu conseguia enxergar a vulnerabilidade de não saber no ato e tentar resolver ali. É a presença que eu busco como diretora também, não saber e resolver ali, no fazer. Não chegar com a coisa. Engraçado que isso é um pouco resposta da minha história, eu lembro que, quando eu comecei a improvisar, eu ficava em pânico, eu queria entrar na roda de improvisação com alguma ideia. Estar habitando o vazio do presente era impossível e, agora, é justamente o que eu faço o maior esforço, como habitar o vazio e deixá-lo gerar coisas, seja a partir de uma estrutura escrita, meio escrita, seja a partir do nada.

VM – Você foi chegando nesse lugar...

DL – Fui chegando

VM – O que você entende por um espetáculo dramaturgicamente mal resolvido?

DL – Eu entendo que o ajuste ali, forma-conteúdo não está bom, sei lá, harmônico. Numa boa dramaturgia a forma é o espelho do conteúdo, o conteúdo é espelho da forma, as coisas estão juntas. Uma das questões pode ser essa, não estar bem ajustado.

VM –Você se coloca no crédito como dramaturgista...

DL – Eu chamei alguém para trabalhar comigo dramaturgia, o Alex, que é uma pessoa que trabalha comigo desde 2003. Nesse caso, desse processo que era muito complexo, como ia pegar esse material todo que era uma profusão, uma vertigem de gestos, como é que ele ia virar um trabalho, eu não sabia como, eu não tinha ideia de como.

VM – Mas você vê alguma diferença desse papel para o papel da direção? São papéis que não se confrontam?

DL – Se confrontam, mas, no caso, a operação dele era muito nesse lugar, para mim, ele ficava me ajudando a pensar como eu ia organizar o material, ele não ficava tentando me ajudar como é que eu ia dirigir a presença desse ator ou como é que ele ia dar conta desse material, mas sim como é que ia organizar esse material.

VM – Mas, no processo e no trato com os artistas, ele também colaborava para construir o sentido desse material?

DL – De pensar como esse material iria se organizar e iria para cena, como é que ele iria se transformar em espetáculo.

VM – Era mais uma coisa com você?

DL – É. Mas assistia ensaio, falava algumas coisas para eles também, mas era uma coisa mais comigo. Esse processo eu precisei muito, mas em outros processos eu não tinha essa função. Era um interlocutor o tempo inteiro. Eu tenho esse material, mas eu não sei como ele constrói uma lógica que dê a visibilidade que me interessa.

Teve uma época que cada um deles tinha *100 gestos*, aí eu olhava para aquilo e [...] "isso não me diz nada". Eles fazem isso e eu vejo um monte de imitação [...] ele imita bem o Michael Jackson, ela imita a Carmem Miranda. E daí? Como é que isso se transforma numa coisa que faça a gente olhar para esse lugar da dança que é o gesto que comunica? Porque sempre vai comunicar, mas eu queria dar visibilidade a própria comunicabilidade da dança. Não sei se eu consegui isso. Dependendo da coisa ele comunica uma coisa ou outra.

Ele trazia alguns exercícios, algumas propostas. (Ela cita alguns exemplos da sua atuação, das propostas no processo criativo, e diz sobre isso: "a gente acabou nem usando isso no trabalho, usou no *facebook* para divulgar o trabalho, mas ajudou a gente a abrir pontes de pensamentos, de conexão, das coisas que a gente estava fazendo").

VM – Às vezes a sua coleta de material é grande e você usa no trabalho seguinte?

DL – Nesse caso, eu acho que dá uns 10 trabalhos.

VM – Você tem uma hierarquia no uso dos elementos de cena? Trilha, luz, figurino...

DL – Figurino é uma coisa que eu acho difícil, nos últimos espetáculos eu nem tinha figurinista, não tinha nada, a gente juntava as roupas de todo mundo [...] é uma coisa que não

me preocupa, não é uma coisa que eu dê importância, tenho até vontade de colocar a roupa do ensaio, mas também imprimo um lugar [...]. Não é um lugar que está na minha ordem do pensamento de criação. O espaço, a ambientação e tudo mais, eu venho, cada vez mais, achando importante. Mas, na verdade, eu percebo que na minha criação a coisa mais importante é o que acontece no corpo dos bailarinos. E daí que eu parto.

VM – A questão da partitura fechada é uma coisa que te incomoda, quando você vê em outros trabalhos?

DL – Não. Um trabalho que eu adoro com uma partitura rigorosamente fechada é o do João Saldanha. Talvez é que eu não saiba fazer isso. Como intérprete eu tenho dificuldade e como diretora talvez eu não saiba como dar boas indicações aos bailarinos de como atualizar de fato a partitura, deixá-la viva.

VM – O pensamento sobre o público já está no seu processo de criação?

DL – Depende da criação. No começo, não. A primeira coisa é uma ideia, uma pergunta. Em geral, uma pergunta, uma questão. Aí o corpo tentando responder essa questão. E aí, quando entra o corpo, como é a relação do corpo com o espaço e, portanto, o público... palco italiano, uma arena. Eu chego no público pelo espaço, é a relação com o espectador.

VM – Uma plateia vazia é um incômodo?

DL – Sim. Os últimos espetáculos todos eu tenho feito com relação com o público, relação direta, eles tentam jogar com isso. O que os deixa mais vulneráveis. Essa vulnerabilidade é um lugar que você sempre está ali e aí, se vem uma reposta ruim, fica vulnerável, às vezes, você não consegue sair. A gente investiu nessa relação, se você olha diretamente para plateia e recebe [...]. O gesto é da ordem da relação. Então, você está comunicando isso para mim. É o movimento aqui e agora para esse público que está olhando aqui. Nesse trabalho a relação faz parte do que se cria.

VM – Você sofre nos seus processos?

DL – Muito. Sou sempre muito insegura, acho que tenho que mudar de profissão. Cada vez é muito sofrido. Eu queria chegar num lugar que eu sofresse menos. Parece que eu estou sempre me colocando à prova.

VM – Mas isso te alimenta?

DL – Acho que sim, senão eu tinha parado de fazer, mas eu estou um pouco cansada de sofrer tanto, de dormir pouco...

ENTREVISTA COM ROSA HERCOLES, EM 22/02/ 2013

VM – Vanessa Macedo

RH – Rosa Hercoles

VM – Eu queria saber se você reconhece uma dramaturgia própria dos trabalhos que se nomeiam hoje como sendo de pesquisa em dança no cenário da dança independente?

RH – Eu acho que cada trabalho tem sua proposta dramatúrgica, agora, nem todo trabalho é de pesquisa. Se você pega o termo pesquisa, o que é que ela carrega? Ela carrega a ideia da descoberta, de você, a partir do que você já sabe, da sua experiência, do que você viveu, como é que você descobre o que você ainda não sabe. Agora, todo processo, todo artista, em algum momento, fez pesquisa, mas isso não quer dizer que ele continua pesquisando, continua sendo um pesquisador. Ele pode estar aprofundando essa pesquisa, ele pode estar desdobrando, ele pode estar descobrindo outros modos de organização, outros modos de ordenação, outros modos de combinação. Ele está vendo as possibilidades de variação, de recombinação desse material que um dia ele pesquisou.

VM – Essa recombinação não é uma pesquisa?

RH – Não, porque ele está reordenando o que ele já sabe. É lógico que o espaço da novidade está em aberto, mas eu acho assim, quando você tem um processo de pesquisa e chega numa linguagem, a linguagem de algum modo sistematiza essa pesquisa, mas aí você começa a trabalhar sobre a linguagem, não é mais um processo de pesquisa para se chegar a uma linguagem, entendeu? Então, eu acho que tem uma nuance, um momento em que você está pesquisando no sentido de descobrir algo que você não sabe.

VM – Então, todo artista vai ter uma hora que vai parar de pesquisar, pelo o que você está falando...

RH – Eu acho que são ciclos, é cíclico, a gente não é pesquisador o tempo inteiro. Você se debruça sobre um assunto, estuda, vai buscar, descobre essa informação, aquela informação gruda, faz um trabalho acadêmico, faz um mestrado. Aí você para 2 anos de pesquisar, três anos, quatro anos, você vai digerir aquilo, aprofundar, relacionar com outras coisas. Você não está pesquisando, você está estudando, reacomodando.

VM – Então, nem existiria esse termo "dança de pesquisa"?

RH – É, eu acho que se você está criando, criar no sentido de criação mesmo, dar existência formal para algo que antes não tinha existência formal, uma proposta, uma ideia, um conceito, o processo de criação ele envolve uma instância de pesquisa, ele envolve uma instância de descobrir como dar existência formal para aquilo. Mas, isso pode levar para o campo do desconhecido, ou não. Você pode levar para o campo do conhecido.

VM – É quase que um critério subjetivo para o artista, então...

RH – Como assim subjetivo... Eu não sei se o artista, quando ele está no processo, ele percebe isso. Eu acho que o artista, na cabeça dele, ele sempre está criando, sempre está descobrindo. Agora, essa descoberta modifica o que está estabelecido, ou não?

VM – Então, tem que modificar algo?

RH – Exatamente. Descobrir o que eu ainda não sei. Organizar de um jeito que eu ainda não sabia como organizar.

VM – Está próximo a uma ideia do risco?

RH – Pode ser, porque se você pega cognitivamente o processo da inteligência, a criatividade é a última instância, é o nível mais alto. Em termos cognitivos tem as camadas do cérebro e isso está geograficamente acima. Você não está lidando só com o que você sabe, você está nesse lugar que você não conhece. E, na medida em que você encontra, para um problema que pode ser recorrente, porque as questões do artista não mudam, ele atravessa a vida com aquelas questões, são recorrentes, são reconfiguradas, aparecem de um outro jeito... qualquer um de nós está sendo criativo quando? Para um problema recorrente, você encontra uma solução outra, uma solução que você nunca tinha enxergado. E isso pode ser porque entrou um elemento ali que forçou a reconfiguração de tudo, a ponto daquilo não ser mais o que era antes. Quando você está encontrando, para um problema recorrente, a melhor solução, você não está sendo criativo, você está sendo esperto e isso cognitivamente, quando você estuda como se dão os processos inteligentes, a criatividade faz parte de que instância cognitiva, e o nosso sistema é assim que funciona. Mas isso está fora daquela ideia de novo, faz parte daquela linhagem. Mesmo a Pina Bausch, você vê, ela tem ciclos de trabalho, ela vai estudando uma coisinha aqui, uma coisinha ali, de repente, "pum", vira outra coisa, pega as obras dos anos 70 e as obras dos anos 80, é um outro lugar. Ela trocou de lugar.

VM – Não consigo ver que ela deixou de pesquisar, existe o momento do rearranjamento mesmo que leva pra outro lugar.

RH – Eu acho assim... ela está estudando as possibilidades daquilo que ela tem. Isso é estudo. Durante o estudo dela, você tem uma série de trabalhos que tem certa uma assinatura, *Café Muller*, *Palermo Palermo*. Aí, depois, acontece alguma coisa, entrou algum elemento durante esse estudo que reconfigura a coisa, ela criou outra coisa. A gente continua reconhecendo como Pina Bausch, mas é um outro jeito de organizar, de apresentar a cena. A temática continua a mesma, mas não com aquela intensidade de antes...

VM – Me fala uma coisa, você falou sobre linguagem. Muitos artistas relacionaram a palavra dramaturgia com reconhecimento de linguagem. Quando você fala assim: "que tipo de dramaturgia o artista tal tem". Eles reconhecem a dramaturgia através de um tipo de movimentação, que vai sendo recorrente. É quase que aproximar essa linguagem de movimento com a proposta dramatúrgica. Você vê relação nessas coisas?

RH – Eu acho que tudo está relacionado, coreografia, dramaturgia, movimento, ação. Você pega a palavra dramaturgia e, etimologicamente, quer dizer composição da ação. Então você pensa, que tipo de ação está acontecendo aí, a música é uma ação, o que meu corpo faz é um outro tipo de ação. Como é que isso compõe, como é que está relacionado e o que isso comunica. Dramaturgia tem a ver com essa fórmula: forma-sentido.

VM – Você acha que não tem a ver com linguagem?

RH - Tem a ver com linguagem. Mas eu acho que quem faz essa aproximação próxima de linguagem está dentro do entendimento de dramaturgia que é do teatro e não da dança. Porque você pega um texto teatral, tudo gira em torno desse texto, língua, linguagem.

VM – É que quando as pessoas falam isso é no sentido que você consegue reconhecer uma artista através da movimentação que ele foi construindo e que virou uma assinatura. De certa forma essa assinatura levava à construção de um sentido que é a dramaturgia dele, é como se uma coisa fosse levando a outra.

RH – Não está separado. Eu acho assim, são instâncias que a gente separa para poder estudar, mas são instâncias de um mesmo fenômeno: aquele cara dançando. Então, tem um jeito dele dançar, o jeito dele criar relações espaço-tempo, o jeito dele se movimentar, que é o jeito dele. Agora a dramaturgia seria a instância, dentro desse jeito, de como ele qualifica essa ação. Então, é levantar o braço [...], levantar o braço assim (ela faz um gesto) vai comunicar uma coisa... diferente de se eu levantar assim (outro gesto)... vai comunicar outra. É a relação forma-sentido. Naquele artista você vê uma tendência de qualificar a ação de um certo modo. Essa recorrência é a linguagem, essa recorrência naquele modo de qualificar,

de compor a ação corporal dele é a linguagem dele.

VM – E a dramaturgia dele?

RH – É o modo como ele qualifica a ação. Porque dramaturgia tem a ver com essa equação: forma/sentido. Uma mesma ação, dependendo de como for qualificada, ela carrega sentidos outros, ela comunica outras coisas. A dramaturgia não é algo que você agrega na coisa depois. Não. A coisa carrega a dramaturgia.

VM – Por exemplo, nessa experiência de hoje [referi-me ao processo vivido com os artistas convidados na criação *Sem título*] eu posso ter dramaturgias diversas dentro de uma mesma linguagem?

RH – Exatamente. Porque o modo de compor a ação, como cada corpo qualifica a ação é uma dramaturgia distinta.

VM – Mas eu posso falar desse jeito que eu falei: dentro de uma mesma linguagem?

RH – Pode.

VM – Essa ideia, desse deslocamento [falamos sobre isso antes da entrevista] da dramaturgia estar no espectador, o que você acha disso?

RH – Eu acho que está no espectador também no sentido de que, na contemporaneidade, você tem essa coisa de que o discurso não está pronto e fechado. Então, eu venho e te apresento uma coisa que está pronta e você só vai tentar desvendar... que é uma coisa balé, está pronto. Dança moderna, o discurso está pronto... que é eu chegando, estou triste, e não dá para eu achar que você não está triste. Essa possibilidade da leitura por parte do espectador está totalmente direcionada. É nesse sentido que eu falo pronta. Discurso pronto. Um traço da contemporaneidade é esse leque de possibilidades de leituras que o artista abre para o público. Então, se a dramaturgia tem a ver com a relação composição da ação e a relação forma/sentido, aquela minha ação depende do sentido que a audiência lhe dá. Então, de algum modo, o público está coautorando a dramaturgia ali, enquanto eu me movimento, enquanto a luz entra, enquanto a música... enquanto não sei o que quebra, todas as ações estão sendo compostas. Porque se o contemporâneo tira o espectador desse lugar passivo do simples receptor e o torna um agente no sentido que, muitas vezes, sem a ação dele a obra não acontece, então, ele está colaborando com a composição daquelas ações, com a relação que aquelas ações todas estão estabelecendo.

VM – Você vê uma característica específica da dramaturgia dentro desse recorte que pro-

pus? Você percebe um lugar comum, um ponto de intersecção entre os artistas da cena livre, da produção independente?

RH – Eu acho que é da contemporaneidade a diversidade.

VM – Mas, mesmo dentro dessa diversidade, existem grupos que se assemelham no seu modo de se organizar.

RH – Eu acho que não é no modo de se organizar que estão as semelhanças. Eu acho que é mais fácil a gente encontrar as semelhanças nos questionamentos, nas discussões. O traço comum não está no modo de fazer ou em como a obra aparece, eu acho que está antes. A similaridade está no que te move.

VM – Mas quando isso vai para cena você não percebe uma diferença muito grande?

RH – Só vejo diferenças (risos).

VM – Eu vou insistir nos modos de organização. Quando você vai assistir um trabalho proposto por um coletivo, existe um modo de pensar e desenvolver o processo criativo bem diferente desses outros modos de se organizar mais próximos de uma estrutura verticalizada e isso gera dramaturgias diferentes. Eu consigo visualizar, na cena, esses modos distintos de organização.

RH – Sim, porque eles são de naturezas distintas.

VM – É visível na cena e mesmo na proposta de movimentação.

RH – Eu não acho... Acho assim, tem um jeito, obviamente, mas essa coisa que você está chamando de jeito que tem a ver com o ambiente onde essas coisas surgem. Você pega o *Couve-flor*, Curitiba é um outro mundo, completamente diferente de BH, completamente diferente de São Paulo. Você entendeu? A gente não pode dissociar o que o artista faz, do contexto onde ele faz. Agora, traços comuns são os traços da contemporaneidade: é trazer um discurso que não está pronto, pensar num espaço cênico que está desierarquizado, não está dentro da perspectiva renascentista ponto de fuga, é um outro jeito de pensar o espaço, é um outro jeito de pensar a cena. E isso vai estar, porque está num ambiente maior. Então, por exemplo, a gente teve muita exposição durante um período... aqueles criadores que vinham da França, Jérome Bel [...], a gente ficou exposto, *Panorama* trouxe, o SESC traz... dança francesa. Você olha, depois disso, uma série de trabalhos começa a acontecer com características que você reconhece lá. Então, assim, eu estou num ambiente onde eu sou exposto a essa informação, essa formação entrou, algum acordo ela vai fazer. De algum

modo ela vai estar lá ali junto, como um elemento a mais no meu processo criativo.

VM – Dentro desse ambiente ao qual a gente está exposto você percebe uma negação, na contemporaneidade, da coreografia?

RH – Eu não sei se negação, o que eu vejo é uma falta de entendimento do que é coreografia.

VM – No sentido de pensar na coreografia como uma partitura que foi fechada, organizada por alguém no corpo de outro alguém e não, necessariamente, vinda do criador intérprete.

RH – Não, Maguy Marin é toda coreografada, maravilhosa.

VM – Mas você acha que hoje existe uma negação disso?

RH – Eu acho que existe porque existe uma coisa assim, se você pega um entendimento comum do que é coreografia, uma ideia de juntar passo, movimento sequenciado, fluxo... é esse o pensamento vencedor, tem uma negação. Mas eu acho que é por uma falta de entendimento, de estudo, de pesquisa.

VM – Quase que um preconceito?

RH – É um preconceito porque, eu acho assim, o contemporâneo lida com o acaso, a diversidade, então, como é que eu vou... É uma ideia de que coreografia põe um ponto final na coisa. Mas não, você pode pensar coreograficamente de um jeito, onde a coisa varia. Você viu o trabalho que o Forsythe faz com as mesas, a coreografia está organizada a partir de comandos que os bailarinos dão. Então, o comando tal dispara tal coisa, o comando tal dispara tal coisa, só que esses comandos dependem da situação, então, é completamente aberto o que vai acontecer coreograficamente. Agora, isso não significa você está num lugar aonde você não define nada, não tem nada, não tem uma regra do jogo, vamos lá ver o que acontece... Isso aí são anos 60.

VM – Mas quem trabalha com regra de jogo, tal, diz que não trabalha com coreografia.

RH – Mas isso é coreografia, é porque a pessoa entende como coreografia juntar um passo no outro e não entende coreografia como relações, relação espaço-tempo que está sendo proposta. A dramaturgia é a instância que vai cuidar da composição da ação, olhando para relação forma-sentido. A coreografia vai olhar pra relação espaço-tempo.

VM – Ok, mas a gente usa esse trecho está coreografado...

RH – Está marcado, está fechado, porque coreografado tudo está.

VM – Ok, agora, vamos pensar se a gente substituísse por partitura fechada. Dentro do que se entende como estar no risco, estar num processo aberto, lidar com a "presença". Uma partitura fechada também pode propor? A Dani Lima me falou uma coisa muito interessante: "eu vejo corpos cristalizados na improvisação". O fato de você cristalizar ou fechar não tem a ver com a partitura estar ou não fechada, porque você pode buscar uma presença no seu corpo com partitura fechada. Então eu vejo preconceito nesse sentido. Ah, está coreografado, está tudo definido e fechado, então, vai ficar mecânico, então, aquele corpo não vai estar presente. Só que isso pode acontecer numa cena livre, numa cena improvisada também, porque você se cristalizou na sua própria improvisação. É mais nesse sentido.

RH – Eu acho que é falta de entendimento do que é coreografia, então ficou: coreografia é o que está marcado, fechado, que não carrega mais a possibilidade da mudança, do reacordo, que não carrega mais a possibilidade de relações imediatas. As relações estão todas estabelecidas no passado e você fica reproduzindo essa relação. Igualzinho, se o dedinho não tiver assim, vai para o fim da fila.

VM – O que eu percebo que acontece é que, para buscar esse corpo presente, vamos fugir de qualquer marcação, vamos trabalhar só com comandos, "eu quero trabalhar com o risco porque eu quero buscar essa presença". Como se não existisse outra possibilidade de buscar isso.

RH – Exatamente. Quero buscar isso, porque eu não consigo dentro daquilo. Mas não quer dizer que dentro daquilo não exista possibilidade de se estar ali.

VM – Outra coisa que eu percebo, na prática, é que talvez tenha uma relação com a nova geração de artista que já surge como "criadores intérpretes" e precisa se colocar e criar.

RH – Mas isso é um sintoma neoliberal porque ... O que é que o neoliberalismo fez com a gente? Ele cria uma processo de autovalidação no sentido de que, para evitar que você reflita, pensamento, entendimento, viagem estética, viagem ética, [...] então, tudo o que eu faço é uma grande invenção, como é uma grande invenção, já está bom, já tem valor. Então, todo mundo é pesquisador porque todas as ideias que esses jovens vão ter são grandes ideias, já estão validadas. Estão autovalidadas. O sistema está fazendo isso com a gente porque é um mecanismo de controle, no sentido que, se você não tem lastro, lastro histórico, a sua capacidade crítica fica precária.

ENTREVISTA COM ZÉLIA MONTEIRO, EM 11/09/2013

VM – Vanessa Macedo

ZM – Zélia Monteiro

VM – Você percebe nos seus processos de criação recorrências suas, que te fazem reconhecer um método de trabalho próprio? Recorrências internas de coisas que sente ou interioriza durante os processos de criativos.

ZM – Bom, em relação a ter um método de trabalho, como você chamou, eu não sei se daria esse nome "método", mas tem recorrência, sim, porque eu venho trabalhando sempre com improvisação. Acho que o primeiro trabalho que eu fiz, quando voltei para o Brasil, eu misturei, tinham partes fechadas e partes improvisadas, que foi em 98. E, de lá pra cá, eu fui trabalhando cada vez mais só com improvisação. Eu não sei se é isso que você pergunta, é uma recorrência de metodologia.

VM – O seu treinamento técnico é uma rotina que você faz independente do trabalho ou ele se adapta ao seu processo?

ZM - Ele se adapta ao meu processo. Conforme o que está acontecendo no processo é recorrente eu chamar as pessoas de técnicas somáticas, eu mesmo não trabalho com nenhuma técnica somática, mas com o trabalho do Klauss Vianna, que tem essa coisa de ouvir o corpo, perceber, trabalhar no sensível, no sentir, sem modelo... é recorrente, eu não trabalho com modelo. Eu não faço a coreografia para ninguém dançar, quando eu trabalho em grupo, isso é recorrente. Eu não falo, "ó, levanta o braço aqui...", isso é improvisação, então, vou trabalhar sem modelo.

VM – Você comentou [antes da entrevista] que, lá atrás, trabalhou mais com partitura fechada e com improvisação...

ZM – Isso, misturava, tinha os dois. Tinha momentos de cada coisa

VM – Esse abandono da partitura fechada tem algum motivo especial ou foi um desenvolvimento da sua própria pesquisa?

ZM – Foi um desenvolvimento da própria pesquisa, mas ele é dramatúrgico, eu acho. Eu não sei nem se eu uso a palavra "dramatúrgico" corretamente, mas eu fui vendo que o meu interesse maior, poético, estava em falar do efêmero, por isso a escolha da improvisação foi

ficando mais clara pra mim. Porque é quase um assunto recorrente, dramatúrgico, de falar do efêmero no corpo, nas pessoas, em mim, nos outros. E um dos recursos para falar disso é a própria improvisação. Ela vai dar esse caráter na cena de uma coisa mais vital. Ou tudo acontece ou nada acontece. Então, coloca os bailarinos e coloca a mim mesma num estado de risco muito grande, porque não tem coreografia, você não sabe o que vai fazer, e isso me interessa porque mostra aí o efêmero. Para mim, o público talvez veja outras coisas, mas eu vejo esse lugar existencial, que estamos aqui de passagem e a dança, mesmo coreografada, tem já essa qualidade de ser efêmera, uma arte efêmera.

VM – Você faz alguma relação do efêmero com a presença? Pensa nisso?

ZM – A presença enquanto ser humano ou a presença cênica?

VM – A presença cênica.

ZM – Não, acho que eu não relaciono, não.

VM – E a presença enquanto ser humano seria o quê?

ZM – Eu acho que, nos nossos trabalhos, acaba aparecendo sempre uma coisa de existência, pessoal. Eu busco nos bailarinos sempre o universo pessoal deles, eu sempre puxo isso nas pesquisas. Mesmo quando eu não penso em fazer isso, quando eu vejo, eu estou fazendo isso. Trabalhando com questões mais existenciais mesmo, da existência, de estar aqui no mundo, de ter nascido nessa terra. Parece que essa temática, ela é um pouco recorrente. Então, quando eu falo de presença é de estar no mundo. É que é difícil explicar...

VM - Eu perguntei essa coisa da presença porque eu estou percebendo que, mesmo os artistas que trabalham com partitura fechada, eles têm uma preocupação com esse efêmero que você fala.... E vem de uma necessidade deste corpo estar presente e tem uma qualidade muito específica, que foge dessa coisa do mecânico, do repetitivo.

ZM - Ah, nesse sentido sim, porque eu acho que esse corpo, para improvisar, meu ou do bailarino que trabalha comigo, ele precisa estar muito presente. Então, tem recursos técnicos que a gente tem que trabalhar com eles, para trazer esse lugar de presença porque senão eles não conseguem, a improvisação fica muito ruim. Eu estou sempre buscando mecanismos de trazer essa presença. Daí, no caso da improvisação, mais do que nunca é necessária.

VM – E você acha que essa presença é treinada?

ZM – Sim, eu acho que é.

VM – E como é treinada?

ZM – Ah, tem várias maneiras.

VM – Me dê um exemplo...

ZM – Deixa eu tentar ver algum recurso técnico que eu tenho usado. Por exemplo, um recurso que eu usei muito com eles, num processo anterior, foi de contenção do movimento. Eu acho que isso traz bastante presença. O que é estímulo para mover, ele ocorre porque um outro bailarino mexeu, porque a luz mudou, porque entrou uma música ou, sei lá, alguém na plateia começou a rir. Isso poderia ser um estímulo paro o bailarino começar a se mover e, ao invés dele se mover, ele tem que conter o movimento e observar os processos internos que acontecem no desejo do movimento e na contenção do movimento. Nesse lugar aí, de contenção, isso já é algo que eu trago do Klauss. O Klauss Vianna já trabalha com contenção do movimento, isso traz um lugar de presença muito grande [...].

VM – Essa contenção é totalmente em pausa para quem está vendo?

ZM - Quem está vendo, vê pausa, mas é uma pausa que atrai o olhar. Às vezes, ela fica mais significativa do que alguém que estava mexendo, virando pirueta, não sei o quê. Muitas vezes, depois da improvisação, uma das críticas que eu faço para os bailarinos é «você mexeu demais». Eles falam, «mas como?». Mas, gente, para que mexer tanto? E o trabalho de contenção, que a gente busca tanto, que traz esse lugar da presença, o ser humano potente, ao mesmo tempo vazio de gesto? [...].

VM – Nem sempre o intérprete criador consegue atingir esse lugar e isso é visível para você?

ZM – É.

VM – Ou, às vezes, ele pensa que está nesse lugar e você acha que não, ou o contrário.

ZM - Então, acontece. Ele acha que está nesse lugar e eu falo, "não, não estava". Ele fala, "ai, meu Deus, então, eu não entendi". Quando eu trabalhava com o Klauss me dirigindo também tinha uma coisa assim. Ele falava, "não está"... "ai o que é que será que ele quer?". [...] No caso da improvisação, a gente tem sempre que comentar depois do espetáculo. Quando eu dirijo, eu sempre assisto e eu sempre comento. Como ela nunca está pronta, não é um errinho assim de que o braço não foi aquela hora ou atrasou na música, é estar ou não estar em sintonia com o lugar do improviso que aquela peça pede. No fundo, é também parecido com uma obra fechada, mas eu fico de olho nisso. E, muitas vezes, o bailarino acha

que fez e eu acho que não fez. Menos vezes que eu falo assim, “ah, estava exato” e ele fala assim, “nossa, mas eu achei que não estava”. Isso é mais raro acontecer.

VM – Esse olhar que você tem, pensando em você como espectadora e pensando nessa ideia de que a presença não ocorre isolada... então, existe o espectador e existe esse corpo aqui, e um entre. Essa recorrência do bailarino de ora achar que “aconteceu” e ora achar que “não aconteceu”, muitos chamam de lugar do etéreo, do mistério, do risco, da incerteza e outros consideram o lugar da certeza, da técnica, da consciência. E parece paradoxal. Como você vê isso?

ZM – Pra mim, minha escola, Klauss e tal, é técnico. São questões técnicas que a gente estuda, pratica. Não é uma inspiração... presença. [...] Eu diria que essa coisa entre o olhar do público e do diretor, e a sensação do bailarino, que fala, “nossa hoje foi ótimo” e o diretor fala “foi péssimo”, e vice-versa, sim, acontece muito, independente da improvisação. Mas eu acho que é porque o que você produz como imagem não é do controle do bailarino. O bailarino, ele produz a imagem, ele não frui. Ele está numa vivência sensorial-motora, produzindo imagens. Ele até pensa que ele controla a imagem, mas ele não controla. Eu acho que ele controla o sensorial e o motor, mas ele não controla o imagético. Quem controla é o coreógrafo, o público. Controla, entre aspas. Então, eles estão olhando para lugares diferentes. O público e o coreógrafo estão olhando para essa produção de imagens da dança, ou sentidos. E o bailarino está naquele mundo sensório-motor.

VM – Pensando assim como você coloca, a ideia de ter uma partitura fechada possibilitaria reconhecer uma forma, a produção de uma imagem e a improvisação não te deixa reconhecer isso. Então, nesse lugar da partitura fechada eu teria uma construção dramatúrgica mais fechada e, na improvisação, não?

ZM – Eu acho que a da improvisação é uma dramaturgia aberta.

VM – Quando você fala que quem está fazendo não tem noção do imagético e que essa construção de sentidos vai para o lugar do diretor ou do espectador, é como se você deslocasse completamente o lugar da dramaturgia para esse lugar daquele que vê.

ZM – Mas não, porque mesmo eu estando no sensorial, eu encontro sentidos. Então, vamos dizer, eu percebo que o meu peso está mais no ilíaco esquerdo. Se eu transferir o peso para o sacro eu começo a enrolar minha coluna e descanso meu abdômen. Isso tem um sentido, que é: vou descansar minha barriga, meus órgãos e ceder o peso na coluna. Estou trabalhando sensorialmente, mas quem está me assistindo pode ver uma pessoa triste, por

exemplo. Só que eu não estou triste, eu estou construindo um sentido dramatúrgico que tem a ver com o modo como meu peso está sendo gerenciado naquele momento. Eu tenho um sentido. Eu não vou fazer um negócio assim, qualquer coisa. Eu vou trabalhar dentro desse universo que eu falei mais proprioceptivo, mais sensorial, mais de percepção e encontro sentidos por aí. Então, se vem um outro bailarino e toca na minha perna e a mão dele está gelada, eu posso tirar a perna porque está gelada e o público vai achar que eu não gosto dele... é um casal e a mulher não gostou do rapaz. E, para mim, não é um casal e eu não gostei do rapaz... é a mão do Vitor que está gelada e eu tirei minha perna.

VM – Você nunca trabalhou nesse sentido de envolver a parte emocional?

ZM – Não, eu deixo isso pro público.

VM – É sempre você em relação ao seu peso, musculatura, osso?

ZM – Isso.

VM – Mas você não sente também que, mesmo pensando nisso, você chega no emocional, não está bem separado?

ZM – Muitas vezes aparece, por exemplo, eu posso criar uma postura, vou descendo meu peso. E, de repente, eu percebo uma postura e digo, "nossa, minha mãe faz isso, eu reconheço minha mãe nesse gesto." Ou alguma postura que eu sinto que "nossa, eu estou pensativa". Uma postura de alguém que eu sinto que está refletindo. Eu reconheço. Mas é sempre a minha instrução. A minha instrução para os bailarinos é assim, "toda vez que vier uma imagem para vocês, toda vez que vier uma emoção, deixa ela vir e deixa ela passar, não grude nela. Se você grudar, você vai fechar a improvisação, "nossa, parece que eu estou triste, vou fazer uma dança triste", pronto, fechei, deixei de estar aberto ao improviso, porque eu vou conduzir uma ideia fechada e o improviso tem que estar sempre abrindo. Passa emoção, passa ideia, ela passa, ela se realiza, mas ela não fecha, não se fixa na ação, nem no corpo.

VM – Você tem um primeiro assunto, um tema para abordar ou você está sempre partindo do zero?

ZM – Estou sempre partindo do zero, mas eu tenho referências corporais muito próprias em cada trabalho, então, eles dão um certo lugar, sim. Por exemplo, se você for ver o núcleo de improvisação no trabalho *área de risco*, era diferente do trabalho *por que tenho essa forma*. Porque a gente estudou questões corporais e da ação diferentes em cada processo.

VM – Mesmo quando você vai para esse lugar da memória, como você falou, "ah, isso lembra a minha mãe", é um lugar que você não quer ficar?

ZM – Não, não quero ficar. Só que, por exemplo, eu fiz um trabalho, em 2010, que era com um pianista. Ali, eu e o pianista estudávamos a improvisação dentro de parâmetros compositivos. Por exemplo, a gente estudava repetição, estudava proporções. A gente elegeu seis estudos, um era proporção, outro era peso, outro repetição, outro velocidade. São estruturas compositivas, tanto da dança, quanto da música. E a gente improvisava livremente com isso. Eu podia, um dia, fazer só a repetição e ele fazer só o peso. Eu podia fazer os seis estudos e ele fazer três. Eu podia, um dia, fazer o estudo do peso e ele estar fazendo velocidade. Isso não importava, era totalmente aberto. E o gesto que eu encontrava a cada dia, eu também não sabia qual ia ser. Mas eu sabia que eu ia pensar num desses estudos...

VM – Aleatoriamente?

ZM – É.

VM – Dentro dessas propostas diferenciadas você consegue identificar uma dramaturgia diferenciada em cada um dos seus trabalhos?

ZM – Consigo, tem um campo [...] cada trabalho fica num campo dramatúrgico, talvez.

VM – E você percebe, por conta dessa abertura que você dá, muito sobe e desce?

ZM – Então, sim, acontece bastante, mas com a prática da improvisação as quedas são menos... por exemplo, o núcleo, no primeiro ano, eles tinham espetáculos que eles chamavam de "Titanic", o espetáculo afundava no meio e se perdia, naufrágio. Agora, é difícil acontecer um "Titanic" com eles, porque são seis anos que eles estão trabalhando com improvisação [...].

VM – Você falou que traz questões pessoais dos bailarinos, mesmo quando não buscou, mas ao mesmo tempo, você falou que o sentimento não é para fixar, é para passar, então, essas coisas deles seriam o quê? Coisas do corpo mesmo?

ZM – Isso, que já estão impressas. Então, por exemplo, para um dos trabalhos do núcleo, eu estudei muito o cotidiano. Eu pedi para eles trazerem recortes do cotidiano para gente estudar os padrões de movimento do dia a dia, para gente estudar esse tipo de padrão para dançar. Então, o que acontece, por exemplo, um bailarino que sentia que usava muito o apoio das mãos, dos ombros, ele ia sempre construindo a dança dele a partir desse lugar. E aquilo já fala por si, ele não precisa falar mais nada porque aquelas tensões de organização

motora daquela pessoa, que é aquele bailarino, já trazem todo um discurso, que é interessante porque fala de existência. E outro bailarino vem com outro tipo de padrão, então, já dá uma diferença porque vem com uma carga pessoal muito grande [...].

VM – Você acha que está nesse lugar do depoimento pessoal?

ZM – Sempre vai estar, mas é diferente daquele depoimento pessoal da Pina Bausch. É que a pessoalidade sempre está em jogo, quando é improvisação. Na dança, sempre está em jogo, porque eu não posso me deixar em casa para vir aqui interpretar a Gisele, eu tenho que ser a Zélia fazendo a Gisele, não tem como, eu tenho que dar um jeito de fazer uma ponte. Então, já tem sido na dança porque é o mesmo corpo que vai dançar Gisele, que vai para casa, cozinha, que vai para o banheiro. Isso, na improvisação, fica mais evidenciado porque, como você não tem nenhuma coreografia prévia dada para aquele bailarino, ele vai ter que dançar a dança dele. Então, isso fica mais evidente, mas é uma questão já da dança, eu acho.

VM – E esse lugar da improvisação que pode também se cristalizar, você sente isso?

ZM – É, isso é um grande perigo, mas aí que estão as estratégias. Quem trabalha com improvisação tem que estar sempre criando estratégias. Você primeiro tem que ter um olhar para ver o bailarino cristalizando num lugar e poder falar "ó, isso não está interessante porque você está cristalizando". [...] no trabalho da improvisação precisa estar sempre puxando o tapete, senão a gente não constrói novos padrões, porque é do humano.

VM – Você sofre nos processos de criação?

ZM – Depende. Esse último foi um grande prazer, eu não sofri nada, ao contrário. Esse aqui foi super prazeroso, o penúltimo também. Eu acho que parei de sofrer, eu sofria, mas eu acho que parei. Pelo menos os dois últimos que eu fiz, têm sido muito tranquilos.

VM – Como você tem se organizado com o grupo, por projeto ou independente de projeto?

ZM – Aí tem uma problemática que é com grupo. Eu, particularmente, trabalho sempre, só que eu diminuo o ritmo de trabalho. Eu, uma vez por semana, eu me fecho no estúdio, chova ou faça sol, com dinheiro ou sem dinheiro. [...] Quando tem um projeto com começo, meio e fim, com cronograma, data de estreia, aí eu aumento essa carga de trabalho, sim, bastante. Mas eu tenho que ter esse espaço sempre. O grupo já não funciona assim, tanto que está muito difícil para mim, a gente está em crise. Porque para os bailarinos, eles

querem trabalhar por projeto e eu não acredito nisso. E aí como a gente não consegue ter manutenção direto, mesmo tendo fomento, tal... então, eu falo "ah, gente, então, eu acho que não interessa porque ficar montando projeto sempre, eu não sei se estou afim...". Aí o grupo está numa fase que talvez acabe, porque isso aí virou um problema. A gente vem discutindo isso já, e a gente está aí com esse projeto de fomento que talvez seja o último, porque eu não aguento mais trabalhar assim... porque você fica pressionada a ter um projeto, aí, depois, tem sempre uns vácuos, nesses vácuos existe uma dispersão. Isso eu acho que é um problema que talvez esteja acontecendo com muitos grupos, os bailarinos vão trabalhar com outros grupos, aí você fala "pera aí, o corpo que trabalha com a Vanessa não pode ser o mesmo que trabalha com a Zélia".

VM – E eles têm trabalhado em outro grupo simultaneamente?

ZM – Não muito, mas agora começou. E aí, eu trabalho muito com uma preparação de um corpo específico, não dá, tem que fazer aula comigo, tem que continuar o trabalho corporal [...].

VM – Isso é importante pra mim também... O que é fazer pesquisa em dança? você reconhece esse lugar da pesquisa?

ZM – É complicado esse negócio... quando eu falo "pesquisar", quando eu penso nessa palavra como eu usei aqui, é de realmente você querer ir adiante num pensamento de corpo, num pensamento sobre a dança, num pensamento sobre coreografia. Se você pensa isso e trabalha em cima disso, então, você está pesquisando. [...] Às vezes, o que eu acho é assim, que aquela pesquisa deu uma parada há muitos anos, quando eu olho, eu falo, "nossa aquele negócio parou no tempo..." pode acontecer com qualquer artista, pesquisou muito, chegou num lugar interessantíssimo e depois parou, e daí virou uma fórmula. Isso acontece com muita gente, morro de medo que aconteça comigo. Eu sempre pergunto para quem está assistindo, "mas está muito igual ao meu último trabalho" [...]"

VM – Você usa a palavra dramaturgia no seu trabalho?

ZM – Eu uso. Por exemplo, [...] falo muito que eu trabalho com uma dramaturgia aberta ao instante da cena, porque existe um lugar dramatúrgico que tem a ver com o tipo de pesquisa, com os elementos que eu estou pesquisando naquele período [...], mas como é aberto, não tem coreografia fechada, essa dramaturgia, ela só se completa mesmo na cena. Porque pode ser que, naquele dia, porque tem uma pessoa que ronca na plateia, eu vou sair correndo e eu posso gritar e, no dia anterior eu não gritei, nem amanhã eu vou gritar, porque

aquilo interferiu na minha dança, eu tive uma reação [...]. Não me fixo naquilo, mas aquilo aconteceu... Por que ela é uma dramaturgia aberta ao instante? Porque aquele momento carregado de sentido só ocorreu naquele dia, porque precisa daquela pessoa dormindo e roncando, como é que eu vou repetir aquilo amanhã, se o cara não veio.

VM – Então o público é coautor do seu trabalho?

ZM – É um pouco, mas o público em palco italiano não tem muita ação, não. Quando eu danço em sala aberta de ensaio, o público tem uma participação muito maior [...].

VM – O iluminador também improvisa?

ZM – Ele também improvisa e o músico também.

VM – Então as luzes não ficam afinadas?

ZM – Mas ele sempre mexe um pouco em alguma coisa, cria novas coisas. E o movimento de luz nunca é o mesmo, porque, mesmo que ele tenha um contra afinado, vai ficar, mas ele pode não usar esse contra hoje.

VM – Mas ele que vai por você, na sua energia ou está todo mundo ali, um na do outro?

ZM – Tem que acontecer entre, que nem o cara que ronca. Ele roncou e me afetou. Pode ser que eu faça assim (ela faz um gesto com a mão) e por causa disso o iluminador dê um blackout.

VM – Existe algum trabalho seu que vocês entram sem comando algum? Sempre existe um mote, um campo ou acontece do próprio assunto se dar na hora?

ZM – Olha, com o grupo a gente fez acho que uma vez assim. Tinha uma exposição no Itaú Cultural e pediram para gente fazer uma interação livre total. Eu faço bastante isso de ir com o músico, não temos nada marcado. Eu olho para cara dele, ele olha, a gente começa. A gente fala, às vezes, quantos minutos a gente vai fazer, 20 minutos, uma hora.

VM – Você pensa no público durante os processos de criação? Mesmo espacialmente... esse trabalho funciona com o público assim, num espaço assim...

ZM – Sim, penso se palco italiano é melhor ou não, mas mais numa questão de espaço de qual vai ser a visão deles. Esse trabalho eu achei que ele ia ser melhor num espaço aberto e não num palco italiano. Aí a gente fez, eu não consegui mais nenhum espaço aberto, daí a gente veio para cá (teatro Sérgio Cardoso). Por isso que eu falo, aquela coisa de quem está de fora, aqui o público está gostando muito mais. Quem viu lá no Centro Cultural, a gente

fez no porão, e viu aqui, está gostando muito mais daqui. Daí eu pensei, "nossa a gente estava errado, eu pensei no público, mas me enganei".

VM – Mas você pensa no público em relação à construção de sentidos?

ZM – Não, aí é o público que vai dar. Tem gente que chora. No último trabalho que eu fazia com o pianista, tinham pessoas, às vezes, que choravam. Eu não sei por que, não era um objetivo, intencional.

VM – A dramaturgia é aberta e voltada ao instante, como você falou, mas não tem nenhuma intencionalidade para direcionar a uma ambientação?

ZM – Não. Tem a ambientação da pesquisa. Se eu pesquisei determinadas questões, aquilo está presente no meu corpo. Então, por exemplo, eu pesquisava o peso nesse último trabalho. Uma relação com o peso um pouquinho diferente daquela que eu estava usando normalmente para a dança. Até teve a ver com a minha cirurgia. [...] eu trabalhei bastante com essas sensações de peso sobre o meu corpo e o meu corpo sobre a superfície do chão. Então, isso apareceu na minha dança. E tinha gente que chorava, mas por que estava vendo peso (ela ri). Não é que eu tinha uma intencionalidade. Mas eu tinha sim, uma intencionalidade do corpo... eu quero pesquisar isso aqui. Não era só o peso, eu também pesquisei repetição. Eu estou falando do peso porque teve algo novo na minha maneira de lidar com o peso naquele trabalho, que veio de uma experiência pessoal com a minha cirurgia. Quando eu acordei da cirurgia eu falei "nossa, eu achei que eu tinha sido atropelada", eu esqueci que eu tinha sido operada [...]. E essa experiência foi uma experiência de peso muito intensa. Eu não posso dançar do mesmo jeito, como se eu fosse leve. Não dá depois de ter vivido isso.

VM – Eu achei curiosa essa questão de não ter nenhuma intencionalidade nesse lugar das emoções. Tem muita gente que você conhece que trabalha nesse sentido?

ZM – Então, o Klauss trabalhava assim, não fui eu que inventei não. O Klauss falava para gente que a gente não tinha que se emocionar, que era o público. [...] Eu acho muito interessante. Porque eu falo, "nossa, eu mobilizei aquela pessoa através do meu peso, eu mobilizei" [...].

VM – Essa mobilização fica em você também?

ZM – Não, na hora eu estou ali trabalhando com aquela ideia do peso sobre o meu corpo [...]. Eu estou pensando só nisso, eu penso muito tecnicamente quando eu danço. Isso também é do Klauss, porque essa ideia de não ter coreografia começou com o Klauss. Quando

eu trabalhei com ele, ele aboliu a coreografia. Só tinha processo, processo... e, quando chegou a data de estreia, o que é que a gente vai dançar? Ele não chamava de improvisação, engraçado, né? Imagina que, para mim, foi quebrar um paradigma, eu sonhava que eu entrava em cena, eu estava pelada... No final da vida dele, ele colocou improvisação em cena, mas ele não dava esse nome, ele queria o movimento mais autêntico que a gente pudesse realizar. Então, ele não marcava nada. Ele só dava esse lugar de corpo para gente ir, aquecia a gente e só. Eu lembro que falava, "eu entro em cena e faço o quê?". Ele falava, "nada". "Fico parada, Klauss?", "Fica, fica empurrando o chão, em cima dos ísquios". Ele dava todo o alinhamento ósseo que eu tinha que pensar. "Eu vou ficar pensando nisso". "Pense em colocar os seus ísquios em cima dos seus calcâneos e chega, e vai, merda!" Aí eu ficava lá, "ísquio, calcâneo, ísquio, calcâneo".

VM – Então, tudo começou por aí.

ZM – Tudo começou por aí. Ele já falava que a gente, enquanto bailarino, tinha que pensar no movimento. Não tinha que ficar sentido nada. "A emoção é para o público, não para vocês".

ENTREVISTA COM HELENA KATZ, EM 16/03/2015

HK – Helena Katz

VM – Vanessa Macedo

VM – Durante as entrevistas que fiz, uma questão recorrente entre os artistas foi a necessidade de pesquisar o movimento em tempo real. Eles falaram se interessar pela construção em tempo real, pela presença cênica, pelo o que acontece ao vivo. As pessoas falaram muito sobre isso. Teve, inclusive, uma fala de um coreógrafo que disse que chegou a coreografar para parecer improviso. Essa necessidade me chamou atenção e eu queria que você falasse um pouco sobre isso.

HK – Esse negócio aí de movimento em tempo real se transformou num assunto, foi transformado num assunto, por isso que, talvez, você tenha encontrado tanta gente interessada nisso, que é uma discussão antiga sobre representação e apresentação, o que é um corpo que representa e um corpo que é capaz de apresentar sem representação. E isso foi tendo algumas propostas de entendimento, no teatro, na dança e na performance. E, em cada um desses campos, com vícios de entendimentos. Isso que eu estou chamando de vícios de entendimento parece que é falta de bibliografias, seja para fundamentar qual posição seja. Tem uma historiadora chamada Eugênia Casi Ropa, um dos seus livros, muito antigo, foi traduzido agora para o português, se chama *A Dança e o Agit-prop*. Lá tem um capítulo, por exemplo, onde ela começa explicando as questões de como vai nascer o expressionismo, como vamos chegar em Laban, no expressionismo, misturando as questões do XIX para o XX, lá na Alemanha. Por exemplo, nesse simples capítulo da Eugênia, tem uma discussão que a gente vai ver como esse entendimento de que existe alguma coisa a ser expressa, a ser contada no corpo, como isso atravessa o que vem dos gregos, é muito antiga a preocupação de como é que um corpo conta alguma coisa [...]. E, nessa modernidade, essas discussões, por conta da modernidade, foram se encaminhando não só para como o corpo conta, mas como ele conta como se fosse a primeira vez, como é que ele conta com frescor. E isso, por exemplo, na nossa área da dança, foi ganhando, por causa das somáticas, essa coisa dos estados do corpo, os estados de presença, da performatividade na performance. Ou seja, na performance ganhou o nome de performatividade, no teatro é a discussão de representação/apresentação e, para a gente da dança, são os estados do corpo. Um estado de corpo que seja um estado de presença, então, é como se fosse sempre a primeira vez ou uma improvisação, ou isso, ou aquilo, os nomes que vão variando. [...] Então, que todo mundo esteja com essa inquietação é um traço do nosso

tempo, mas a gente precisaria entender por que é que isso está acontecendo, por que é que o tempo real se transformou numa premissa que valoriza o trabalho, por que é que a coreografia marcada se transformou numa coisa *démodé*, como se fosse um pouquinho "inferior" (ela destacou). Se a gente não entende esse contexto, a gente fica no senso comum. [...] Mas você precisa saber bem que isso é muito antigo, isso não é da modernidade, e que isso ganha diferentes nomeações, dependendo do campo artístico que você esteja. Na pintura tem essa questão, na literatura tem essa questão, na dança tem essa questão, na poesia, em todo lugar tem essa questão - o que é esse momento presente da criação.

VM – E essa questão da coreografia que, talvez, não seja um outro assunto, esteja no mesmo assunto, que é vista como uma coisa inferior, ou o papel do coreógrafo meio em desuso nesse sentido tradicional. Você acha que é uma coisa que veio para ficar?

HK – Ao contrário, eu acho que muito rapidamente vai ser, e já acontece isso, vai ser muito necessário rever essa descredibilização, sabe, do papel do coreógrafo. Por quê? Porque, de novo, muito superficial o entendimento de que o coreógrafo hierarquiza e comanda sozinho e nós estamos num tempo da horizontalidade por causa das redes sociais, da nossa comunicação pela internet, de que nesse mundo da horizontalidade não cabe mais o mundo da verticalidade, aonde tem alguém que vem com a proposta para que os outros realizem. Que isso seja entendido como dogmático, hereditário, rígido, isso tudo é desentendimento, não é entendimento do que seja o papel do coreógrafo. Falta leitura boa do que é uma coisa hierárquica, o que é uma coisa rígida. Então, vai ficando pobre, frágil e, em cima disso, se constroem verdades oficiais em cima do senso comum, como essa desacreditação da coreografia, de um tempo hierárquico que não cabe dentro das horizontalidades, isso é porque falta leitura. Porque coreografia nem é isso e nem a gente vive no tempo das horizontalidades. São as duas coisas falsas [...]. E isso já começou a entrar em crise, pelo seguinte, a diminuição do público para a dança, num momento onde há um aumento enorme de produção, e uma diminuição como se fossem movimentos diferentes. Aumenta a produção, muita gente fazendo dança, e diminui o interesse das pessoas pela dança, na sociedade. Esse é um fenômeno que a gente precisa olhar. E, no meu entender, a minha leitura é que essa noção de coreografia tem a ver com isso. Porque à noção de coreografia vem atrelada a exigência de domínio de composição, saber fazer uma composição, e não acontece só na coreografia. Pelo fato de qualquer um poder escrever qualquer coisa, a qualquer momento e postar, a língua vem sendo muito praticada, nunca se praticou tanto escrever, mas ao mesmo tempo, muito empobrecida, que é bem parecido com o que vem acontecendo com a dança. A língua da dança vem sendo muito praticada, por muita gente, mas muito empobrecida nas suas regras gramaticais que, no nos-

so caso, são regras composicionais. Assim como tem muita gente escrevendo cada vez com mais abreviaturas, cada vez sabendo menos onde põe as vírgulas, isso porque o meio aonde escreve não está pedindo esse tipo de conhecimento, na nossa dança também. Essa tal dança em tempo real, dança autoral... ou seja, todos estão se autoautorizando a fazer o que querem, porque eles estão fazendo a sua dança, e a minha dança, como não é a sua dança, eu faço do meu jeito. Eu faço a minha do meu jeito, você faz a sua do seu jeito. Mas a gente esquece que esse negócio que você pode chamar da sua dança e eu posso chamar da minha dança, chama dança, e aí tem os parâmetros postos no mundo, que são conhecer composição [...].

VM – É essa coisa do pode tudo, tudo é válido... Mas especificamente na dança, pensando na questão do intérprete, parece que mesmo nesse pode tudo, ainda é um pouco diferente, eu sinto. Por exemplo, se a gente fala do intérprete da música, é interessante quando ele trabalha em cima de uma partitura e dá uma interpretação diferenciada daquela partitura, isso é uma coisa que eleva. Na dança, só de você interpretar uma coreografia "do outro", parece que você é menos autoral. Eu não sei se é porque estamos falando de corpo, mas na dança isso, às vezes, é um lugar inferior. Você sente isso? Porque essa discussão do movimento em tempo real, pode ser de uma coreografia própria ou de um outro coreógrafo. Mas existe outra questão que é o trabalho com um coreógrafo e aí parece que é mais grave, porque se entende que se está a serviço do discurso do outro.

HK – É isso mesmo que você está falando. Mas isso é, de novo, porque a gente não toma um tempo de investigar por que é isso mesmo, por que na dança é desse jeito alguém ser intérprete e na música não é desse jeito? Quando as situações são exatamente as mesmas? Porque, veja, alguém que vá tocar Bach, não pode tocar Bach como quem toca Brahms, ele só pode tocar Bach do jeito que o Bach pediu, mas agregando uma coisa dele, porque é inevitável. [...] O que significa isso? Ele está fazendo igual o autor, no caso o compositor, e, para fazer aquilo como intérprete, ele tem que fazer do jeito que o cara escreveu a música, mas é claro que ele agrega uma maneira dele naquele jeito de fazer. Exatamente o que acontece na dança. Então, se eu quiser dançar com você, a coreografia é sua, eu não posso dançar a sua coreografia como eu dançaria a coreografia do Kylián, porque ele trabalha diferente, ele tem outra proposta. Eu não poderia dançar uma coreografia do Kylián como se ele fosse Ohad Naharin. Agora, dentro da sua coreografia ou da do Ohad Naharin, sou eu que estou dançando e vai ser um pouquinho diferente de outra pessoa estar dançando. Então, não são situações diferentes, são exatamente as mesmas situações, mas o que vai sucedendo, e aí é que é uma questão do mercado mesmo, é, na área da música, é muito raro haver tanta gente querendo ser compositor, o cara quer ser um bom intérprete daquilo

porque tem mercado para isso, mais do que para jovens compositores. Na dança, um bom intérprete rapidamente quer fazer o seu trabalho, como se o bom intérprete, naturalmente, transferisse essa coisa que ele é bom em fazer, para ser um bom criador.

VM – Você acha que essa necessidade é uma questão de mercado?

HK – Porque tem mercado para isso. Claro, o Fomento faz isso.

VM – Mas você acha que essa necessidade é uma questão de mercado?

HK – É porque tem, se não tivesse, como não tinha nos anos 80, todo mundo ia para os grupos, esse era o mercado que existia. A pessoa ficava anos no Balé da Cidade, anos no Balé Stagium, anos no Grupo Corpo. Por que onde ela ia dançar mesmo? Agora, onde ela vai dançar? Ela faz um projeto para o fomento, ué, para o Proac...

VM – Mas tem a questão da formação. Antigamente, as pessoas que entravam nas companhias, elas tinham outra formação, uma formação de academia, de escola. As pessoas mais jovens que hoje em dia têm o fomento, elas vêm da universidade ou da formação que tiveram num grupo já fomentado. Os formadores estão sendo os grupos já fomentados e isso já aponta para um lugar diferente, um desejo diferente. Eu não sei se é só por causa disso... tem gente que sai da Universidade e tem a chance de estar num grupo, mas prefere fazer o seu próprio trabalho.

HK – Quando eu digo que tem mercado, é o seguinte, hoje, por conta de nós sermos sujeitos que somos criadores dos nossos discursos na internet o tempo inteiro, todo mundo tem opinião a respeito de qualquer assunto, então essa pessoa está autoatorizada a ser uma criadora de opinião a respeito de qualquer assunto. Todo mundo manda para a gente coisas para você se manifestar a respeito, da caça às baleias, manifestação de ontem, crise hídrica... coisas que demandariam um tempo para você se inteirar. Ninguém precisa de tempo para se inteirar de nada, todo mundo tem opinião a respeito de qualquer assunto, você cria a sua própria opinião, então, o tempo inteiro nós somos instigados a acreditar que nós somos realmente capazes de ter opinião a respeito de qualquer coisa muito rapidamente, muito rapidamente. Somos assim. Então, quem de nós é assim e está dançando, muito rapidamente, quer dizer alguma coisa a respeito do mundo.

VM – Mas, agora, quando a gente falou da dança e da música... porque muitas vezes se fala que não precisa de mais técnica para dançar, mas dificilmente alguém que não tenha tido uma técnica de música vai conseguir estar no mercado.

HK – Porque a música vem de outra história.

VM – Sim, mas é que eu pensei agora nessa questão do que o próprio mercado permite.

HK – Mas você veja, porque na dança isso é permitido, mas vai cada vez ser menos. Por que está dançando, mesmo, para quem? Porque é aí que entra o fomento como a pior distorção. É uma coisa importantíssima, mas veja a distorção. Uma vez que ninguém precisa de plateia para continuar dançando, porque na hora que você entrou no fomento, você já ganhou o dinheiro. Se três mil pessoas vão assistir ou três não importa. Todas essas leis elas cancelaram para quem você faz, não importa, tanto faz. O dinheiro que você ganha não depende se teve muito alcance, pouco alcance, plateia ou tanto faz. Só que esse "tanto faz" implica em quê? Cada vez menos pessoas estão sendo mobilizadas, ficam interessadas, querem assistir...

VM – Mas, quando o fomento surgiu, ele já não era para esses grupos que não tinham grande mídia, grande alcance? Já eram pessoas que estavam à margem disso.

HK – As pessoas estavam à margem disso. Elas conquistaram isso, foi fundamental. Passados esses anos, o que foi conquistado cresceu e começou a encolher. Por isso que eu acho que é a reflexão que deve ser feita, a importância do Fomento que realmente mobilizou, cresceu, fez valer o volume e começou a encolher. Tem alguma coisa nesse encolhimento e me parece que tem a ver com aquilo que está sendo mostrado, onde entra a formação de quem está na plateia, os interesses de criação.

VM – Mas será que é o Fomento? Nas artes contemporâneas como um todo tem esse lugar do tudo pode e você vai assistir a um espetáculo de dança, você não sabe o que vai ver. Um público leigo, espontâneo, não faz ideia. É sempre um tiro no escuro e corre o risco desse esvaziamento em todos os sentidos.

HK – Em todos os sentidos porque, na verdade, o que sucede? Essa dificuldade de encontrar com um tipo de proposta que não é o tipo de proposta que está sendo midiatizado, porque a dança que as pessoas conhecem é a dança que está na televisão. As pessoas que eu falo é a grande maioria. As artes visuais que as pessoas conhecem é a que está na televisão, os quadros que estão nas casas das pessoas das novelas. Não tem matéria sobre artes visuais, não tem nada disso. A música que as pessoas conhecem são as músicas que tocam melódicas. Então, a música contemporânea, as artes visuais contemporânea, a dança contemporânea, o teatro contemporâneo têm pouca plateia mesmo. Têm pouca plateia porque a informação não chega. Mas essa pouca plateia à qual a informação não chega, ela tem traços identificadores de por que não chega em cada um dos segmentos, a gente não pode generalizar e ficar feliz porque a

desgraça é geral. A gente tem que ver uma situação diferenciada [...]. Tem que fazer uma análise do porquê. Na dança, por que vem diminuindo a plateia agora? Então, a gente tem que ver quem está na cena, quem estava na cena, por que foi diminuindo. Nós temos dados para isso, está tudo registrado, contabilizado no país todo. [...] Então, vamos entender qual é a necessidade hoje, o que precisa ser fomentado hoje, depois de ter sido fomentado dessa maneira toda. E agora, o que precisa continuar sendo fomentado para evitar o que está acontecendo agora?

VM – Você tem alguma sugestão?

HK – Eu acho que é uma coisa que se faz junto. Primeiro tem que se começar a pensar nisso, eu tenho pensado bastante nisso nos últimos tempos. Mas imagino que tenha que se parar e perguntar: o que precisa se fomentar agora? Qual é o papel social da dança? O que a dança está fazendo com a sociedade? Por que a sociedade não considera a dança importante? Por que nós estamos fazendo? Para quem nós estamos fazendo? Como é que faz para mudar a chave disso para que esse tipo de dança seja considerada importante e não só a dança dos famosos, a competição? Não adianta dizer, "ah, então a televisão tem que falar". Não. A televisão não vai falar da dança contemporânea, como não vai falar da pintura contemporânea, como não vai falar da música contemporânea, não é por aí. [...] Nós não vamos atingir 60 milhões de pessoas que assistem ao Jornal Nacional, não é isso. Mas nós sabemos que nós podemos atingir um público maior do que a gente atinge agora. Então, que tamanho de público é para isso que não está sendo atingido. Isso cada um de nós sente. Eu, que vou assistir tudo, a dificuldade que eu tenho de convidar alguém que não é do mundo da dança para assistir comigo alguma coisa, porque eu levo uma vez e pessoa me diz "pelo amor de Deus, não me leva mais, eu te encontro depois, a gente vai tomar uma caipirinha depois". Por que isso acontece? Não com um, nem com dois. E não só sou eu, senão seriam só os meus amigos que seriam muito chatos, e não são só os meus amigos que não querem voltar.

VM – Eu ia te perguntar o que você sentiu de diferença nesses quase 10 anos de Fomento à dança, mas você já falou bastante sobre isso. Mas recentemente saiu a publicação do Fomento ao Teatro e teve uma pergunta interessante lá: "Você acha que o seu território de ação mudou?" E eu achei interessante a pergunta porque o Fomento passou a propor uma série de coisas, publicações, circulação pela periferia, oficinas, outras ações... E essas ações ampliaram um campo de atuação que eu acho que tem um lado muito positivo para algumas realidades e tem um lado de desvirtuamento do que seria a própria natureza do modo de atuação do grupo. De todo jeito, eu acho que mais somou. [...] Outra coisa que fala na publicação é que o fomento criou uma mídia própria, os grupos que têm "padrão fomento". Então, ao

mesmo tempo que se falava, lá atrás, que o fomento era para os grupos que não tinham nada, isso mudou e se tornou um lugar de status, de poder. Quem não está lá, não tem o status do padrão fomento e eu percebi que virou um lugar de validação da dança. Talvez cada momento tenha os seus lugares de validação e, atualmente, esse lugar principal é o do Fomento à Dança. Se você é um grupo fomentado, tem outro status. Isso eu acho que entra num lugar perigoso, de validação do artista a partir desse lugar de ser ou não fomentado.

HK – Concordo total.

VM – Daí tem uma questão que eu acho interessante que são essas palavrinhas que estão na lei, que são a chancela: você fazer pesquisa, ter trabalho continuado e ser da dança contemporânea. Então, todo mundo que não se nomeava assim começa a escrever tentando o tempo todo provar que faz parte desse lugar. Isso foi uma coisa que me chamou atenção nas entrevistas que eu fiz fora de São Paulo, as pessoas tentando defender que fazem pesquisa em dança e falando quem eles acham que faz e quem não faz. E eu fiquei pensando, como isso chegou lá? São termos que você acha que surgem nesse momento para se levantar uma bandeira de que se cabe nesse espaço?

HK – Tem um problema muito sério que é a diferença entre pesquisa artística e pesquisa acadêmica, porque uma vez que todo mundo foi obrigado a fazer projeto no modelo acadêmico, e não projeto no modelo artístico, e a Lei de Fomento ainda está pautada nisso, isso foi importado. Para todos os editais, o modelo é exterior à linguagem artística, a discussão não é se eu faço pesquisa, é o que é pesquisa artística, que é muito diferente do que é uma pesquisa acadêmica [...]. Daí a gente vê uma promiscuidade entre universidade e mercado muito pouco clara. E os artistas entraram de cabeça, começaram primeiro pagando pessoas para fazerem seus projetos, porque eles não sabiam fazer projetos naquele modelo, e nunca mais se discutiu, projeto artístico é o que? Ele tem objeto mesmo? Ele tem objetivo mesmo? Antes? Será? Eu discuto totalmente isso. Mas isso não é discutido pelos artistas que estão à mercê, então, isso foi pautando. Então, eu faço pesquisa, você não faz, então, eu tenho galardão e você não tem, eu sou autoral, você não. E tem muita, muita discussão do que é autoria hoje no mundo da internet, o que é citação, que citação é diferente de referência, o que é que é cópia. [...] O modelo da universidade não deveria ter sido consagrado do jeito que foi. Passou a regular tudo [...], se transformou nisso, só que, ao se transformar nisso, passou a regular os modos de produção, você produz para ser companhia do Fomento. Então, há uma inversão perversa, muito perversa, porque, como essa é a única condição de sobrevivência, você precisa, por sobrevivência, atender aos padrões que estão postos para a sua sobrevivência. Isso tem consequências da gente ter muita dificuldade..., eu que assisto tudo, conseguir acreditar que a gente vai sair dessa bem, está cada vez mais

difícil acreditar que a gente vai sair dessa bem, porque está todo mundo tão confortável no seu quinhãozinho, no seu quintalzinho, e eu entendo, é a sobrevivência. Enquanto eu estou no meu quintalzinho aqui, me deixe, pelo amor de Deus, trabalhar no meu quintal. Você no seu, eu no meu, cada qual no seu quadrado, porque cada qual no seu quadrado é o contrário do que era necessário, porque só junto que a gente vai conseguir reformar de modo que a gente não deixe perder nada do que tem, mas consiga fazer valer para agora e não tentar fazer esses puxadinhos na Lei, aí troca essa palavrinha, mas a discussão de fundo...

VM – Pesquisando algumas trajetórias, os artistas que faziam uma obra por ano, eles faziam isso antes do Fomento e continuam fazendo agora. As produções antigas tinham menos opções, mas a concorrência era bem menor também. [...] Talvez a produção tenha aumentado muito e o público não tenha aumentado na proporção da produção.

HK – Exatamente isso. Não apenas não aumentou como diminuiu. Não aumentou na proporção da produção, mas diminuiu na proporção do que já estava conquistado. [...] esse público diminui e vai se transformando em endógeno, cada vez menos gente de fora do mundo da dança se interessa pela dança, e é essa que é a preocupação. Aumentou muito a população da dança, mas é endógeno. [...] Pouca gente que não faz dança vai na dança, isso é que é preocupante. É uma coisa horrorosa, você vai lá e tem que beijar 30 pessoas porque você conhece essas 30. Era ótimo você beijar 30, mas ter 300 que você não conhece. [...] De fato, a gente tem uma situação que é tudo muito ligada à questão da formação, que é muito diferente hoje, a questão da produção ter ficado um pouco mais rala, dado ao aumento imenso da quantidade de gente que produz. Ou seja, cada uma dessas coisas tem um aspecto muito bom e um aspecto muito problemático. E a gente só pode ver tudo isso nesse contexto de que somos sujeitos deste mundo que é o mundo das coisas rápidas, que se tornam obsoletas muito velozmente e que acontecem em tempo real, que é o tempo da internet. Então, que as artes precisam se posicionar face a isso é o que eu venho falando com uma certa frequência. Porque se a gente vive nesse mundo, que é o nosso mundo agora, a gente precisa imaginar o que é fazer dança para este sujeito, que é o um sujeito deste mundo. Quem faz é um sujeito deste mundo e quem vai ver é um sujeito deste mundo, onde todo mundo está autorizado, todo mundo é criador do seu próprio discurso, todo mundo não tem paciência para os outros porque está acostumado a deletar aquilo que lhe incomoda, todo mundo está acostumado a ser muito mimado para ter os seus desejos atendidos, porque se eu não curto você, você não me curte, eu já te exclui, você já me excluiu, eu fico só com quem gosta de mim e com quem eu gosto. [...]. Esse é o mundo no qual a gente vive, então, esse é o mundo no qual se faz arte. Então, a dança está prestando atenção nisso? A dança está tomando noção de quem são os

sujeitos que fazem e assistem? Quais são os assuntos que nos importam, qual é o tipo de corpo que precisa? Assim, se ficar muito claro que esse é o mundo, a gente pode começar a refletir qual é o Fomento para esse mundo, qual é a formação nesse mundo, qual é o tipo de dança nesse mundo. Senão é muito vago e sem entender direito o que é um tempo real. [...] Ninguém vai se salvar sozinho de nada. Nós só vamos nos salvar, na dança, ou na política, se a gente conseguir estabelecer uma conversa com o outro do qual a gente discorda. Você falou, "você tem alguma solução?". Sozinho ninguém tem solução, porque eu preciso daquele que discorda de mim para enriquecer o que eu estou falando e ele precisa que eu discorde dele para enriquecer o que ele está falando, senão a gente não avança, não repensa essas situações. [...] Não adianta eu cobrar do meu aluno que tem 19 anos e fala "eu tenho a minha metodologia" e eu falo, "desculpe, mas você ainda não tem, você vai ter daqui um pouco". [...] Isso é recorrente. Não adianta se colocar contra isso, isso é um traço do nosso tempo. Como a gente lida? Onde a gente vai colocar esse desejo? Você não pode desqualificar. Mas onde você coloca? Eu não posso colocar esse meu aluno junto a um professor que está desenvolvendo uma coisa há 15, 20 anos, e que, de fato, pensou uma metodologia e que testou muito tempo, e continua testando e levando para frente. Mas esse é o mundo no qual a gente está. Mas como a gente organiza essas camadas todas? Como você vai ver um espetáculo, que eu vou ver tantos, e a maior parte das pessoas não tem mais formação de corpo. Mas não tem mais mesmo, e agora? E agora? Não adianta reclamar, "ó vai aprender a dançar primeiro", mas ele já está dançando antes de aprender a dançar. E ele já tem dinheiro público para fazer isso. E agora? Então, temos que olhar para isso e pensar como a gente lida com isso, sem preconceito, sem ideia pronta, mas juntando, isso que eu chamo de bibliografias, referências que nos ajudem a pensar uma solução. [...] precisa ser importante para a sociedade, porque a gente espera que o que a gente está fazendo contribua para pensar o mundo, então, alguém precisa vir ver, que não seja só o meu aluno, o meu colega, aquele que é endogênico. Isso é que eu acho que a gente precisa parar e dar uma olhada. E tem muita gente interessado em olhar, não sou só eu, não é só você, e isso já é um traço bacana. O Movimento a Dança se Move é um traço bacana sobre pessoas que estão se juntando para pensar as questões. Isso é uma esperança imensa. A Cooperativa Paulista é uma esperança imensa de um entendimento da classe de que é necessário uma instituição. [...] Então, isso dá muito alento porque eu vejo que, aqui em São Paulo, já tem muita gente desperta. É muito pouco, mas já tem, Vanessa, então, já dá uma esperança enorme de que a gente vá conseguir levar adiante essas reflexões. Cada qual do seu jeito, mas alerta para tentar caminhar perto, não é junto, concordando, é perto. [...] Eu não posso me autoautorizar achando que a minha criação ou o meu texto, a minha crítica é tudo, já resolveu. Não dá. Essa é a única possibilidade da gente avançar, é junto.

ENTREVISTA COM HELENA BASTOS, EM 28/7/2015

HB– Helena Bastos

VM – Vanessa Macedo –

VM – O que você entende por dramaturgia na dança, no seu trabalho? É uma palavra que você usa? É uma questão que você nomeia ou você não pensa sobre isso?

HB – É uma questão que, o tempo inteiro, ela reverbera na minha ação, no meu fazer. Mas, por que eu não uso o termo dramaturgia? O que eu fui percebendo, não vou fazer o apanhado histórico, mas lá atrás, era uma escrita do drama, pensando assim muito lá atrás. E eu tenho pensado muito que a gente vive um momento onde as linguagens estão muito pulverizadas, umas nas outras. Inclusive, eu percebo, nos programas, muita gente não usando mais o termo "coreografia", usando o termo "composição coletiva"... vão mudando esses termos. E eu cheguei num ponto que eu acho que dramaturgia em dança seria você assumir o termo coreografia. Por que isso? Porque coreografia é escrita da dança, mas se você for pensando que as palavras, de alguma forma, elas também vão ampliando o seu conceito, na medida em que vão se conectando com o mundo das coisas, então, acho que pensar o termo coreografia para a dança é trazer uma luz mais focada em dança. Eu tenho colegas até aqui do departamento que ficam me provocando "Helena, mas você tem uma postura tão híbrida...". É Híbrida, mas o que eu faço, só uma pessoa de dança poderia conceber daquele jeito e é difícil você defender esse foco hoje em dia, porque cai tudo na questão das artes da cena, que eu também não tenho nenhum problema, porque às vezes eu também penso "nossa eu estou em que lugar da dança?". Mas eu sinto que pela própria história, na minha formação, na minha ligação com o pensamento da dança, é em dança. Se tem um tom mais da performance, isso já é uma outra discussão. E desde que eu comecei a ter esse *insight*, para mim, é uma postura política você assinar coreografia fulano de tal, sicrano de tal ou coreografia de fulano, beltrano... dando um indício que a coreografia é uma escrita coletiva. Agora, o que eu acho que é bacana é a gente estar discutindo o termo "coreografia" [...].

VM – Você pensa coreografia como sinônimo de dramaturgia?

HB – Eu penso coreografia como a dramaturgia da dança. A dramaturgia é como você articula um pensamento voltado para uma proposição na qual você se dirige, assim de um

modo mais genérico. [...] Eu fico pensando muito nesse lugar da dança, ainda mais que eu estou aqui dentro de Departamento de Artes Cênicas, apesar desse discurso que hoje em dia não tem separação, mas eu vejo que há, porque você vai vendo assim, no Departamento, muitas das questões trazidas pelos professores, como a maioria vem do teatro, são questões que movimentam o ambiente teatral. Então, a fala da dança vem de outros lugares. Não é a separação, mas identificar as diferenças. Talvez por isso, se você olhar os meus releases, eu não coloco nunca dramaturgia. Tem concepção, direção, mas eu nunca uso dramaturgia.

VM – Mas quase ninguém usa aqui no Brasil. Usam o dramaturgista como uma figura específica no projeto que faz uma atuação de provocador, olhar externo ou colaboração dramatúrgica, como alguém que vai colaborar com o material, eu fiz uma pesquisa também com vários releases.

HB – Por isso que eu acho que se a gente entende que a obra vai surgindo das questões que o criador está se propondo, das suas inquietações, a gente nunca sabe como vai ser essa obra, ainda mais se a gente está na linha de pensamento contemporâneo em que processo e produto estão na mesma escala temporal, não é à toa que a pesquisa é sempre forte no pensamento contemporâneo. Então, essa ideia de dramaturgia, ela vai surgindo dessas conexões. Se é um corpo que se propõe a dançar, seja de que modo for essa articulação, essa proposição de se mover em dança, essas escolhas vão definindo um jeito no qual você vai identificando uma certa lógica não só naquela obra, mas você vai, se você acompanha....

VM – Identificando na trajetória do artista.

HB – Na trajetória do artista. Você vai meio que identificando um traço, esses traços que impõem as singularidades de cada um.

VM – Você tocou numa questão interessante que é um dos apontamentos que eu faço, essa questão da coreografia. Mas eu queria saber o seguinte, do mesmo jeito que a gente tem a dramaturgia como herança do teatro nessas questões de texto, de contar história, de narrativa ou mesmo a dramaturgia ligada ao nome de um autor, a gente pegou tudo isso emprestado e foi transformando...

HB – É, foi transformando... até sei onde você vai chegar, mas vamos lá (risos).

VM – Na ampliação desse conceito. Não é o conceito que muda para a prática mudar. A prática faz o conceito mudar. O Edgar Morin fala sobre isso, sobre a migração dos conceitos, e que bom que migram, porque se não migrassem, morreriam. Então, a partir do momento que você desenvolve uma prática que não usa mais o texto, como é que eu vou

nomear isso se antes dramaturgia era o próprio texto? Então, ou se amplia o conceito ou se mata o conceito. E em relação à coreografia? Ainda hoje a gente pergunta para o artista, "é coreografado?" e a gente está querendo dizer, "é partiturizado e está fechado?". A gente entende "é coreografado" como partitura fechada. Ou quando se fala, "está aberto?" e aí não se usa coreografia, a gente pensa "tem jogo?", "é improviso?". Mas também esse conceito de coreografia, é um conceito que pede por ampliação. Como você vê isso no seu trabalho?

HB – Então, eu sou uma pessoa que acho importante.... é...

VM – Você trabalha com partitura?

HB - Eu trabalho com partituras, elas são estruturas, mas, a partir dessas estruturas, cabe aos artistas, no caso é muito eu e o Raul, como cada vez a gente vivencia... não é que cada dia é uma coisa... mas de fato cada dia é uma coisa.... porque não é a ideia de passos colados, um após o outro, mas se você lida com a ideia de estados corporais, aí tem um entendimento de corpo que você carrega, quando se lança para uma criação e, dependendo de como você entende a sua ideia de corpo, e, no caso, para mim, o corpo nunca está pronto, é o ambiente que está sempre buscando soluções para resolver problemas no espaço-tempo. Então, na hora que eu coloco determinadas estratégias para me colocar nesse ambiente, esse corpo se coloca de uma forma nesse ambiente que ele, realmente, tem que lidar com soluções... não é à toa que nos últimos anos eu tenho trabalhado com objeto, porque o objeto é uma extensão desses corpos e ele também tem a sua autonomia, então, eles geram muitos problemas em tempo real. Essa é uma estratégia que eu venho fazendo nos últimos anos. [...]. Então, voltando para essa ideia de coreografia, essa é uma questão... eu brinco como se fosse assim, meio bruxa, que está lá atrás, mas parece haver uma certa incoerência... "poxa, mas você faz todo um discurso do termo dramaturgia nesse contexto, mas da coreografia você não abre mão". Porque, para mim, é uma estratégia política da existência da dança. Pode ser... que nem a ideia de intérprete, porque eu acho que essa ideia de intérprete é algo que eu estou conseguindo de fato me afastar. Houve um momento que eu não tinha dúvida "intérprete-criador", agora, se ele está criando, se ele se coloca na cena se propondo a esse frescor, de estar resolvendo, sinceramente, questões que são apontadas naquele momento, fica complicado a palavra "intérprete", embora apareça nos releases. Mas eu começo a chamar só de bailarinos ou dançarinos, porque eu estou tentando mapear essa dança que eu produzo. Então, nesse momento, eu acho que coreografia é um termo que, na hora que você lança essa palavra, você meio que dá sinais para o outro que não tem dúvida de que você está na dança, mesmo que os outros, quando olhem, possam achar que você está em vários lugares. E eu acho que é uma questão importante para a dança, por

exemplo, na atual crise que o Fomento está, virou um momento que todo mundo faz pesquisa, todo mundo é pesquisador. E isso é mentira, não é verdade, porque pesquisa é você entrar num ambiente que você, sinceramente, está tateando e você não sabe onde vai dar. Então, vai ter trabalho que é mais interessante, o outro não é tão interessante, mas porque faz parte da natureza da pesquisa, então, nesse momento, eu prefiro ampliar o sentido de coreografia, que, voltando o que você falou, eu acho que coreografia pode absorver tanto estruturas estáveis como estruturas mais abertas. Eu acho que o termo coreografia, ele pode abarcar desse jeito e sou eu, enquanto criadora, que vou margeando como que eu entendo coreografia. E, nesse caso, é coreografia na contemporaneidade.

VM – Em algum momento da sua carreira você passou a se interessar por essa coreografia mais aberta?

HB – Sim, sim.

VM – Você sente que isso é uma questão?

HB – Acho que tem a ver com os meus estudos. Se a gente reconhece que o corpo é um ambiente que lida do biológico ao cultural, eu acho que aí tem uma questão que entra na ontologia, numa ideia de mundo. Então, na hora que você entra num campo, quando surge a física quântica, a questão dos estados [...], não dá para achar que essas ideias não vão contaminar o seu fazer. Não é porque a pessoa faz uma estrutura super estável que eu não vou admirar, porque eu acho que aí tem o artesão, que é quando alguém faz muito bem algo que ele se propõe a fazer. Então, se eu vejo uma coerência naquele plano, desde o pensamento, quando vai articulando, eu não tenho nenhum problema. Por exemplo, eu adoro o grupo Corpo. Eu acho que é muito competente. Antigamente, teve peças do Balé da Cidade que eu acompanhava e que eu achava incrível aquele corpo de baile. Eu acho que a questão não é se isso é velho ou bom. O importante é você ter clareza. Na hora que você faz essas escolhas, você está indo ao encontro a uma ideia de mundo. E, no caso, a minha ideia de mundo, ela é de uma complexidade que eu não acredito nessa estrutura estável porque o mundo não é assim. Então, de alguma forma, eu trago para os meus planos coreográficos essas questões do mundo, desse mundo pulverizado, como se dá o poder de decisão, como manter esse frescor estético no momento da cena. Eu lido com muitos riscos, agora, tem gente que vai se aproximar e tem gente que acha que isso não quer dizer nada. Mas o que eu acho importante é pensar que o termo coreografia, eu sinto assim, para o ambiente da dança, eu acho que ainda é uma palavra importante.

VM - Você tocou numa assunto que é recorrente que é o artista buscar essa pesquisa em

tempo real, isso foi uma recorrência. A maioria das pessoas que fala do desejo de investigar em tempo real, opõem isso à "coreografia", como se coreografia não permitisse essa pesquisa em tempo real. Então, muitas vezes o artista fala que não está coreografando porque o termo coreografando...

HB – É categorizar naquela estrutura das partituras estáveis...

VM – Mas mesmo que fosse... você acha que esse lugar da partitura fechada não é passível de atualização?

HB – Mas aí é que está. Talvez eu seja do grupo que media esses dois entendimento. Porque eu acho que tanto nessa estrutura, esse corpo... por isso que eu acho que a questão do intérprete é mais problemática, ele não está interpretando, ele também está resolvendo em tempo real, soluções no corpo, e isso é um ganho para a dança, para o ambiente da dança. [...] Sei lá, você vê a Anne Teresa, tem aquela estrutura e é incrível como ela trabalha a questão do tempo, é incrível, é de um rigor e de uma profundidade. [...] Mas o que eu acho é que essas proposições, elas não se anulam quando a gente está pensando o termo coreografia. Na verdade, elas reinjetam no termo coreografia essas possibilidades [...].

VM – Você tocou num assunto muito interessante lá atrás. Quando eu comecei a recortar o campo de estudo, artistas autorais, dança contemporânea, grupos independentes, pesquisa... eu percebi que estava bem próxima do recorte que é o próprio Fomento. Então, eu pensei em aproximar esses artistas e grupos, para também não dizer que eu estou chamando de dança contemporânea tudo, porque tem muita gente fazendo outras coisas. Eu fiz esse recorte e percebi que todos esses termos estão na lei. Daí, quando você falou, lá atrás, que todo mundo faz pesquisa, talvez o processo esteja tão misturado com a obra que a gente esteja falando de uma obra processual. Você acha que esses termos, essa coisa política, essa pressão construída também pelos editais, que para concorrer você tem que fazer pesquisa, tem que ser autoral etc... você acha que tem influência nesse modo de pensar pesquisa?

HB – Eu acho que com certeza. Os editais surgem como uma forma de operacionalizar uma necessidade da sociedade, de uma parcela da sociedade que, nesse caso, são artistas de dança. Eu fui uma pessoa que estive muito envolvida na criação da Lei de Fomento à Dança. [...] Teve uma questão, na construção da Lei do Fomento, que eu acho que o modo como ela foi elaborada teve a participação de muitos aristas que atuavam na cena paulistana. E, de alguma forma, a gente sabe que nunca é fácil, nunca é simples, mas foi um grande avanço, a agente construiu um lugar. [...] Quando eu olho para o Fomento à Dança, que acho que é hoje em dia... é que nem no termo coreografia lá atrás... tem que acabar a Lei

de Fomento à Dança? Não. Agora, há problemas? Sim, porque a permanência traz complexidades, complexidades que, no tempo, vão se colocando, então, tem que se rever. [...] O que eu acho que é diferente é que a gente veio de uma geração que construiu isso e, agora, tem gente nova chegando [...], ao que parece, todos querem entrar na Lei de Fomento e, para entrar, tem que vestir aquela roupa, só que muitas vezes essa roupa, ela não dá. Não dá conta daquele corpo.

VM – Então, de repente, naquele momento, existia um grupo de pessoas que, de fato...

HB – Gerou um hábito na cidade de São Paulo que alguém falar que é da dança contemporânea e não faz pesquisa é, de alguma forma, se afastar na possibilidade de entrar nesse nicho. Concorda? Então, todo mundo, até os nossos alunos, no primeiro ano, já falam em pesquisa, eu acho que pesquisa não é só do Fomento à Dança, também no teatro, porque no Fomento à Dança, a gente foi se organizando muito em função também do que o teatro tinha conseguido. Então essas coisas, é meio que migração.

VM – E, agora, uma última pergunta para a gente fechar, que eu acho que amarra uma coisa na outra. A gente começou falando sobre dramaturgia, falamos um pouco nessa questão política dos editais. Eu fiz esse recorte sobre dramaturgia pensando um pouco nesses grupos do Fomento, mas nunca pensei que, nesse momento, o Fomento fosse ser acusado...

HB – De autoritarismo, de nicho

VM – De nicho, mas ao mesmo tempo, eu fiz esse recorte por que de alguma forma algo ali se assemelha. Mas aí vem todas essas acusações de eurocentrista, pouco democrático. Mas o que eu queria saber de você é, pensando em dramaturgia como modos de operar, construir sentidos, você entende que esses grupos que já ganharam várias vezes, eles têm, realmente, alguma coisa em comum, nesse sentido dramatúrgico mesmo?

HB – Eu lembro da Vera Sala, Sandro Borelli, Key, Iazzetta, Mariana Muniz, tinha Umberto... eu lembro dessas pessoas que, antes, era um movimento de dança do SESC. Tanto que uma pessoa que foi muito importante para a dança e que, infelizmente, hoje está em Natal, que é o Marcos Bragatto, ele com o seu Feminino na Dança, Masculino na Dança, duos e trios... de alguma forma, esses espaços foram fomentando...

VM – Foram formadores...

HB – É, eu tenho assim uma profunda gratidão e reconhecimento porque esses espaços foram modulando essas formas de atuação desses artistas da dança. Eu não sei se você concorda, e não é à toa que foram muitos deles que se reuniram, antes do MTD 90, depois

quando teve a primeira Cooperativa e, nesse processo, a gente batalhou a Lei de Fomento, não foi à toa. [...] e qual foi a ideia do MTD 90? Que a gente reconhecia... a gente percebia que tínhamos, à volta, artistas que eram criadores, coreógrafos e que dançavam suas próprias obras.

VM – Então, era esse modo específico?

HB – Não é à toa que esse jeito foi ecoando para o modo de pensar o Fomento à Dança.

VM – Mas hoje você reconhece esse recorte?

HB – Eu reconheço, por isso que, na hora que você começou a falar, para mim, tem uma dificuldade, quando eu vejo essa briga que está tendo, me dá muita tristeza porque com todas essas nossas diferenças foi muito importante o que a gente foi conseguindo construir na diferença. [...] E você olha para essas pessoas hoje me dia... e você vê que são figuras que de alguma forma são expoentes importantes. Não é que a gente faz a mesma coisa, mas tem um modo... tem, assim, uma atuação política e essa atuação política ecoa no modo como se produz a dança. Não é à toa que o Sandro é presidente da Cooperativa, outros estão na Universidade, porque tem essa coisa de..., tem uma necessidade nessa construção de um fazer em dança, de um compartilhamento coletivo. Todos eles têm. [...] é um jeito de lidar com a construção...são pessoas que eu não vejo reproduzindo modelos. São artistas que as suas produções refletem o modo deles de articular com esse mundo que vivemos.

VM – Agora acho que você fechou bem, porque esse recorte é tão diverso, se a gente for pensar o que junta essas pessoas...

HB – Por isso que não dá também para elas estarem no mesmo espaço, porque não é que são inimigos, não é isso, porque são naturezas que têm uma crença, uma fé, que é movida a uma necessidade de construção no campo da dança e que promove muitas discussões. Eu acho que são articuladores de problemas [...].