

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



TALITHA DE CASTRO MENDONÇA MESQUITA

O *entre-lugar* das artes cênicas no espetáculo “Coreografia de Cordel” da Cia. De Dança do Palácio das Artes

BELO HORIZONTE

2015

TALITHA DE CASTRO MENDONÇA MESQUITA

O *entre-lugar* das artes cênicas no espetáculo “Coreografia de Cordel” da Cia. De Dança do Palácio das Artes

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Artes da Cena

Orientadora: Prof. Dra. Maria Beatriz Mendonça
(Bya Braga)

Agosto/2015

Mesquita, Talitha, 1983-

O entre-lugar das artes cênicas no espetáculo "Coreografia de cordel" da Cia. de Dança do Palácio das Artes [manuscrito] / Talitha de Castro Mendonça Mesquita. – 2015.

151 f. : il. + 1 DVD

Orientadora: Maria Beatriz Mendonça

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Artes cênicas – Teses. 2. Coreografia – Teses. 3. Performance (Arte) – Teses. 4. Expressão corporal – Teses. 5. Movimento (Encenação) – Teses. 6. Dança – Teses. 7. Teatro – Teses. I. Braga, Bya, 1966- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 793.32

FOLHA DE APROVAÇÃO



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **TALITHA DE CASTRO MENDONÇA MESQUITA** Número de Registro **2013709913**.

Título: *O entre-lugar* das artes cênicas no espetáculo “Coreografia de Cordel” da Cia. De Dança do Palácio das Artes

Profa. Dra. Marja Beatriz Mendonça – Orientadora - EBA/UFMG

Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Suzane Weber da Silva – Titular – UFRGS

Belo Horizonte, 29 de Junho de 2015

Primeiro Suplente: Prof. Dr. Ernani Maletta (Universidade Federal de Minas Gerais)

Segunda Suplente: Prof. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro (Universidade Federal de Minas Gerais)

Dedico este trabalho às minhas avós Margarida e Donana, e ao meu avô Tião Cantalício (todos *in memoriam*) por serem tão presentes em minha identidade, nas mais afetuosas memórias, nos meus trejeitos e hábitos, nas minhas inspirações e visões de mundo, em meus referenciais de vida e arte.

Agradecimentos:

É muito gratificante a conclusão de um trabalho no qual se envolve e ao qual se dedica com intensidade e atenção. É como se nascesse um filho tão esperado, de uma gestação que não é tão tranquila, e muitas vezes desperta incertezas e angústias. O momento do nascimento também gera reflexões, medos, mas também alívio e alegria pelo esboço de mais um passo de um trabalho de pesquisa.

Portanto, é oportunidade de gratidão. E eu agradeço primeiramente a Deus por acreditar que as oportunidades da vida vêm de nossas lutas, mas também de escolhas em momentos devidos, e da disposição e saúde física e mental para vivenciá-las.

Agradeço aos meus pais e irmãos por acreditarem nestas minhas escolhas, mesmo que muitas vezes não sejam tão racionais, por acreditarem em mim e apoiarem meus sonhos, por terem sempre uma palavra de conforto quando o coração (e a “situação”) aperta. Obrigada ao Ringo pela alegria e carinhos gratuitos tão revigorantes nas visitas a Três Pontas.

Aos meus familiares, à Bida e aos amigos sou grata pela torcida e por vibrarem com cada pequena vitória, pelos sabores das comemorações e pelo apoio mesmo quando distantes. Em especial, agradeço à tia Purcina, à mamãe e Hilem, por disponibilizarem seu tempo para as leituras do meu texto; à Saryta, amiga de tão longa data, por compartilhar também desta jornada como presença no PPG.

Agradeço ao meu companheiro Carlos, amor e amigo, pela paciência e assistência em todos os momentos do Mestrado, desde portar a notícia de aprovação, registrar dados e dar ombro nos momentos angustiantes ou felizes.

Obrigada à professora Dra. Bya Braga pela orientação ao mesmo tempo tão atenciosa, instigante e libertadora; por me conduzir clareando caminhos, e permitindo a minha escolha por onde e como caminhar.

Sou grata ao PPG Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, a todos os colegas e professores pelas experiências trocadas, à Zina e ao Sávio pelos socorros na secretaria, e especialmente aos professores Dr. Arnaldo Alvarenga, Dr. Ernani Maletta e professora Dra. Mônica Ribeiro pela

disponibilidade e generosidade em compartilharem saberes em sala de aula e em momentos decisivos desta caminhada.

Sou muito grata também à professora Ms. Gabriela Córdova Christófaró, da licenciatura em Dança, pela oportunidade de acompanhar as aulas da disciplina “Prática em Dança V”, durante o estágio docência, exercitar e refletir sobre o ensino e aprendizagem de Dança em um curso superior.

Ao artista cênico e professor Marcelo Cordeiro, da PUC-MG, obrigada pelas contribuições em apresentação de meu projeto de pesquisa na disciplina “Artes Cênicas: Teorias e Práticas”. E ao fotógrafo Guto Muniz, obrigada por disponibilizar suas belas fotos.

Agradeço á professora Dra. Suzi Weber da UFRGS por vir de tão longe e contribuir com seu olhar sábio de suas pesquisas em Dança para com este trabalho.

Muito obrigada à professora Dra. Graziela Rodrigues pela atenção e disponibilidade em falar sobre seu trabalho mais uma vez e aguçar nossa atenção para o Bailarino-Pesquisador-Intérprete.

Agradeço à Fundação Clóvis Salgado, em especial à Cia. de Dança do Palácio das Artes e a Cristina Machado, pelo acesso ao material de imprensa, aos vídeos e fotos, e aos artistas da companhia. Sou grata pela disponibilidade dos artistas, integrantes e ex-integrantes da companhia, em trocarem ideias e enriquecerem tanto este trabalho. Andréa, Fernando, Cristina Rangel, Lina, Cristiano, Paola, Tuca muito obrigada!

Obrigada à Paulinha e à produtora Tau.ma por se dedicarem na elaboração minuciosa e sensível das mídias complementares a este trabalho.

Agradeço à CAPES por fomentar este trabalho e tornar possível minha permanência em Belo Horizonte, realização da pesquisa e dedicação a ela laboriosamente.

Agradeço às artes cênicas por me proporcionarem tantos encontros inspiradores enquanto pesquisadora, artista, docente das danças e do pilates, isto é, neste *entre-lugar* da Arte e do corpo pelo qual tento transitar e viver diariamente.

Gratidão!

“A Arte não avança, move-se”
(José Saramago, em *“Cadernos de Lanzarote”*, 1994)

RESUMO

O presente texto traz um olhar sobre as relações disciplinares entre as artes cênicas no espetáculo “Coreografia de Cordel” (2004) da Cia. de Dança do Palácio das Artes, com base no referencial de *entre-lugar* de Silviano Santiago (1978). Partindo da ideia de que este *entre-lugar* está situado entre os limites fronteiriços de linguagens ou disciplinas já estruturadas e estabelecidas culturalmente, mas caracterizado muitas vezes pelo surgimento de uma expressividade pós-disciplinar, disserta-se sobre os elementos reconhecidos nestas fronteiras entre Dança e Teatro na pós-modernidade e seus desdobramentos na cena, relacionados também ao método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (RODRIGUES, 1997), o qual norteou a concepção do espetáculo em questão. Reconhece-se que tais elementos transitam desde a preparação e criação das cenas e são eles projeções cênicas da expressividade do artista-sujeito que se transforma como prolongamento das percepções que se permeiam no espaço do corpo, segundo José Gil (2002). Não importa então aqui uma denominação de gênero artístico ou identificação referenciais disciplinares aos quais pode pertencer o espetáculo, mas o reconhecimento de elementos que caracterizam uma criação transdisciplinar e seus desdobramentos em cenas pós-disciplinares, tais como uma *teatralidade* que projeta a transgressão de limites nas *relações disciplinares dos entrelugares* (STRAZZACAPPA & MORANDI, 2006) do *inventário do corpo* na cena; uma *dramaturgia do movimento* que pode ser olhada de forma ampliada ou reduzida na *estruturação do personagem* e na *autoria colaborativa* do espetáculo; a *performatividade* (SCHECHNER apud. FÉRAL, 2008) potencializada pela ocupação de *não-lugares* (AUGÉ, 2005). Para que se tornasse possível este olhar sensível acerca desta diluição de fronteiras entre as artes cênicas, observada em “Coreografia de Cordel”, foram realizadas então revisão bibliográfica, análise videográfica e documental e entrevistas com artistas participantes do espetáculo.

PALAVRAS-CHAVE: artes cênicas; pós-disciplinaridade; entre-lugar; dança; teatro.

ABSTRACT

This text presents a look at the disciplinary relationships between scenic arts in the spectacle "Coreografia de Cordel" (2004) of the Cia. de Dança do Palácio das Artes, based on the reference of *the space in-between* of Silvano Santiago (1978). With the reference on the idea that this *space in-between* is situated among the bordering limits of languages or disciplines already culturally structured and established, but often characterized by the emergence of a post-disciplinary expressiveness, here we lecture about the elements recognized in these boundaries between Dance and Theatre and its developments on the scene, related to the method Bailarino-Pesquisador-Intérprete (RODRIGUES, 1997), which guided the conception of the spectacle involved in this study. It has been recognized that these elements transit since the preparation and creation of the scene, and they are scenic projections of this expressiveness that transforms as extensions of perceptions that permeate themselves in the body space, according to Jose Gil (2002). So, it doesn't matter here the designation of artistic gender or disciplinary reference to which may belong the spectacle, but the recognition of the elements that characterize a transdisciplinary creation and its development in post-disciplinary scenes, such as: a *theatricality* that projects in the scene the transgression of *disciplinary relationships*' limits existing in the *inventory spaces* of the body (STRAZZACAPPA & MORANDI, 2006); a *dramaturgy of body's movements* that can be observed in enlarged or reduced form on the *character structuring* and *collaborative authoring* of the spectacle; the *performativity* (FÉRAL, 2008) potentiated by the occupation of art *non-places* (AUGÉ, 2005). To become possible this sensitive look on this *space in-between* made by dilution of boundaries between scenic arts, observed in "Coreografia de Cordel", we've realized literature review, videographic and documentary analysis and interviews with the artists participants of the spectacle.

KEYWORDS: scenic arts; post-disciplinarity; the space in-between; dance, theater.

Lista de Figuras¹

- Figura 1: página 28
Merce Cunningham e John Cage em cena com "How to Pass, Kick, Fall, and Run", 1971, foto da University Musical Society, disponível em: http://ums.aadl.org/ums_photos_02536, acesso em abr/2015.
- Figura 2 página 29
Pina Bausch (à direita, atrás) em aula da Julliard School, em Nova Iorque, 1960 – foto do arquivo de Martha Hill disponível em: <http://www.artsjournal.com/dancebeat/2014/02/documenting-dance-part-1/>, acesso em abr/2015.
- Figura 3 página 30
Pina Bausch e o Thanztheater Wuppertal, em Café Müller, 1978, foto de Anna Wloch, disponível em: http://annawloch.com/artwork/2190243_PINA_BAUSCH_CAFE_MULLER_2.html, acesso em abr/2015.
- Figura 4 página 32
Foto de aula de Klaus Vianna (Klaus e bailarino não identificado) em São Paulo, 1982, disponível no Acervo Klaus Vianna <http://www.klausvianna.art.br/>, acesso em nov/2014.
- Figura 5 página 47
Companhia Theater Hora no espetáculo “Disabled Theater”, dirigido por Jérôme Bel – Avignon Festival, 2012 – foto de Stehplatz Tanz, disponível em <http://www.stehplatz.org/festival-davignon-2012/avignon-festival-2012-disabled-theater/>, acesso em abr/2015.
- Figura 6 página 48
Movasse Coletivo de Criação, espetáculo “Playlist”, de improvisação em Dança – foto: Guto Muniz – Myra Espaço Cultural, 2014, disponível em: <http://www.focoincena.com.br/playlist/10091>, acesso em mar/2015.
- Figura 7 página 49
Espetáculo “Transtorna” (2008) – Palácio das Artes – Foto de Guto Muniz, disponível no acervo da Fundação Clóvis Salgado e em focoincena.com.br. Acesso em setembro/2013.
- Figura 8 página 52
“O Lago dos Cisnes”, Palácio das Artes (1973) – Acervo Centro de informação e pesquisa da Fundação Clóvis Salgado, disponível no livro “Corpos Artísticos do Palácio das Artes”, p. 67, 2006 (org. MENCARELLI, Fernando – vide referências).
- Figura 9 página 53
Espetáculo “Triunfo: um delírio Barroco”, Palácio das Artes (1980) – Banco de Imagens Primeiro Sinal e acervo do Grupo Galpão. Disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br/?p=164>. Acesso em setembro/2014.
- Figura 10 página 59
Espetáculo “Entre o Céu e as Serras”, Palácio das Artes (2000) – foto de Paulo Lacerda disponível em http://wikidanca.net/wiki/index.php/Cia._de_Dan%C3%A7a_Pal%C3%A1cio_das_Artes. Acesso em outubro/2014.

¹ Imagens utilizadas como material de divulgação dos espetáculos, ou cedidas pelos fotógrafos, e imagens disponibilizadas para pesquisa pelo Acervo da Fundação Clóvis Salgado.

- Figura 11 página 61
Matéria do Jornal “Estado de Minas” em 30/07/2004, disponível no acervo de informação e pesquisa da Fundação Clóvis Salgado
- Figura 12 página 64
Colagem de imagens da artista Sônia Pedroso, artista da companhia, na qual se encontram registros de algumas de suas fontes inspiradoras e de momentos do processo criativo após o *co-habitar* com elas – foto de Guto Muniz, disponível em: <http://www.focoincena.com.br/coreografia-de-cordel>, acesso em ago/2014.
- Figura 13..... página 66
Trecho do diário de bordo da artista Andréa Faria, foto de Guto Muniz, disponível em <http://www.focoincena.com.br/coreografia-de-cordel>, acesso em ago/2014.
- Figuras 14 e 15..... página 68
Processo criativo em *dojo* expandido – Cristiano Reis em Cômodo da Casa Grande e Sônia Pedroso no Quintal da Fazenda do Marzagão – foto Guto Muniz, 2004. Disponível em: <http://www.focoincena.com.br/coreografia-de-cordel>, acesso em ago/2014.
- Figura 16 página 70
Matéria do Jornal “O Tempo”, de 31/03/2004, disponível no acervo de informação e pesquisa da Fundação Clóvis Salgado.
- Figura 17 página 75
Pequeno cartão, que era material complementar do projeto “Coreografia de Cordel”, com cena de figura inspirada no espetáculo e processo criativo do artista Lair Assis – disponível no acervo de informação e pesquisa da Fundação Clóvis Salgado.
- Figura 18 página 76
Ficha técnica do espetáculo “Coreografia de Cordel” atribuída à estreia em 2004 e remontagem em 2005, disponível no Acervo de informação e pesquisa da Fundação Clóvis Salgado, foto de Talitha Mesquita, fevereiro/2014.
- Figura 19 página 77
“Transtorna”, Palácio das Artes (2008) – foto de Paulo Lacerda, disponível no Acervo de informação e pesquisa da Fundação Clóvis Salgado e em <http://www.vazio.com.br/projetos/transtorna/>. Acesso em setembro/2013.
- Figura 20 página 79
Ocupação performática “Se eu pudesse entrar na sua vida” (2011), no Instituto Inhotim em 2013 – foto de Ricardo Mallaco, do acervo da FCS, disponível em <http://fcs.mg.gov.br/programacao/se-eu-pudesse-entrar-na-sua-vida/>. Acesso em julho/2014.
- Figura 21 página 80
Ocupação performática “brancoemMim” (2013), no Memorial Minas Vale em fev/2014 – foto de Luan Barcelos.
- Figuras 22, 23 e 24 página 85
“Coreografia de Cordel” – Palácio das Artes (2005) – fotos de Paulo Lacerda, disponível em <http://www.centroculturalvirtual.com.br/conteudo/coreografia-de-cordel>. Acesso em janeiro/2014.
- Figura 25 página 86
Sônia Pedroso e Andréa Faria em cena de “Coreografia de Cordel”, Palácio das Artes (2004) – foto de Paulo Lacerda, disponível no acervo de informação e pesquisa da Fundação Clóvis Salgado.
- Figura 26 página 94
A “Mulher das Panelas” da artista Sônia Pedroso, em “Coreografia de Cordel”, Palácio das Artes (2004) – foto de Júlio Pantoja. Disponível em:

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/enc05-performances/item/1391-enc05-danca-palacio>. Acesso em outubro/2013.

• Figura 27 página 100
Cena dos Abraços em “Coreografia de Cordel”, Palácio das Artes (2004). Foto de Guto Muniz, disponível em focoincena.com.br. Acesso em outubro/2013.

• Figura 28 página 105

Matéria do Jornal “O Tempo” de 17/02/2005, disponível no acervo de informação e pesquisa da Fundação Clóvis Salgado.

• Figura 29 página 106
Lina Lapertosa desfiando o vestido ao longo do espetáculo, sentada em meio à plateia, em “Coreografia de Cordel” (2004), Palácio das Artes – foto de Guto Muniz, disponível em: <http://www.focoincena.com.br/coreografia-de-cordel>. Acesso em outubro/2013.

• Figura 30 página 107
Ivan Sodré em Cena do Microfone em “Coreografia de Cordel” (2004), Palácio das Artes – foto de Guto Muniz, disponível em: <http://www.focoincena.com.br/coreografia-de-cordel>. Acesso em outubro/2013.

• Figura 31 página 110
“Coreografia de Cordel”, Palácio das Artes (2004) – foto de Cristina Livramento, disponível em: <https://festivaldoteatrobrasileirors.wordpress.com/tag/coreografia-de-cordel/>. Acesso em fevereiro/2014.

• Figura 32 página 119
Cena final de “Coreografia de Cordel”, Palácio das Artes (2004). Foto de Paulo Lacerda. Disponível em acervo da FCS e no <http://ciadedanca.blog.uol.com.br/>. Acesso em julho/2014.

Lista de Vídeos:

- Vídeo 1: **Cia de Dança Palácio das Artes - 1971-2011 - 40 anos**. Teaser com fotos e vídeos (a partir dos 3 minutos e 30 segundos) de espetáculos da Cia. de Dança do Palácio das Artes embasados em referenciais de técnicas clássica e moderna, disponível no canal de Assis Leão no Youtube desde março de 2013, acesso em maio/2015 – **página: 52**: <https://youtu.be/8kUv1fMXm0c>
- Vídeo 2: **Entre o Céu e as Serras**. Teaser de “Entre o Céu e as Serras”, disponível no canal da FCS no Youtube desde maio de 2014, acesso em março de 2015 – **página: 59**: <https://youtu.be/uXrGViz1iSg>
- Vídeo 3: **Coreografia de Cordel – Espetáculo da Cia. de Dança Palácio das Artes**. fragmentos de “Coreografia de Cordel”, disponível no canal da Fundação Clóvis Salgado no Youtube desde abril de 2011, acesso em fevereiro de 2015 – **página: 74**: <https://www.youtube.com/watch?v=24TdA76QEv8>
- Vídeo 4: **Cia. de Dança Palácio das Artes em Inhotim**. fragmentos de “Se eu Pudessem entrar na sua vida...” no Inhotim, disponível no canal de Lis Moreira Cavalcante no Youtube desde agosto de 2013, acesso em março de 2015 – **página: 79**: <https://youtu.be/HxoV18VeQR0>
- Vídeo 5: **AGENDA 21 de fevereiro – Bloco 01 – brancoemMim**. entrevista com Cristina Machado no programa “Agenda” do canal de televisão Rede Minas, sobre “brancoemMim”, com fragmentos deste – disponível (entre 1 minuto e 30 segundos até os 5 minutos do vídeo) no canal do programa, Agenda Rede Minas, no Youtube desde fevereiro de 2014, acesso em março de 2015 – **página: 80**: <https://www.youtube.com/watch?v=RiYSkDez2rs>
- Vídeo 6: **Coreografia de Cordel. Cia. de Dança Palácio das Artes**. fragmentos de “Coreografia de Cordel”, disponível (a partir do segundo 16) no canal de Ivan Luz Ledic no Youtube desde junho de 2013, acesso em fevereiro de 2015 – **página: 83**: <https://www.youtube.com/watch?v=p-pTJh3bT4Q>

Tabela:

Tabela única: Ilustração de nossas considerações

O BPI E O DESDOBRAMENTO DO ENTRE-LUGAR DAS ARTES CÊNICAS EM
“COREOGRAFIA DE CORDEL” página 112

Sumário:

1.	Capítulo 1 – Apresentação: O desabrochar da Dança pós-moderna no Brasil: influências da segunda metade do século XX aos dias atuais	17
	1.1.O repensar do corpo na cena da Dança segundo heranças europeias e norte-americanas: do moderno ao contemporâneo	23
2.	Capítulo 2: <i>Entre-lugar</i> : conceito, escolha, “fenômeno” e caminhos	37
	2.1. Noções de relações disciplinares importantes para a ideia de <i>entre-lugar</i> e para nossas reflexões	38
	2.2. O caráter do <i>entre-lugar</i>	41
	2.3. As Artes Cênicas: lugares e “ <i>entre-lugares</i> ”	43
	2.4. O <i>entre-lugar</i> cênico do corpo na contemporaneidade	46
3.	Capítulo 3: Os <i>entre-lugares</i> das artes cênicas na contemporaneidade e a Cia. de Dança do Palácio das Artes	51
	3.1. A abertura a novos paradigmas de criação e exibição cênica pela Cia. de Dança do Palácio das Artes	51
	3.2. O contato com o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): “Entre o Céu e as Serras” (2000) e “Coreografia de Cordel” (2004)	57
	3.3. Espetáculos que ilustram abertura a paradigmas pós-modernos de criação e exibição cênica	73
	3.3.1. Coreografia de Cordel (2004)	74
	3.3.2. Transtorna (2008)	77
	3.3.3. Se eu pudesse entrar na sua vida... (2011)	78
4.	Capítulo 4: “Coreografia de Cordel”: um olhar para o <i>entre-lugar</i> das artes cênicas no espetáculo.....	83
	4.1. O direcionamento do olhar expressivo	83
	4.2. O <i>entre-lugar</i> das artes cênicas em “Coreografia de Cordel”: o fomento das presenças e seus desdobramentos cênicos	85
	4.2.1. A Teatralidade e as relações disciplinares nos <i>entrelugares</i>	88
	4.2.2. A Dramaturgia do Movimento e a Criação Autoral Colaborativa.....	95
	4.2.3. A Performatividade e a ocupação dos <i>Não Lugares</i>	101
5.	Considerações	109
6.	Referências Bibliográficas	120

7.	Entrevistas.....	123
8.	Abreviaturas	126
9.	Anexo 1: Relativo a de Referências	127
	9.1. Imprensa	127
	9.2. Materiais de divulgação e materiais complementares do projeto e espetáculo “Coreografia de Cordel”	128
	9.3. Referências de mídias eletrônicas	132
10.	Anexo 2: Relativo a entrevistas e termos de autorização para uso de dados	134
	10.1. Semiestruturas das entrevistas	134
	10.1.1. Entrevistas presenciais semiestruturadas	136
	10.1.2. Entrevistas via semiestruturas de questões enviadas por meios eletrônicos	139
	10.2. Termos de Consentimento Livres e Esclarecidos (TCLE)	140
	10.3. Termo de concessão e autorização para uso das mídias disponibilizadas.....	150
	DVD de dados com cenas do espetáculo	contracapa

1. CAPÍTULO 1 – Apresentação

O desabrochar da Dança pós-moderna no Brasil: influências da segunda metade do século XX aos dias atuais

Esta pesquisa surgiu, a princípio, de uma inquietação, enquanto artista e espectadora, diante dos espetáculos contemporâneos, os quais apresentam relações *interdisciplinares* e *transdisciplinares* entre as artes cênicas, as quais podem se desdobrar, muitas vezes, em linguagens *pós-disciplinares*². Inquietou-me, principalmente, os possíveis elementos presentes nas fronteiras entre as disciplinas Dança e Teatro, bem como nas fronteiras entre as formas transdisciplinares³ destas – e em diálogo com outras – artes.

A partir de estudos sobre noções de relações disciplinares entre estas artes da cena, em especial ancoradas na ideia de *entre-lugar*⁴ proposta pelo pesquisador e escritor Silviano Santiago⁵, foram identificados dentre criações artísticas da Cia. de Dança do Palácio das Artes (CDPA)⁶ espetáculos que ilustram e possibilitam reflexões sobre tal questão observada em trabalhos cênicos não só desta, mas de vários grupos e companhias de dança contemporânea nacionais e internacionais. Isso posto, existiu o desejo de se investigar determinadas cenas do espetáculo “Coreografia de Cordel” (2004), importante trabalho da companhia citada composto

² Falaremos sobre as noções de relações disciplinares no Capítulo 2, de modo a esclarecer sobre estas nomenclaturas que norteiam e estão tão presentes em nosso texto.

³ Trata-se nesta pesquisa como *formas transdisciplinares* aquelas linguagens formadas pela interdisciplinaridade entre Dança e Teatro, as quais são já reconhecidas – embora não sistematizadas ou passíveis de codificação – tais como aquelas que podem ser chamadas de *Dança-Teatro*, o *Teatro Físico*, *Teatro-Dança*, a *Performance*, etc. Lembrando que estas linguagens híbridas podem conter disciplinas que abranjam outros campos artísticos, mas nos ateremos neste trabalho àquelas que dizem respeito às artes cênicas (Teatro e Dança).

⁴ *Entre-lugar*: termo advindo dos Estudos Culturais, o qual se refere à diluição das fronteiras entre disciplinas, o qual explicamos no Capítulo 2.

⁵ *Silviano Santiago* desenvolveu em seu livro “Um Literatura nos Trópicos” (1978) o conceito de *entre-lugar*, relacionado aos Estudos Culturais, a partir de análises de trechos literários, obre o qual discorreremos na página 37.

⁶ A Cia. de Dança do Palácio das Artes é uma companhia do estado de Minas Gerais que integra os corpos artísticos da Fundação Clóvis Salgado. Atualmente dirigida por Cristiano Reis, tem elenco composto pelos artistas: Alex Silva, Andrea Faria, Ariane de Freitas, Beatriz Kuguimiya, Cláudia Lobo, Cristina Rangel, Fernando Cordeiro, Ivan Sodré, Karla Couto, Lair Assis, Lina Lapertosa, Livia Espírito Santo, Lucas Medeiros, Lucas Roque, Marcos Elias, Mariângela Caramati, Paulo Chamone, Rodrigo Giése, Sônia Pedroso.

pelo entrelaçamento de solos autorais de 22 artistas⁷, os quais foram criados a partir do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete⁸ da professora Graziela Rodrigues.

O espetáculo “Coreografia de Cordel” é considerado por artistas da companhia bem como pelo público e pesquisadores de artes cênicas um marco da abertura para novos paradigmas de criação e encenação pela Cia. de Dança do Palácio das Artes, que dialoga com as mudanças de paradigmas de criação e encenação das artes cênicas na pós-modernidade, uma vez que foi concebido por um projeto inter/transdisciplinar sobre o Vale do Jequitinhonha⁹, realizado pela Fundação Clóvis Salgado (FCS)¹⁰. A companhia, que é estatal, já vinha se abrindo nos anos 1990 para a experimentação de referenciais artísticos diversos das técnicas¹¹ clássica e moderna, fez deste projeto a oportunidade de se criar um trabalho em que se valoriza a subjetividade, a corporeidade e a expressividade própria de cada artista, como propõe o BPI.

É também a primeira vez que o método de Graziela Rodrigues, o qual não tem como objetivo a criação de produtos cênicos, é base investigativa e criativa para um espetáculo coletivo, de uma companhia estatal. Portanto, é relevante o olhar sobre “Coreografia de Cordel”, devido a seu caráter transformador nas relações sociais, políticas e artísticas da Cia. de Dança do Palácio das Artes, representando uma forma atual de se olhar para o corpo do

⁷ Optamos pela nomenclatura “artista” e não “bailarino(a)” nesta pesquisa por falarmos de um espetáculo no qual os corpos transitam por linguagens artísticas diversas, o que é uma tendência dos artistas da Dança na contemporaneidade. Ainda, nas entrevistas e diálogos com artistas da companhia, a maioria de seus componentes disse se identificar hoje como “artista da dança” ou “artista da cena”. Mantivemos a(s) palavra(s) “bailarino(a)/s” nas falas dos entrevistados que a(s) utilizaram e em definições de funções na companhia pelas quais transitou um mesmo artista.

⁸ O método “Bailarino-Pesquisador-Intérprete” (BPI), criado pela prof. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues, e sobre o qual trata seu livro “Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação”, tem seu foco na formação do artista pelo resgate da ancestralidade e da identidade criativa. O diálogo com manifestações e tipos populares é utilizado como inspiração poética na construção de cenas de ações e movimentos (re) descobertos pelo artista durante uma longa pesquisa de contato com seu interior (memórias e percepções) e exterior (*co-habitar* com a fonte) na estruturação de personagens. Mais informações, ver página 57 deste texto e referência Rodrigues (2007).

⁹ Vale do Jequitinhonha: É uma das doze microrregiões de Minas Gerais. Está situado no nordeste do estado, e na fronteira com a região Nordeste do país; é composta por 51 municípios, e é uma região amplamente conhecida devido aos seus baixos indicadores sociais. Possui características climáticas parecidas com as do sertão nordestino e, culturalmente, carrega traços sobreviventes das culturas indígena e negra, principalmente no que diz respeito ao artesanato e às manifestações folclóricas.

¹⁰ A Fundação Clóvis Salgado é uma entidade pública vinculada à Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais que é responsável por gerir importantes equipamentos culturais da cidade de Belo Horizonte: o Palácio das Artes, o Centro de Formação Artística e Tecnológica (Cefar), a Serraria Souza Pinto, o CâmeraSete e o Centro Técnico de Produção (CTP). Ainda, a FCS é mantenedora, ainda, de três Corpos Artísticos: a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG), o Coral Lírico de Minas Gerais (CLMG) e a Cia. de Dança Palácio das Artes (CDPA).

¹¹ Utilizamos aqui da ideia de técnica de Marcel Mauss (1974), o qual considera esta como um modo de fazer eficaz e tradicional.

artista, para suas relações com o mundo e com a realidade do espaço que habita e/ou que busca habitar na criação de sua arte.

Ao olharmos para a história da Dança, a partir da modernidade até os dias atuais, de modo a compreendermos melhor como se desenvolveu o pensamento nos continentes europeu e americano acerca da *corporeidade* da Dança, podemos compreender melhor as relações disciplinares entre ela e o Teatro, sempre existentes, mas que se transformam e se diluem em trabalhos artísticos da pós-modernidade.

Para o pensamento pós-moderno, o corpo não é mais apenas como um local por onde a informação passa, mas lugar de formação, transformação e reformação constante de percepções acerca das informações, pois todas as vivências se relacionam no espaço do corpo com as sensações advindas daquelas já ali armazenadas. A *percepção* é, assim, a forma de relacionarmos sensorialmente estas informações e vivências do passado, presente e anseios futuros em um único espaço-tempo. O espaço do corpo é o resultado dessas relações, e não um depósito de conteúdos compartimentados. A corporeidade, enquanto conceito, nega o dualismo entre corpo e mente¹² perpetuada por tantos anos em nossa civilização, sendo o pensamento parte do corpo como um todo que percebe e organiza suas sensações diante das relações com o mundo. A corporeidade é a capacidade de se (re)fazer estas relações perceptivas diante das experiências do sujeito no mundo, pois a experiência do corpo é por si só transformadora. O corpo presente nunca é o mesmo daquele que era no minuto anterior, pois toda experiência¹³ modifica o corpo no espaço.

¹² O pensamento dualista, característica do pensamento cartesiano, propõe a ideia de que corpo e mente são substâncias distintas em suas atividades e funções. A ideia aparece na filosofia ocidental já nos escritos de Platão, e de Aristóteles, que afirmam, por diferentes razões, que a inteligência do Homem não pode ser assimilada ao seu corpo, nem entendida como uma realidade física. Porém com a assimilação do espírito, enquanto substância imaterial, à mente por René Descartes, é que se formulou a problemática corpo-espírito do que foi reconhecido como Dualismo pelo pensamento moderno.

¹³ Não nos utilizamos nesta pesquisa de conceitos específicos para abordarmos a *experiência*, pois sabemos do cuidado que se demanda tomá-los como referencial em sua complexidade. Mas sabemos que esta ideia pode dialogar com pensamentos contemporâneos (como as ideias de John Dewey, Walter Benjamin, Jorge Larrosa, dentre outros) a respeito da experiência corpórea enquanto vivência do corpo como um todo em um contexto social, histórico e cultural, e não com a racionalização desta palavra “experiência” como um “acúmulo de saberes”.

Para o artista, a corporeidade é então *presença*¹⁴, no sentido de se dedicar “atenção extremada ao corpo inteiro” – como coloca Bya Braga (2013) –, desde o momento de criação até as relações de afetividades¹⁵ na cena. As artes cênicas são artes da presença.

O corpo presente é então local onde as vivências e informações se relacionam com as sensações, formam corpos virtuais, dotados de pequenas percepções, de dimensões microscópicas as quais, segundo o filósofo José Gil (2002, p. 42), são traduzidas, expressadas, recebidas e interpretadas como uma percepção mais visível, aparentemente de grau maior, que reúne estas *microp percepções*¹⁶ na expressividade do artista em um corpo expandido na cena e no olhar do espectador. O artista expressa uma *macropercepção* que é atualização daqueles corpos virtuais formados por percepções menores, e o espectador também atualiza estas pequenas percepções, as virtualizações de seu corpo, em uma percepção maior diante da experiência sensível. “A percepção macroscópica se reduz – ou se amplia – em microp percepção”, segundo Ana Clara Amaral (2009, p.19).

Recorremos a esta abordagem fenomenológica da percepção por parte de José Gil em seu livro “Movimento Total: O Corpo e a Dança” (2002) para melhor compreendermos a corporeidade, estas relações que ocorrem nos corpos dos artistas da Dança e que formam uma expressividade que não se apresenta sempre em um formato estruturado, disciplinar na cena contemporânea. Expressividade esta que se encontra no aqui chamado *entre-lugar* das artes cênicas. O filósofo José Gil se baseia na Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty (1994) para construir a ideia da corporeidade na Dança e a ideia de que as percepções são meios para a construção de movimentos e gestos pelos artistas.

A Fenomenologia da Percepção, proposta pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty, estuda a percepção enquanto fenômeno que relaciona as construções de subjetividades pelo corpo diante das experiências de mundo pelos sentidos. Estas experiências abrangem a experiência sensível, proporcionada pelas artes tanto ao artista quanto ao espectador, a qual é

¹⁴ Segundo Bya Braga (2013), a condição de *presença* requer uma “uma percepção de corpo inteiro, não somente com as partes que a tradição metafísica valorizou: olhos e mente”.

¹⁵ Aqui José Gil (1996 e 2002) recorre também a Spinoza (trad. 1979) para falar daquilo que compõe a cena a partir das relações criativas no corpo do artista. A potência que o corpo possui de poder ser preenchida por outro ou por uma ideia, ou de preencher o outro ou uma ideia, é o que se chama de poder de *ser afetado e de afetar nas relações*.

¹⁶ A utilização do conceito de *microp percepção*, nesta pesquisa, como uma emergência do processo criativo do espetáculo, baseia-se nos estudos do filósofo José Gil (1996), que recorre à fenomenologia e à psicanálise para discorrer sobre as pequenas percepções que surgem quando nos confrontamos com a Arte. Refere à relação de pequenas percepções presentes em toda macropercepção da cena.

foco de Gil (2002) quando olha para o fenômeno da percepção no corpo que vivencia a Dança em suas diversas formas, desde sua criação, fruição e até escrita. Para Gil (2002, p. 45), “o espaço do corpo não é produzido (...) pelos artistas que utilizam o seu corpo. (...) Nasce a partir do momento que há investimento afetivo do corpo”. E expressividade corporal, seja ela qual for, é o corpo expandido projetado em um espaço-tempo.

Adotamos um pensamento *inter/transdisciplinar*, isto é, de cooperação e atravessamento entre estes referenciais da Filosofia e dos Estudos Culturais e a Arte, para darmos suporte ao nosso olhar expressivo sobre as relações disciplinares que formam uma cena *pós-disciplinar*, uma cena onde não se percebem as fronteiras entre as disciplinas Dança e Teatro. Este olhar é nossa expressividade em forma de uma percepção maior diante das ideias artísticas na contemporaneidade, relacionando e diluindo nossas micropercepções de áreas do conhecimento diversas, mas complementares, e que dialogam desde os primórdios da civilização Ocidental, porém, com o pensamento *pós-estruturalista*¹⁷ encontram lugares cada vez mais comuns onde seus limites se rarefazem.

Esta pesquisa possui, desta forma, caráter fenomenológico exploratório, uma vez que proporciona uma visão do fenômeno do *entre-lugar* das artes cênicas no espetáculo “Coreografia de Cordel” da Cia. de Dança do Palácio das Artes, a partir de revisão bibliográfica, da análise videográfica e documental do espetáculo, e de nove entrevistas¹⁸ com alguns de seus artistas participantes.

Com base nos delineamentos metodológicos de Antônio Carlos Gil (1999), a *pesquisa de caráter fenomenológico* parte da compreensão do *fenômeno* vivido (experenciado, fruído, observado) a partir das percepções e análises mais do que de definições ou conceitos.

¹⁷ *Pós-estruturalismo* é uma tendência de pensamento afluída no Ocidente no fim do século XX, a qual se refere à superação da perspectiva estruturalista. O prefixo *pós* não é, todavia, interpretado como sinal de contraposição ao estruturalismo, pois o que ocorreu foi que os pensadores de tendência pós-estruturalista levaram às últimas consequências os conceitos e desenvolvimentos do *estruturalismo*, até dissolvê-los. O pós-estruturalismo está então intimamente ligado ao pós-modernismo (embora não sejam a mesma coisa; pois um trata de um movimento cultural, o outro de uma possibilidade de se pensar questões sociais e políticas, a princípio), no que diz respeito à consideração da realidade como um “sistema aberto”, uma construção social e subjetiva não baseada necessariamente em métodos estabelecidos e estratificados. São pensadores representantes do pós-estruturalismo: Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Giorgio Agamben, Félix Guattari, etc.

¹⁸ Realizamos entrevistas com a prof. Dra. Graziela Rodrigues, o bailarino e coreógrafo Tuca Pinheiro (que se responsabilizou pela direção coreográfica de “Coreografia de Cordel”), a ex-bailarina e ex-assistente de direção da companhia Paola Rettore, a ex-diretora da Cia. de Dança do Palácio das Artes, Cristina Machado, o atual diretor Cristiano Reis, e artistas da CDPA que participaram do espetáculo em questão. Estas entrevistas, realizadas em sua maioria pessoalmente, e por questões de força maior algumas por vias eletrônicas, são utilizadas no direcionamento do olhar sobre o *entre-lugar* das artes cênicas em “Coreografia de Cordel”, relacionada às revisões bibliográficas e videográficas, por serem material informativo e apresentarem olhares dos artistas que o criaram.

Para Gil, o objeto de estudo é o *fenômeno*, o qual pode ser abordado a partir de instrumentos e caracteres diversos que levem à construção de uma possível compreensão intelectual deste. A Fenomenologia é então um dos referenciais teóricos, e um caráter que a pesquisa possui, por permitir, por meio de seus procedimentos metodológicos, a elaboração de uma reflexão de **forma exploratória**, e à luz de um referencial dos Estudos Culturais, sobre um fenômeno em transformação, que é o *entre-lugar* das artes cênicas em espetáculos de Dança.

A principal finalidade das pesquisas exploratórias, de acordo com Antônio Carlos Gil (1999, p. 64) é

(...) desenvolver, esclarecer conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de temas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores. Geralmente envolvem levantamento bibliográfico e documental, entrevistas não padronizadas e estudos de caso (A.C.GIL, 1999, p. 64).

O presente trabalho trata então de estabelecer uma percepção crítica e sensível acerca das práticas cênicas pós-modernas, por meio da observação direcionada ao modo de criar da companhia estudada em “Coreografia de Cordel”, considerando principalmente características de relações disciplinares propiciadas pelo entrelaçamento das composições autorais guiadas em embasadas pelos princípios e eixos de sustentação do BPI – o inventário do corpo, o co-habitar com a fonte e a estruturação do personagem.

Neste viés, a contextualização histórica da Dança, feita a seguir, é um modo de se compreender o surgimento destas relações de diluição de fronteiras entre ela e o Teatro, e entre as artes cênicas e outras áreas de conhecimento, da modernidade à pós-modernidade. Logo após, no Capítulo 2, trataremos dos tipos possíveis de relações disciplinares, de forma a esclarecer e explicitar o conceito de *Entre-Lugar* que é utilizado para amparar este lugar de expressividade onde Dança e Teatro se encontram no corpo do artista-sujeito e é projetado por ele na cena. São também abordados no mesmo capítulo *lugares* e *entre-lugares* destas artes cênicas, isto é, formas mais disciplinares e menos disciplinares de expressão como exemplos que facilitam a construção da ideia.

No capítulo seguinte, o Capítulo 3, fazemos um breve histórico criativo da Cia. do Palácio das Artes e falamos sobre alguns espetáculos que exemplificam, nos últimos anos, a adoção de paradigmas de criação e exibição cênica menos disciplinares, diante desta mudança do pensamento na Europa e nas Américas na pós-modernidade. Também trazemos uma pequena abordagem dos eixos de sustentação do BPI e suas relações com a criação de “Coreografia de Cordel” e a adoção de novos paradigmas de criação e encenação pela companhia.

O Capítulo 4 traz nosso olhar, isto é, nossas percepções sobre o espetáculo de Dança em questão acerca da nossa compreensão do referencial de *entre-lugar* nas artes cênicas. Finalizamos com reflexões e provocações reflexivas acerca deste nosso olhar.

Este exemplar do texto da pesquisa conta com um DVD de dados (acesso no computador) com 12 faixas **que correspondem a cenas do espetáculo aqui citadas** e outras faixas ilustrativas. A última faixa, de número 12, é uma edição resumida de cenas de todo o espetáculo.

1.1. O repensar do corpo na cena da Dança segundo heranças europeias e norte-americanas: do moderno ao contemporâneo

De acordo com a dançarina e pesquisadora Laurence Louppe (1997) a Dança na contemporaneidade propõe o repensar do corpo, da percepção e do gesto expressivo, partindo do contexto social e político do século XIX até os dias atuais. Assim, a Dança pós-moderna em seu modo de fazer dialoga com o que diz Marcel Mauss, (1974, p. 372), quando se refere ao corpo como “meio técnico do homem”. Com intuito de se quebrar o dualismo corpo e mente passa a ser visto como espaço da dança, e o espaço enquanto ambiente é prolongamento do espaço do corpo (GIL, 2002, p. 46). O corpo é, então, meio de criação, e de descoberta de modos de fazer. Ele não se coloca na contemporaneidade “a serviço da técnica (como um objeto), mas as técnicas e ferramentas a serviço dele”, segundo a artista da Cia de Dança do Palácio das Artes, Andréa Faria (2015), atuante na companhia desde 1983, em entrevista a nós cedida.

Para que se compreenda este contexto histórico e artístico que gerou a necessidade de uma nova Dança a qual nem sempre se nega, mas devora, digere e reconstrói suas poéticas, dialoga com outras artes e áreas do conhecimento, voltaremos ao início do questionamento em relação a uma única forma de se fazer esta arte, a qual imperava desde o século XIV com o advento dos Balés de Repertório.

Já no século XVIII, Jean-George Noverre direciona um pensamento mais moderno às artes do espetáculo ao questionar a supremacia dos Balés por séculos e sugerir diferentes temáticas e modos de fazer arte. Isso ocorreu quando em suas “Cartas sobre a Dança”, que datam de 1760 (MONTEIRO, 2006), propôs, além de um questionamento acerca dos elementos

do espetáculo como cenários e figurinos, que se voltasse a atenção à formação do artista em um contexto mais amplo da cultura geral o que englobaria um conhecimento do próprio corpo não apenas nos aspectos físicos, mas também espirituais (BOUCIER, 1987, p. 150), no intuito de se desenvolver a expressão da sensibilidade artística diante de temáticas reais. Noverre propõe, assim, o início de um novo olhar sobre as concepções cênicas e coreográficas em Dança que se desenvolveriam aliados a outros movimentos artísticos dos séculos XIX e XX.

Nestes séculos seguintes a Noverre, o surgimento das vanguardas artísticas principalmente na literatura e nas artes visuais trazia a busca por novos modos de fazer artístico que levaram à criação de movimentos, manifestações de escolas, como o Impressionismo, o Simbolismo, o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, o Expressionismo, dentre outros. Movimentos estes que criaram tensões nas formas de artes vistas, até então, como representações da tradição. Não obstante, a música, o teatro e a dança também seguiram esta tendência. Diante do impacto causado pela Revolução Industrial e em seguida pelas Primeira e Segunda Guerras Mundiais, as artes cênicas viram nas vanguardas uma possibilidade diante das necessidades de repensarem o seu fazer. Existia um desejo de se assumir posições críticas diante do que se passava nas sociedades, de se questionar, de se expressar a respeito, e de refletir sobre as até então formas de criação.

A Dança Moderna norte-americana e a Dança Expressionista alemã, neste momento, trouxeram questionamentos acerca dos balés de até então, e buscam a representação por meio da expressão dos sentimentos e dúvidas diante daquela realidade de crise econômica e social, de medo, de advento do nazismo. A libertação do rigor clássico dos balés de repertório, dos enredos definidos, da movimentação pré-estabelecida, da formalidade dos pomposos cenários e figurinos, da verticalidade dos corpos que eram padronizados, deram lugar à naturalidade, à diversificação corporal e elaboração de novas linguagens, à horizontalidade e à atenção ao mundo como ponto de partida para a expressão de questões da natureza humana.

Já acompanhado de novas ideias acerca das organizações perceptivas pelo corpo, isto é, pelo conceito de corporeidade desenvolvido principalmente por Marcel Mauss (1974) e Maurice Merleau-Ponty (1994) no fim do século XIX e início do século XX, e focado na tentativa de expressar a subjetividade, os sentimentos em relação a uma realidade, o movimento expressionista tinha como premissa deixar transparecer o sofrimento individual e coletivo do ser humano, dentro de um contexto que emerge com as Guerras Mundiais.

Assim, dos estudos de Rudolf Von Laban¹⁹ sobre o movimento cotidiano, suas características ligadas à atitude interna dos sujeitos e a um contexto espacial complexo e relacional, nascem possibilidades de expressividade e de democratização da dança, uma vez que o movimento expressivo é possível para todos. Deste olhar voltado para a expressão do sujeito diante de seu cotidiano, nascem as danças de sua discípula Mary Wigman, as quais exprimiam a tragicidade do indivíduo e da humanidade; e de seu discípulo Kurt Jooss, com contextos políticos representados criticamente. De Jooss – sua valorização da representação crítica e expressiva de sentimentos individuais e coletivos em relação a um contexto – surge uma corrente de demasiada importância para as artes cênicas na contemporaneidade, a dança-teatro, a qual tem como maior representante a alemã Pina Bausch.

Enquanto tudo isso ocorria na Europa, nos EUA também a Dança Moderna norte-americana de Isadora Duncan e Ruth Saint-Denis buscava a negação da verticalidade, das fábulas, da virtuosidade técnica dos Balés de repertório quando estas artistas valorizavam uma maior conexão com a natureza e elementos culturais, por meio dos pés descalços, do corpo que já partia para uma posição horizontal em sua realização dos movimentos no palco, dos figurinos e dos movimentos simples e voluptuosos. Seguindo seus precursores e relacionando movimento e expressão do ser humano e das angústias da época, surgiram técnicas como as de Doris Humphrey e Martha Graham, as quais representavam com os movimentos de queda e recuperação, contração/flexão e expansão/extensão do tronco, a expressão de estados de espírito, de sentimentos, de sensações. A Dança de Graham, para o historiador Roger Garaudy (1980, p. 101),

(...) traduz toda a nossa capacidade de recuperação e superação. Nossos gestos não são somente um reflexo ou um eco passivo de uma solicitação exterior, pois todo movimento de dança procede do centro do corpo para a periferia, unificando o ser e impedindo-o de se dispersar. (GARAUDY, 1980, p. 101).

Graham, assim como Humphrey, traduz em sua dança, que se torna técnica, as oposições de movimentos e comportamentos dos seres humanos diante das situações de seu contexto social, histórico e político. São movimentos que partem do tronco, do centro para as periferias, das sensações para as ações. Vários foram os discípulos de Martha Graham e Doris

¹⁹ *Rudolf Von Laban*: estudioso do movimento do século XX que influenciou artistas cênicos das mais diversas áreas. Trazia um novo olhar sobre as artes do corpo, o qual desvinculava o movimento do artista de uma técnica específica e do mero aspecto físico, e o remetia a ações cotidianas e espontâneas de expressão e comunicação corporal. Expressão esta que não viria de uma cópia de formas corporais, mas do extravasar de sentimentos e sensações diante de contextos pessoais ou coletivos do artista.

Humphrey, direta e indireta/sucessivamente, tais como José Limón, Merce Cunningham, seguidos por Steve Paxton, Yvonne Rainer, dentre outros. Todos eles deram continuidade ao pensamento moderno da dança e iniciaram pensamento pós-moderno das artes ao participarem com outros artistas do Judson Dance Theater, na década de 1960, no Judson Memorial Church em Greenwich Village, Manhattan.

O Judson Dance Theater foi a reunião de um grupo informal de artistas no santuário de Judson, em Nova Iorque, entre 1962 e 1964, na qual tiveram participação dançarinos, músicos, performers, escritores, pintores que **questionavam a sistematização técnica** na qual chegou a arte moderna enquanto escolas e movimentos de vanguarda específicos. O que ali se desenvolveu foi precursor do Pós-Modernismo que perpetuaria nas artes cênicas nos próximos anos. Foi um **lugar de colaboração e interdisciplinaridade**, diversidade e liberdade, entre artistas de várias áreas (grifos nossos).

Em colaboração, foram criadas inspirações para muitas peças. Muitos dos participantes das criações não eram experientes ou dançarinos profissionais, pois se buscava uma aproximação com o movimento mais natural e espontâneo possível. Yvonne Rainer em seu “Não Manifesto” de 1965 rejeitava qualquer prisão a técnicas, trilhas musicais, elementos do espetáculo, glamour ou espaço pré-estabelecido, de modo a mostrar o que os artistas de Greenwich Village almejavam, que era a beleza do movimento ordinário e a pureza da *performance art*²⁰. Assim, segundo Sally Banes (1993, p. 251), os artistas buscavam a **primazia da experiência corporal**, o que dialoga com a ideia de corporeidade artística. O preciosismo da forma cede lugar para a experiência, para a interação com o público, para o corpo não-idealizado, verdadeiro, que não se esconde atrás da perfeição das imagens.

Os judsonistas são também um marco para **novas concepções dramatúrgicas** que se apresentam às artes da cena, pois o ambiente é propício para experimentos criativos baseados em textualidades não escritas – corporais, musicais, imagéticas – por corpos diversos. A colaboração entre disciplinas e os sujeitos em criação denotam uma construção coletiva também

²⁰ *Performance Art*: manifestação artística surgida na década de 1960 a como uma modalidade de inter/transdisciplinar que pode combinar as diversas linguagens. É característica da segunda metade do século XX, mas suas origens estão ligadas a escolas (Bauhaus) e aos movimentos de vanguarda (dadaísmo, futurismo, etc.) no campo das artes plásticas. Difere do *happening* por ser mais cuidadosamente elaborada e não envolver necessariamente a participação ativa dos espectadores.

da dramaturgia²¹ das cenas, como se dramaturgias individuais, percepções menores, se confluíssem e se contaminassem na criação de algo maior. Além disso, o principal é que ali se questionaram as formas de se fazer artes cênicas até então, e estes questionamentos originaram modos diferentes de composição cênica embasados nas experimentações pela miscigenação e/ou negação de linguagens já estabelecidas, como podemos ver, por exemplo, no trabalho de Merce Cunningham, o qual desenvolve sua metodologia de criação na tentativa de negar influências temáticas e referenciais técnicos predominantes.

Para Sally Banes (1993, p. 302), diferentemente da dança moderna, na qual as temáticas se configuravam a partir de questões existencialistas, a dança pós-moderna a partir de Merce Cunningham se baseava em pesquisas de composição de movimentos sem a necessidade de um roteiro, enredo ou personagem nesta criação. Para Cunningham, que antes do Judson Theater já trabalhava com o músico John Cage em composições independentes entre música e dança as quais se encontravam na cena pelo acaso, a dança é pensada segundo os seguintes princípios: qualquer movimento é material de criação; as partes do corpo são autônomas; a dança independe da música ou de qualquer outra sistematização técnica, cênica ou criativa tradicional; o acaso pode caracterizar a criação da cena. Estes princípios são potencializados pelas experiências *multidisciplinares*²² dotadas da imprevisibilidade e espontaneidade da *performance art*, que foram propostas em Greenwich Village.

²¹ *Dramaturgia*: É a elaboração estrutural de um espetáculo. No Teatro dramático, baseava-se em um texto dramático, o qual era escrito para ser representado. Na pós-modernidade se baseia em outros referenciais ou textualidades mais subjetivos que vão desde temáticas, imagens, canções, até construções estéticas com base em jogos e movimentações do corpo como um todo.

²² Ver definição das noções de relações disciplinares na página 38.



Figura 1²³: Merce Cunningham e John Cage em cena com "How to Pass, Kick, Fall, and Run", 1971

Um pouco antes das experiências americanas em Greenwich Village, a alemã Philippine Bausch (ou Pina Bausch, como ficou conhecida) se matricula em 1955 na Folkwang Hochschule, escola de artes e folclore europeu, na cidade de Essen, Alemanha, dirigida por Kurt Jooss, onde teve oportunidade de vivenciar e experienciar as **relações entre as diferentes linguagens artísticas**, como a música, as belas artes e o drama. Isso muito influenciou sua formação, e fez com que Pina acreditasse na criação, mesmo em uma área aparentemente técnica como a dança, “buscando outras articulações possíveis, além de si mesma, e apontando para uma **prática multidisciplinar**” (CYPRIANO, 2005, p. 25).

Após se graduar na Folkwang Hochschule, Pina Bausch ganhou uma bolsa concedida pelo Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico para estudar como aluna especial na Juilliard School of Music, em Nova York, em 1960. Lá teve contato com técnicas da dança moderna norte-americana, principalmente as criadas por José Limón e Martha Graham. Vivendo em Nova York, ela teve também a oportunidade de testemunhar a diversidade artística

²³ Ver referências na Lista de Figuras.

produzida pelos movimentos de vanguarda norte-americanos e o início das experiências do Judson Dance Theater.



Figura 2: Pina Bausch (à direita, atrás) em aula da Julliard School, em Nova Iorque, 1960

Mas sua maior influência pelo período que viveu nos Estados Unidos surgiu das vivências com Antony Tudor, instrutor da Juilliard School, e da temporada em que dançou sob sua direção no Metropolitan Ballet Theater. Tudor, ao lado de George Balanchine, foi expoente do chamado Balé Moderno, o qual, embora mantivesse movimentos da estética do Balé Clássico, adotou temáticas relacionadas às angústias pessoais e coletivas diante do contexto social e histórico em que o país se encontrava. Nota-se que a tendência do gesto emotivo, com base psicológica, característica do trabalho de Tudor, levou Bausch a configurar algumas de suas experiências na dança. Voltando à Europa no fim dos anos 60, Pina Bausch então juntou às suas heranças do expressionismo politizado de Laban e Jooss o gesto emotivo elegante de Tudor e vivências do período judsonista, e tudo isso influenciou na criação de sua dança-teatro pós-moderna, que valoriza a sensibilidade do indivíduo criador e espectador, as perguntas e o acaso no processo criativo, a expressividade do corpo que dialoga esteticamente com linguagens diversas, a repetição e transformação do gesto.



Figura 3: Pina Bausch e o Thanztheater Wuppertal, em Café Müller, 1978, foto de Anna Wloch

Tanto Pina Bausch, quanto Merce Cunningham são considerados precursores do que chamamos de dança pós-moderna ou contemporânea, cada qual com suas contribuições. Se a dança na contemporaneidade é plural em suas linhas de pesquisa e criação, isto se deve à sua influência tanto no que diz respeito à expressividade do sujeito e a um novo olhar sobre a corporeidade dos artistas, quanto aos estudos diversos sobre as relações entre elementos cênicos e procedimentos criativos adotados. Ambos, porém, enfatizam o corpo do artista enquanto elemento primordial da obra, sem o qual não seria possível desenvolver qualquer que fosse a corrente experimental. Buscam com seus trabalhos que “os limites do corpo sejam prolongados além do seu espaço habitual visível” (GIL, 2007, p. 3), um **corpo inrer/transdisciplinar** em suas vivências físicas, emocionais, memórias e cognições.

No Brasil, segundo Ida Vicenzia (1997, p. 17), Chinita Ullman – brasileira que foi aluna de Mary Wigman – e Nina Verchinina – russa que estudou com precursores americanos – introduziram aqui no país na década de 1930 os princípios da Dança Expressionista e da Dança Moderna. Mas o interesse pelos repertórios clássicos ainda era grande na sociedade brasileira, sendo a modernidade da Dança impulsionada mesmo pela regionalidade de Eros

Volússia e Felicitas Barreto, que traziam o sentimento nacionalista e o aspecto emocional às coreografias. Os movimentos dos balés deslocam seu foco das extremidades do corpo para o tronco e o quadril, e o rosto ganha maior atenção nas interpretações de personagens regionais, no que se nota maior relação com elementos cênicos do teatro, com recursos vocais, figurinos, máscara e maquiagem (VICENZIA, 1997, p. 19).

Desta maneira, a Dança pós-moderna no Brasil teve, a princípio, propósitos um pouco diversos daqueles do Judson Theater, embora também norteados pelas percepções acerca de um corpo que se relaciona em sua totalidade expressiva com sua realidade. Existia uma preocupação maior com propostas estéticas nacionalistas e de resistência política – visto o período de ditadura militar – do que um **coletivo de ideologias em relação ao corpo e à arte que os judsonistas defendiam**.

Na década de 1970 despontou o Ballet Stagium com a união e direção de Décio Otero e Marika Gidali. O Stagium pode ser considerado um dos pioneiros na abordagem de temáticas do homem brasileiro em cena, e a levar seus balés para espaços não-convencionais, como portos, comunidades indígenas, etc. Na mesma década, não apenas preocupados com as temáticas, mas com um olhar para as peculiaridades estéticas e anatômicas brasileiras no desenvolvimento de técnicas e princípios da Dança, despontam Ivaldo Bertazzo e Klauss Vianna, e posteriormente sua esposa Angel Vianna.

Segundo o artista e professor Arnaldo Alvarenga (2002, p. 29)²⁴, Klauss baseou sua pesquisa na relação das direções ósseas nos movimentos do balé clássico comparadas a linhas sugeridas em obras de artistas plásticos, o que o fez buscar diálogo com a anatomia e cinesiologia, de modo a compreender melhor este corpo brasileiro, seus movimentos e expressões físicas. Trabalhou na preparação corporal de atores e bailarinos e até hoje seus princípios – configurados em técnica por sua esposa Angel e seu filho Rainer – norteiam o trabalho de artistas cênicos.

Klauss Vianna trouxe essa maior preocupação com um movimento que demandasse um esforço mínimo, no sentido de poupar desgastes de partes corporais que não seriam essenciais àquele movimento. Despertou um pensamento somático²⁵ que também reverberava

²⁴ ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dança Moderna e Educação da Sensibilidade: Belo horizonte (1959 – 1975)**. Belo Horizonte: FAE - UFMG, 2002 (Dissertação de mestrado).

²⁵ O pensamento *somático* diz respeito à *Educação Somática*, a qual, situada na confluência de várias áreas do conhecimento, é uma área de conhecimento que pretende estimular no indivíduo, o desenvolvimento dos

aqui com os discípulos de Laban, e que é presente no *entre-lugar* das artes cênicas²⁶, sobretudo com o advento de técnicas somáticas como Alexander, Feldenkais e Pilates, utilizadas no treinamento físico e reabilitação dos artistas, no país desde o fim da década de 1980 e início dos anos 90. Esta **relação interdisciplinar com as técnicas somáticas** de certa forma enfatiza uma maior preocupação a respeito da corporeidade por parte dos artistas, uma abertura maior do corpo às percepções de mundo por um maior conhecimento deste corpo, o que é bastante presente nos princípios desenvolvidos por Klaus Vianna.



Figura 4: Foto de aula de Klaus Vianna (ele e aluno não identificado) em São Paulo, 1982, disponível no Acervo Klaus Vianna

De acordo com Alvarenga (2002, p. 4299),

Para Vianna (1990), a construção do corpo expressivo, na dança, **depende de um exercício de liberdade, porém, tal liberdade vincula-se a um laborioso aprendizado técnico – até tornar o corpo apto – ao que se soma a sua experiência de vida** (grifo nosso), considerada por ele, como indissociável do espaço da sala de aula.

Klaus Vianna repensa assim também o ensino e aprendizagem da Dança permeados pelo desenvolvimento criativo dos alunos, bem como a sala de aula enquanto espaço

aspectos motores, sensoriais, perceptivos e cognitivos simultaneamente, com vistas à ampliação das capacidades funcionais do corpo.

²⁶ Ver artigo de NAVAS e RIBEIRO, disponível em ABRACE, 2014, link disponível nas referências bibliográficas.

de criação do artista. O contexto social, as relações com o espaço e com o outro em seu cotidiano são repensados na perspectiva do ensino de um movimento conscientemente realizado com menos esforço. **O artista, além de olhar para o seu corpo diante das técnicas, passa a olhar mais para as relações do seu corpo com o mundo**, isto é, para sua corporeidade (grifo nosso).

Mineiro – embora tenha desenvolvido seu trabalho de forma potente também em outros estados como *Bahia*, onde teve papel importante no curso de graduação em Dança e conviveu com Rolf Gelewski²⁷; *São Paulo*, local onde teve escola; e *Rio de Janeiro*, pois lá trabalhou com artistas cênicos em geral e é onde sua esposa Angel Vianna mantém instituição de formação livre e superior até os dias de hoje –; foi aluno de Carlos Leite²⁸, fundador do corpo de baile que depois se tornaria companhia oficial da Fundação Clóvis Salgado, responsável pelo Palácio das Artes em Belo Horizonte. Klauss formou e influenciou a formação de artistas importantes para a dança moderna e pós-moderna mineira e nacional, como as irmãs Marlene e Marilene Martins (Nena) que levou sua filosofia para sua escola e grupo de dança “Trans-Forma”²⁹, o qual teve como participantes, dentre outros, Dudude Hermann, Rodrigo Pederneiras, Lydia del Pichia, Arnaldo Alvarenga e Cristina Machado. Esta última foi bailarina e diretora da Cia. de Dança do Palácio das Artes em duas ocasiões, sendo uma delas quando se criou o espetáculo “Coreografia de Cordel”, aqui estudado.

Cristina, em entrevista concedida para esta pesquisa considera importante esta herança que o “Trans-Forma” deixou à dança mineira e ao seu trabalho, principalmente tendo ele a influência direta do pensamento de Klauss Vianna via Nena :

Era um jeito diferente de entender o corpo para além de uma técnica única suas necessidades, suas possibilidades de criação. Era diferente de aprender uma técnica,

²⁷ *Rolf Gelewski*: Dançarino e coreógrafo alemão naturalizado brasileiro, foi diretor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, e criou propostas de trabalho envolvendo as diversas partes do ser (físico, vital, estético-emocional, mental-cultural e espiritual) baseadas na filosofia e Yoga de Sri Aurobindo, yogue e guru indiano, voltadas a improvisação corporal.

²⁸ *Carlos Leite*: bailarino e maître de Balé Clássico, formou-se pelo então Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, radicou-se em Belo Horizonte no ano de 1948, onde abriu a pioneira Escola de Dança Clássica de Minas Gerais, na qual se formaram os primeiros bailarinos homens da cidade, dentre eles Klauss Vianna e Décio Otero. Fundou o Ballet Minas Gerais, o qual posteriormente seria reconhecido como Corpo de Baile da Fundação Palácio das Artes, em 1971.

²⁹ *Trans-Forma*: Escola e Grupo Experimental de Dança fundado em Belo Horizonte no ano de 1971, com a direção de Marilene Martins (Nena), os quais propunham o estudo de dança baseado em técnicas de dança moderna norte-americana, princípios do movimento de Klauss Vianna e uma abordagem mais total do corpo, com influências holísticas do trabalho de Rolf Gelewski. Foi berço e celeiro de grandes nomes da Dança de Belo Horizonte e do Brasil, e responsável pela consolidação de um olhar à expressividade do artista e de novas formas de se fazer Dança no fim do século XX. Suas heranças perduram nas artes cênicas mineiras até os dias atuais.

mas tinha esta influência no Klauss no trabalho da Nena (Marilene Martins) que fazia com que nós respeitássemos o corpo voltássemos a escuta para ele, para as necessidades deste corpo e sua expressividade. (...) A dança ali tinha um **olhar muito profundo para o corpo, de que a nossa dança nasce da expressão daquele corpo em uma cultura** (MACHADO, 2015) (grifos nossos).

Para ela, este olhar para o corpo expressivo, para a expressão relacionada à corporeidade, foi retomado em sua atuação não apenas enquanto intérprete da Dança, mas sobretudo quando assumiu, em 1989, a direção da companhia e propôs o diálogo com metodologias de pesquisa de movimento e uma maior participação dos artistas como autores nos processos criativos da Cia. de Dança do Palácio das Artes, o que propiciou a eles “uma confiança na busca de entendimento do corpo como um todo, seja enquanto indivíduo, seja enquanto grupo” (MACHADO, 2015).

E é este olhar para este corpo diante do mundo que traz ao artista uma preocupação maior com sua expressividade em relação à forma e à tradição artística. E isso influencia as pesquisas de movimentos e metodologias de criação de diversos artistas da dança a partir do fim dos anos 80.

Pode-se dizer então que a pós-modernidade da Dança em Belo Horizonte, assim como no Brasil, além da preocupação com temáticas nacionais, surgiu também com este **repensar sobre a consciência do corpo**, do que chamamos hoje de corpo consciente, ou “corpo-consciência”, de acordo com o pensamento de autores como Gil (2002, p. 20). O que queremos dizer é que a Dança pós-moderna em Belo Horizonte segue tendências artísticas e filosóficas nacionais (e mundiais) e se relaciona com a ideia de corporeidade, da organização das percepções corporais pela consciência, que é parte deste corpo em suas relações com o mundo.

Tudo isso pode ser observado nos trabalhos de artistas que norteiam a dança brasileira na contemporaneidade e que foram influenciados pelos precursores deste pensamento que relaciona corpo e espaço de forma complexa e integrada. Muitos deles chegaram também a trabalhar com a Cia. de Dança do Palácio das Artes tais como Lenora Lobo, Sônia Mota e Graziela Rodrigues³⁰, a qual direcionou laboratórios com base em seu método do Bailarino-Pesquisador-Intérprete no processo criativo de “Coreografia de Cordel”.

³⁰ *Graziela Estela Fonseca Rodrigues*: Graziela é bailarina, professora da Universidade Estadual de Campinas e pesquisadora. Criadora do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, o BPI, formou diversos artistas e dirigiu espetáculos por ele direcionados. Atua em grupos de pesquisa relacionados à área da Imagem Corporal.

E com um novo pensar a respeito do corpo, das relações e percepções do espaço pelo sujeito, da presença, o corpo se abre como **potência expressiva a novos fazeres e transdisciplinaridades**. O Teatro, arte irmã, relaciona-se com a Dança de outras formas, além da representatividade de personagens e pantomimas dos repertórios clássicos, ou da utilização de elementos cênicos como nas máscaras de Mary Wigman, mas também por se propor a uma dramaturgia calcada na lógica do movimento, na expressividade de um devir corpo que se atualiza diante das possibilidades de corpos virtuais que surgem quando se trata da expressão criativa de um artista-sujeito. Surgem na década de 1980 grupos que relacionam, de formas particulares, Dança e teatro em seus fazeres, como o grupo de Dança Primeiro Ato, de Belo Horizonte – MG, e o Lume Teatro, de Campinas – SP.

Cristina Rangel, artista integrante do elenco da Cia.de Dança do Palácio das Artes deste 1994 acredita que

A dança e o teatro sempre andaram juntas desde o início, mas a partir de um dado momento na história, a dança abandonou as narrativas reais e mergulhou no abstracionismo das formas. A dança-teatro e a dança moderna reaproximaram as duas linguagens novamente assumindo o bailarino como ser humano. Mas foi na dança contemporânea que essas fronteiras se diluíram por completo sendo permitido e desejado a travessia de variadas linguagens, tanto das artes cênicas (teatro, *performance*) como das visuais, plásticas e da música (RANGEL, 2015).

Portanto, pós-modernidade da Dança é influenciada não apenas pela pós-modernidade de outras artes e pela pós-dramaticidade – como chama Cássia Navas (2001, p. 2) – do Teatro, mas por uma pós-modernidade de pensamento que descentra, desconstrói e desloca as referências cognitivas e ideológicas de até então, bem como relações entre áreas de conhecimento. Para melhor compreender uma arte que tem nas experiências do sujeito material de criação, é preciso olhar para este sujeito de forma ampla e ao mesmo tempo microscópica. Assim, a Dança se repensa enquanto arte que, embora tenha sua autonomia e legitimidade, não é autossuficiente, pois busca agora encontrar expressividades em experiências do corpo como um todo, e não apenas no que diz respeito a referenciais técnicos e de linguagem. Ela dialoga então não apenas com teorias teatrais, mas cognitivas, filosóficas, antropológicas, sociais, que no século XX iniciam o estreitamento e a diluição de suas fronteiras e formas com o pensamento pós-estruturalista.

Na contemporaneidade se pensa o corpo ou a arte à luz de ideias e teorias, e também própria noção de “a consciência do movimento ser também movimento da consciência” (Gil, 2002, p. 20) propicia novos olhares e possibilidades para a construção do conhecimento pela corporeidade. O que se descentra, desconstrói e desloca aqui é mais do que o dualismo entre

corpo e mente, mas a sistematização de fazeres e pensares compartimentados e rigidamente estruturados em si mesmos. As áreas do conhecimento e disciplinas se amparam e se relacionam de formas diversas no corpo do sujeito que construirá o seu próprio conhecimento. Existem as especificidades de cada uma, mas é possível e, nesse tipo de pensamento é até fundamental, o trânsito entre elas.

2. CAPÍTULO 2:

Entre-lugar: conceito, escolha, “fenômeno” e caminhos

Em sua obra “Uma Literatura nos Trópicos” (1978), Silviano Santiago se utiliza do termo *entre-lugar* para iniciar, a partir de leituras de textos literários, uma reflexão sobre relações culturais latino-americanas, as quais, segundo o autor, vão além da cópia da cultura imperialista colonizadora, mas são dotadas de contaminações, “submissões e subversões ao código, obediências e rebeliões, assimilações e expressões” (SANTIAGO, 1978, p. 26). Assim, em um desejo menor de pensar a genealogia, que levasse a mapear os impasses da mestiçagem e do sincretismo, visou-se, sobretudo, um diálogo com o que é contemporâneo, “base de um projeto capaz de propor tanto uma leitura estética quanto cultural de obras artísticas, produtos culturais e processos sociais” (LOPES, 2007, p.1).

O conceito de *entre-lugar* de Silviano Santiago (1978) se relaciona com os deslocamentos culturais e conseqüentemente artísticos da contemporaneidade. Deslocamentos estes que se confluem transdisciplinarmente entre artes cênicas, e as “trans-forma” em expressividades pós-disciplinares. (FABIÃO, 2009, p. 237).

Esta “trans-formação”, formação e/ou transformação de um lugar pela transdisciplinaridade das experiências criativas, diz respeito à configuração de um território que ainda pode não ser reconhecido totalmente em suas características, mas do qual conhecemos algumas “vizinhanças”. Um território *pós-disciplinar*, vivo, em constante mutação – conceito que trataremos a seguir – de trânsito de formas e linguagens.

Preferimos a referência de *entre-lugar* a outras referências de estudos acerca da interculturalidade e de formação de manifestações culturais e artísticas híbridas por estar este referencial de Silviano Santiago mais diretamente relacionado a manifestações culturais e artísticas brasileiras, isto é, a uma corporeidade do brasileiro, além de termos associado nesta pesquisa, o termo “híbrido” a algo já reconhecido como união de duas disciplinas cênicas diferentes, muitas vezes inter/transdisciplinarmente, mas nem sempre levando à *pós-disciplinaridade*, ao nosso olhar.

Consideramos que o *entre-lugar* se situa mesmo no “entre” destes outros lugares que são os territórios e as fronteiras artísticas, e se relaciona com os *entrelugares* do corpo do artista (STRAZZACAPPA & MORANDI, 2006)³¹. Transita inclusive pelas fronteiras destas formas inter/transdisciplinares de expressão cênica. Ele é um território não reconhecido e/ou

³¹ (STRAZZACAPPA & MORANDI, 2006).

estruturado enquanto única disciplina, situado entre alguns outros territórios e entre fronteiras já reconhecidas e/ou estruturadas, permeado pelos limites difusos destes outros lugares. E este reconhecimento de lugares enquanto compartimentos disciplinares os interessa menos que o que permeia a fronteira entre eles. Nestas fronteiras “há vida em potência” (FERRACINI, 2007, p. 20). São estas fronteiras férteis, qualidade que, biologicamente, não se atribui ao que é híbrido.

2.1. Noções de relações disciplinares importantes para a ideia de *entre-lugar* e para nossas reflexões

Na busca do reconhecimento deste território fronteiriço, borrado e permeado por micropercepções diversas, desde os processos criativos até os espetáculos já concebidos, encontrei territórios férteis, preenchidos constantemente por relações rizomáticas³² e efêmeras entre as disciplinas Teatro e Dança; “(...) lugares diferenciados de expressão estética, que não se pretendiam configurar locais de ‘um’ nem de ‘outro’, mas de fazer brotar algo que estivesse riscado no diferente, no meio, no que brotasse das presenças instaladas, no *entre-lugar*” (BRAGA, 2011, p.2).

Neste território das artes da cena, múltiplas informações se encontram e se relacionam com as sensações no corpo do artista, sendo estas informações muitas vezes embasadas por conteúdos e princípios disciplinares e áreas do conhecimento específicas, os quais podem se relacionar de formas diversas. São, portanto, lugares, *multidisciplinares* por si só, pois neles habitam as disciplinas das artes cênicas, as áreas do conhecimento com as quais elas podem dialogar e as informações dos corpos dos artistas, meio de criação fundamental. Porém a *multidisciplinaridade* não pressupõe a cooperação e muito menos a transgressão dos limites entre estas disciplinas, apenas a existência simultânea delas em um mesmo espaço. Quando estas informações começam a se relacionar, é o tipo de relação entre elas que determina a formação deste lugar e suas expressividades.

³² Gilles Deleuze diz a respeito do conceito de Rizoma desenvolvido por ele e Félix Guattari: “(...) é precisamente um caso de sistema aberto. (...). Todo mundo sabe que a filosofia se ocupa de conceitos. Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema aberto é quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências. Mas por um lado os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos” (DELEUZE, entrevista publicada no jornal "Liberación", em 23 de outubro de 1980). São portanto as *relações rizomáticas* tipos de relações não sistematizadas, as quais relacionam conceitos e disciplinas circunstancialmente de formas diversas e efêmeras, na criação e recriação de conceitos que também são efêmeros.

A *Transdisciplinaridade* pressupõe a articulação de elementos que passam entre, além e através das disciplinas. Para Domingues (2012, p. 5), “(...) sua índole é transgressiva, levando à quebra das barreiras disciplinares e à desobediência das regras impostas pelas diferentes disciplinas” (DOMINGUES, 2012, p. 5). Não ignorando a cooperação entre disciplinas que propõe a *interdisciplinaridade*, a transdisciplinaridade representa aqui a diluição de Teatro e Dança, enquanto disciplinas, e de suas formas híbridas já reconhecidas, na criação de algo que transgrida esta divisão entre uma disciplina e outra. Na *interdisciplinaridade* existe a relação de cooperação, mas não há transgressão de limites. A *transdisciplinaridade* é uma interdisciplinaridade intensificada pela transgressão.

A *pós-disciplinaridade*, por sua vez, sendo um termo que advém dos Estudos Culturais³³ e dialoga com o pensamento pós-estruturalista, faz alusão àquilo que, a partir de uma relação *inter/transdisciplinar*, transgrida a noção de disciplina a partir do *descentramento* e da *desconstrução* destas forças disciplinares. A *pós-disciplinaridade*, segundo Marcos Aurélio Santos Souza (2007, p.2), pesquisador da Universidade de Brasília, é uma das principais características do *entre-lugar*, uma vez que ele não nega, mas representa um produto da diluição das estruturas disciplinares. Ele explica que

(...) deslocar, descentrar, desconstruir significam dar visibilidade, reforçar as ideias de lugar, centro e construção. Para (Michel) Foucault e (Jacques) Derrida – autores pós-estruturalistas – é mais interessante do que simplesmente negá-las, mesmo porque algo só pode ser contrariado ou atacado se visto, e bem visto (SOUZA, 2007, p.5).

Tendo isso em vista, também em Dança observamos esta ideia de afirmação pela diluição formal, como quando Merce Cunningham e John Cage, na tentativa de negarem sistematizações técnicas constroem uma nova metodologia de criação, a qual *desloca* o referencial de criação e de dramaturgia do enredo ou dos sentimentos para o acaso e o movimento em si, *descentra* os referenciais técnicos em prol da pesquisa corporal, e *desconstrói* relações como a interdependência entre dança e música.

Com outras dimensões e configurações, são observadas desde então nos trabalhos de Dança pós-modernos estas características do *entre-lugar* pós-disciplinar. A própria desconstrução do dualismo corpo e mente no século XX e o descentramento dos processos de construção do conhecimento e das percepções de mundo pela corporeidade colaboram para uma visão de um corpo permeado pela *inter/transdisciplinaridade* de informações e ideias e dotado

³³ Os *Estudos Culturais* se ocupam com as experiências e relações interculturais formadoras das civilizações, problematizando-as *inter* e *transdisciplinarmente*.

de uma expressividade que projeta de alguma forma o reflexo desta confluência de vivências, conceitos, técnicas, memórias. Então

(...) a casa ela mesma não é a casa vista de nenhum lugar, mas a casa vista de todas as partes. O objeto acabado é translúcido, é penetrado de todos os lados por uma infinidade atual de olhares que se recortam em sua profundidade e não deixam nada escondido aí (MERLEAU-PONTY, 1994, p.82).

Em outros termos, nada existe por si só, mas depende da forma como é idealizado, criado, visto e apreendido pelas pessoas. A casa não é definida pela soma de suas características objetivas, mas pela diversidade de olhares sobre ela. E se o reconhecimento de algo se relaciona com as relações perceptivas que ele desperta, sua idealização e criação também carregam projeções perceptivas de seu criador.

A criação aqui é vista como a projeção de um *entrelugar* pós-disciplinar que é a corporeidade do criador, ou, nas Artes, a corporeidade do artista. O deslocamento do foco de criação artística do referencial técnico para o corpo do artista, a valorização desta corporeidade como meio de criação pela pós-modernidade cênica encaminha, muitas vezes, para o descentramento das disciplinas na criação pela expressividade própria de cada artista. O olhar para as relações com o espectador e suas percepções sobre a obra também descentra a ação do fazer artístico e/ou da criação de subjetividades para reconstruções transdisciplinares em um corpo que frui a obra de arte. Desconstrói-se, juntamente com a desconstrução do pensamento cartesiano sobre o corpo, o modelo estruturalista de mundo, de conhecimento, de criação em artes.

A pós-disciplinaridade é aqui identificada como algo inerente ao corpo do artista-sujeito, e se projeta cenicamente em uma linguagem que se encontra em um *entre-lugar* artístico percebido por outros *entrelugares* corpóreos dos espectadores, o que é observado em “Coreografia de Cordel”.

2.2. O caráter do *Entre-lugar*:

Partindo da ideia de que este referencial de *entre-lugar* está situado entre os limites fronteiros de linguagens já estabelecidas culturalmente, mas caracterizado muitas vezes pelo

surgimento de uma nova linguagem pós-disciplinar, observa-se que as Artes Contemporâneas encontraram aí a localização de uma transdisciplinaridade que resulta em algo não sistematizado, efêmero, rizomático, pós-disciplinar, do qual o reconhecimento de características e exemplificação são objetivos deste estudo.

A escolha deste termo se deu por esta sua *pós-disciplinaridade* característica, que presume o descentrar, deslocar e desconstruir das disciplinas de modo que nem sempre se possa atribuir a uma linguagem/genealogia já reconhecida.

Lugar de visibilidades e invisibilidades, corpos virtuais e reais, o *entre-lugar* das artes cênicas não é passível de se rotular ou engessar enquanto gênero artístico, mas talvez de ser encontrado momentaneamente. Não buscamos, portanto, denominar lugar ou outro, identificar linguagem ou outra na cena, o que seria tentar fixar as fronteiras móveis, cujas mobilidades nos interessam aqui.

E é este *entre-lugar* apresentado no espetáculo “Coreografia de Cordel” (2004) da Cia. de Dança do Palácio das Artes que nos motivou a realizar esta pesquisa. Percebemos que neste lugar pós-disciplinar as relações vão além da discussão acerca de ser uma arte cênica ou outra, uma forma híbrida ou outra, se é Dança, se é Teatro, se é Dança-Teatro, Teatro Físico, Teatro-Dança ou *Performance*³⁴... Mas situam-se em uma linha tênue entre um lugar e outro, recebendo influências de fronteiras reconhecidas e não reconhecidas, rizomas estes que encontram no corpo do artista formas de “afetar e ser afetado” por eles, e, assim, (re)construir sua(s) linguagem(ns). A artista da companhia Andréa Faria afirma que “nunca nos preocupamos em dizer se é dança, se é teatro ou o que é o espetáculo, é tudo junto; as inspirações foram pessoas, então não tem nada formal ou estruturado demais” (FARIA, 2015).

Isto se deve ao poder de afetar e ser afetado nas relações, o qual, segundo o Gil (2002, p. 45-46) surge a partir do tipo de encontro e de relação dos corpos, compostos por inúmeras micropartículas (e *micropercepções*). Destes encontros e relações é possível compor ou decompor algo, uma vez que eles caracterizam e distinguem as coisas e não a matéria em si. A potência que o corpo possui de poder ser preenchida por outro ou por uma ideia, ou de preencher o outro ou uma ideia, é o que ele chama de poder de *ser afetado e de afetar nas relações*. Assim,

(...) neste lugar de encontro, onde as fronteiras se diluem e dão lugar a outras percepções e afetações, nesta zona de turbulência, de jogo de micropercepções, não importa mais se é pela dança ou pelo teatro que as trocas se dão, importa sim é que se

³⁴ Sabemos que a *Performance* se relaciona com a expressividade de outras linguagens artísticas, até mesmo em sua origem, porém nos referimos neste trabalho a seus aspectos enquanto arte da cena.

recriem, se diluam e deem espaço às pequenas diferenças, às fugas, aos respiros. Ar em movimento, vento que sopra nos vãos (AMARAL, 2009, p. 94).

Neste lugar, que chamamos aqui de *entre-lugar*, não nos importa então o que foi escolhido como recurso ou ferramenta expressiva, mas como se desdobram na criação e na cena as percepções do artista transformada em arte. O *entre-lugar* nas artes cênicas é, portanto, plural e fértil, uma vez que não depende apenas de linguagens, mas da (re)organização constante das micropercepções destas linguagens pelo corpo do artista que se expande na cena. É um lugar que possui elementos expressivos em trânsito e não apenas hibridizados. Ele permeia inclusive entre os elementos inter/transdisciplinares já reconhecidos.

Então, por meio desse olhar para “Coreografia de Cordel”, contemplamos os objetivos específicos desta pesquisa que eram: **identificar ressonâncias das artes cênicas Dança e Teatro e analisar como estas linguagens se relacionam transgredindo fronteiras disciplinares em um trabalho de dança contemporânea; identificar cenas do espetáculo em que os deslocamentos e descentramentos disciplinares possam estar em maior evidência, de modo a exemplificar a pós-disciplinaridade em artes cênicas; confrontar as análises do espetáculo em questão, metodologia de criação (BPI) e depoimentos dos artistas envolvidos com o que se acredita ser mais característico do *entre-lugar* das artes cênicas na Dança da contemporaneidade em geral, de modo a dissertar sobre os pontos comuns e os diferenciais da companhia para a tendência artística atual** (grifos nossos).

Transitando pelo espetáculo desde a preparação do artista, passando pelo processo criativo até a cena em si, reforça-se que as análises feitas, assim como estes elementos e suas percepções, são móveis, passíveis de releituras e reelaborações. São um olhar expressivo – e criativo – que projeta as percepções da artista-pesquisadora-espectadora diante do espetáculo “Coreografia de Cordel”, da trajetória da Cia. de Dança do Palácio das Artes, e do diálogo do trabalho da companhia com o fazer artístico pós-moderno em cênicas.

2.3. As Artes Cênicas: lugares e “*entre-lugares*”

Estes são, portanto, estudos sobre um possível posicionamento das artes cênicas na contemporaneidade, partindo de um olhar sobre o espetáculo “Coreografia de Cordel” da Cia. de Dança do Palácio das Artes. Tendo isso em vista, não se podem negligenciar um olhar mais amplo a estas mudanças de paradigmas das artes da cena de um modo geral na

contemporaneidade, paralelamente às alterações das ideias sobre o corpo e o pensamento metafísico ocidental.

Devemos lembrar que, além de origens comuns que bebem na fonte do expressionismo e transitam pela arte conceitual, de acordo com Pavis (2003, p. 40), as artes cênicas contemporâneas passaram a ter um caráter mais engajado “com seu contexto histórico, cultural, ideológico, a fim de não apresentar um vazio formal”, e o diálogo entre as disciplinas da Arte veio como consequência da pesquisa e busca por uma linguagem de expressão mais significativa para a subjetividade artística, uma vez que aqueles que interpretavam uma criação também são agora criadores. Esta busca se relaciona a uma nova concepção de mundo menos estrutural e disciplinar, e com a unificação pela corporeidade dos aspectos racionais e emocionais do corpo. Concepção que se abre à experimentação, o que vai além do objetivo de estruturar técnicas e sistemas.

Neste novo contexto, a Arte, enquanto área de conhecimento, busca sua autonomia não mais pela autossuficiência, mas pelo diálogo e apropriação de conceitos e teorias de outras áreas de conhecimento com as quais pode interagir bem como pelas relações que podem ocorrer entre suas subáreas. A Arte é elemento bordado por conceitos filosóficos, sociológicos, antropológicos, culturais. E o que difere atualmente as relações entre uma disciplina e outra é a capacidade de apropriação de uma por outra e, sobretudo, a possibilidade de se permearem mútua e transgressivamente, caracterizando a transdisciplinaridade.

Se Teatro e Dança, desde os seus primórdios, já se encontravam em suas fundamentações na expressão através das linguagens do corpo, na contemporaneidade podem ainda se mostrarem miscigenadas e transdisciplinares, em suas linhas de pesquisa e criação cênicas diante das necessidades expressivas próprias de cada corpo. Linhas estas que se confluem no corpo expressivo do artista, principal elemento da cena pós-moderna (PAVIS, 2003, p. 55), e tratam de questões da atualidade inter/transdisciplinarmente. Embora reconheçamos as particularidades de cada uma das disciplinas Dança e Teatro, reconhecemos pontos comuns e diálogos entre elas, dos quais surgiram linguagens transdisciplinares.

Chamamos aqui de linguagens transdisciplinares, pois, segundo Louppe (2000, p. 28), um hibridismo³⁵ entre Dança e Teatro é um fenômeno que aparentemente já existia na dança clássica, e em alguns trabalhos contemporâneos pode aparecer pelo acúmulo de técnicas

³⁵ *Hibridismo*: é a junção e dois ou mais elementos de origens diversas, sendo que, segundo Homi Bhabha (1998, p. 165), “reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes ‘negados’ se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de reconhecimento”, não pressupondo portanto o surgimento do novo, mas sim uma crítica à dominância de referenciais.

e misturas de referências, como quando se mistura movimentos de Cunningham com práticas marciais. Para ela, essas misturas muitas vezes até então funcionavam apenas superficialmente, sendo ilusórias. O que diferencia estas formações “híbridas” para o que se vê em espetáculos cênicos recentemente é que as relações disciplinares não se fazem apenas na cooperação fragmentada de linguagens na cena, com fins estéticos, mas ocorre no corpo, principalmente quando o artista que interpreta é também autor e, diferentemente de um hibridismo, as linguagens transdisciplinares são férteis e moldáveis criativamente. O corpo é então “mídia de si mesmo”, como enfatizam também Helena Katz e Christine Greiner (2005, p.130)³⁶. Nele linguagens e imagens se interpenetram e não são apenas uma enunciação formal, mas estão diluídas como referências de um corpo “produtor simbólico de sentido que escapa de modelos de corpos de uma semântica preestabelecida” (LOUPPE, 2000, p. 36).

São denominações para formas inter/transdisciplinares pelas quais as artes cênicas podem se apresentar: Teatro Físico, Dança-Teatro, Teatro-Dança, *Performance*, etc. E embora ainda existam debates sobre o que caracteriza uma forma ou outra, estas linguagens são já mais reconhecidas e estruturadas enquanto artes da cena. Portanto não buscamos diferenciar uma linguagem ou outra dentre estas denominações possíveis, mas olhar para os elementos da expressividade surgida entre as fronteiras de linguagem, entre formas originais e inter/transdisciplinares das artes da cena, baseando-nos no espetáculo “Coreografia de Cordel” da Cia. de Dança do Palácio das Artes. Não quisemos em momento algum dizer se ele se encaixa em uma ou outras destas linguagens, se possui mais elementos de Dança ou qual a porcentagem teria de Teatro, mas abordarmos as possíveis presenças de ressonâncias destas disciplinas neste espetáculo que se anunciam nas artes da cena de um modo geral na contemporaneidade, e falar sobre seus desdobramentos cênicos o espetáculo em questão, de acordo com nossos recursos de pesquisa.

Não foi tão relevante, então, “com que” linguagens se fizeram as cenas, mas, de certo modo, “como” se constroem os movimentos e gestuais expressivos sem um referencial técnico específico. Pois segundo o ator e diretor de Teatro Luiz Otávio Burnier (2001, p.18), “(...) para o artista, a questão do *como* é muitas vezes antecedida pelo *com o que*, com quais instrumentos: a mímica, a dança, o canto, a dicção”, mas nossa atenção se volta para o que Louppe (2000, p. 35) chama de meios de criação, mais do que o para o que seriam as

³⁶ Helena Katz e Christine Greiner desenvolveram a *Teoria do Corpomídia*, segundo a qual “o corpo é mídia de si mesmo”, mídia de seus saberes todos e de suas relações com o mundo (KATZ e GREINER, 2005, p. 125-133).

ferramentas utilizadas enquanto referenciais técnicos. Buscamos compreender a este *entre-lugar* que é território, corpo e linguagem do artista. Até porque se acredita aqui que diferenciar ou caracterizar uma linguagem ou outra já reconhecida na contemporaneidade seria uma tentativa, falha, de encontrar lugares fixos, quando se quer dissertar sobre fronteiras móveis, fronteiras não delimitadas que se diluem no *entre-lugar*.

Este *entre-lugar* das artes cênicas é a projeção expressiva do *entrelugar* do corpo do artista em experiências que promovem “instabilidades, desterritorializações, não localidades” (DELEUZE, 1996 apud. AMARAL, 2009, p. 89). A experiência se amplia pelo corpo do artista, projeta-se na cena e estas projeções são advindas de percepções subjetivas, dos afetos e afetações do artista pelas relações entre sua expressividade e as linguagens possíveis para seu corpo.

O corpo em criação “cria uma fenda de luz” (FERRACINI, 2006, p. 6) onde são possíveis as mais diversas ações e relações, que aceita o convite às experiências diante do mundo:

Dizer "sim" ao corpo-em-arte em resistência e, ao mesmo tempo, dizer "não" ao corpo inativo, estratificado, disciplinado, passivo, buscando colocar esse corpo engessado em movimento criativo, em linhas de fuga e campos de intensividade. (FERRACINI, 2006, p. 6).

Isso significa que a cena contemporânea coloca em relação não apenas o artista com novas concepções de linguagens, mas relaciona as micropercepções deste artista e estes devires de linguagens às micropercepções de outro artista e do espectador. Esta talvez seja uma das principais formas de a arte contemporânea questionar o que é sistematizado e estabelecido. E talvez justifique também o porquê de ser relevante para o artista reconhecer o trânsito pelas relações deste *entre-lugar* além de simplesmente tentar nomeá-lo e/ou defini-lo na contemporaneidade.

2.4. O *entre-lugar* cênico do corpo na contemporaneidade

De acordo com Louppe (2000, p. 35), existiu uma compensação para a mistura de referenciais técnicos de forma superficial nos espetáculos de Dança, hibridizando-os, tirando-os do trânsito das fronteiras disciplinares caracterizado pela necessidade subjetiva de se

pesquisar expressividades, para se misturarem com um fim estético, relacionado à ideia da beleza em si:

As ferramentas perdidas, ou antes acumuladas, frequentemente sem nenhuma identificação com a ideia de corporeidade que os fundamentava, deram lugar a meios de substituição. Daí o emprego direto de figuras teatrais ou narrativas (...) (LOUPPE, 2000, p 35-36).

No entanto, vale ressaltar que a esta compensação surgiu uma resposta de nova concepção de teatralidade das artes cênicas contemporâneas, acompanhada também de novas concepções sobre as narrativas e elementos do Teatro, o que também foi compartilhado pela Dança. A dramaturgia pós-moderna não necessariamente se baseia em uma narrativa escrita e/ou linear, mas, segundo Navas (2001, p. 1), pode vir de outros referenciais e mesmo do próprio corpo, ou deste corpo em relação a estes referenciais de corporeidade do artista como meios de criação, uma vez que o próprio teatro pós-dramático questiona a dramaturgia baseada em um texto dramático específico como referência para a construção da cena.

Isto é, quando diálogos entre Dança e Teatro presumem relações corporais e sensíveis inter/transdisciplinares com um espaço e um tempo, os processos criativos podem ser maleáveis, diferentemente de quando se configuram em algo híbrido, estéril, fechado em si mesmo ou em um referencial de inscrição textual ou técnico-corporal prévio.

Mesmo em cena havendo possíveis reconhecimentos de experiências corporais técnicas e sensíveis, cada vez mais se perde nos espetáculos de Dança a ideia de uma linha única de inscrição corporal em favor da multiplicidade de inscrições que sobrepõe as referências técnicas corporais propriamente ditas (LOUPPE, 2000, p. 31). Com esta atenção voltada à presença, às possibilidades expressivas deste corpo que domina a técnica para transcendê-la, é que muitas companhias e grupos de Dança do mundo todo trabalham em seus espetáculos atuais. Embora nossa necessidade de sistematização herdada do pensamento cartesiano nos exija muitas vezes enquadrar determinado espetáculo ou artistas em uma linguagem ou disciplina, ao encontrarmos esta dificuldade percebemos que mais importante que este enquadramento é perceber corpos virtuais e reais diversos disponíveis a expressividades diversas mesmo quando habitam espaços e tempos comuns.

Exemplos de companhias e artistas que, ao valorizarem a autoria enquanto diversidade de criação, e a pesquisa criativa de movimentos (cada qual com suas especificidades) representam estes corpos presentes transdisciplinares da cena contemporânea no mundo todo: Jérôme Bell, Anne Teresa Keersmaeker, DV8 Physical Theater, Theater Hora, Ana Macara, Thanztheater Wuppertal, etc.



Figura 5: Companhia Theater Hora no espetáculo “Disabled Theater”, dirigido por Jérôme Bel – Avignon Festival, 2012 – foto de Stehplatz Tanz

No Brasil, transitam também por este lugar das inter/transdisciplinaridades companhias como Dimenti, Lume Teatro, Mundu Rudá, Cena 11, Cia. Ivaldo Bertazzo de Teatro-Dança. Cada qual com suas pesquisas de criação relacionadas à ideia de corporeidade, às relações deste corpo com o mundo e com o espaço, e a investigação de expressividades próprias dos artistas que os compõem.

Em Minas Gerais, alguns grupos, companhias e artistas também optam na atualidade por linguagens e formatos cênicos que potencializam o corpo criador e possibilitam relações mais próximas com o outro e o ambiente, seja pelas expressividades subjetivas diversas e genuínas – no sentido de se relacionar à uma identidade corporal do artista-sujeito e não apenas a um olhar subjetivo ou interpretativo a uma técnica – que vêm das criações colaborativas e pesquisas de movimentos autorais, seja pela escolha de formatos de exibição e configuração como “ocupações performáticas”³⁷, “jams”³⁸ de improvisação e/ou mesmo

³⁷ *Ocupações performáticas*: são manifestações artísticas caracterizadas pela imprevisibilidade e pela interação do artista com o espaço. O indivíduo é elemento central que, podendo dialogar com outras artes, ocupa um espaço em relação com ele, com as pessoas que por ele passam em determinado tempo.

³⁸ *Jam*: Originária do Jazz enquanto movimento musical, os Jams são eventos de improvisação. No Jazz Music, as improvisações se davam em encontros de músicos em clubes. Na dança, artistas improvisam pelo movimento, muitas vezes em interação com outros estímulos, como a música, ou vídeos, em um encontro com outros corpos em um mesmo espaço.

trabalhos que saem do palco italiano para espaços públicos até então não convencionais à arte ou a determinada arte. São exemplos: Zikzira Physical Theater, Coletivo Movasse de Improvisação, Oficcina Multimedia, e a Cia.de Dança do Palácio das Artes.



Figura 6: Movasse Coletivo de Criação, espetáculo "Playlist", de improvisação em Dança no Myra Espaço Cultural, 2014 – foto: Guto Muniz

Estas companhias enxergam o corpo como espaço de experiências e criações em constante modificação. Este corpo fica então disponível à, seja qual for, ferramenta necessária para se criar a expressividade cênica. Porque, como fala Graziela Rodrigues (2014) em sua entrevista:

Quando você entra com a questão de uma expressividade à qual está ligada a identidade corporal, à corporeidade daquele sujeito, você vai cantar, assoviar, tocar tambor, dar saltos... o que vai sair disso não é premeditado. Aí fica aberto a todo campo da Arte (RODRIGUES, 2014).

Assim, as linguagens técnicas e artísticas em suas especificidades não são mais referências delimitadoras da criação, mas ferramentas disponíveis no corpo do artista para serem acionadas quando necessárias. Louppe (2000, p. 36) chama de “desaparelhamento” quando os corpos priorizam esta ausência de um referencial técnico para a criação e primam pela espontaneidade, o que não é contrário ao “hiperaparelhamento”, que é o estado a que se chega com a multiplicidade de informações que estes corpos já carregam; estado este que

proporciona a diluição das linhas que caracterizam determinada referência, e até mesmo um quase “desaparelhamento”.

Formada por artistas experientes, que já vivenciaram diversas técnicas de forma intensa, e por alguns jovens artistas igualmente com formação técnica e vigor físico, a Cia. de Dança do Palácio das Artes, antes um corpo de baile de repertório principalmente clássico e moderno, adota este novo olhar para a corporeidade na Dança desde o fim dos anos 1990, e utiliza de seus corpos “hiperaparelhados” para se chegar muitas vezes em um estado expressivo de “desaparelhamento”, quando trabalham em criação colaborativa e/ou com metodologias de criação que enfatizam a expressão de subjetividades pela autoria, menos embasadas em referenciais técnicos. Mostra, por esta adoção de paradigmas de criação diversos dos anteriores simultânea à diversidade de corpos que a compõe, uma postura política de resistência da companhia do estado de Minas Gerais, voltada para a valorização da experiência que disponibiliza o corpo do artista a pesquisas de movimentos próprios mais do que o olhar para este corpo como uma máquina reprodutiva de uma técnica que demanda determinado biótipo físico ou padrão de movimentos.



Figura 7: Espetáculo “Transtorna” (2008) – Palácio das Artes – Foto de Guto Muniz

Isto é,

Nos últimos anos a companhia busca dar consistência às suas criações e à sua identidade enquanto companhia que habita na diversidade. Porque a Cia. do Palácio das Artes é por si só muito diversa, no sentido de ter bailarinos jovens, mas também bailarinos bastante experientes. E o referencial da técnica é um ótimo recurso que nós temos que dominar para desconstruir, mas ela por si só traz um pouco de descartabilidade a corpos que podem trazer muita expressividade com suas histórias de vida (CORDEIRO, Fernando, artista da CDPA, em entrevista cedida, 2015).

Se para Mauss (1974, p. 373) o corpo é meio de criação, suas percepções das relações individuais com o ambiente, ou seja, a corporeidade de cada artista, pode ser instrumento criativo, um objeto relacionado ao próprio modo de fazer artístico de cada sujeito. Isso posto, no capítulo seguinte falaremos um pouco desta adoção de novos paradigmas de criação pela companhia, a qual hoje transita no *entre-lugar* das artes cênicas, que potencializa esta corporeidade em expressividade criativa de corpos diversos. Citaremos também espetáculos que representam este trânsito, tanto no que diz respeito ao que consideramos como relações transdisciplinares entre Dança e Teatro, mas também de acordo com os depoimentos dos artistas e diretores em relação à esta transdisciplinaridade que pode desencadear na pós-disciplinaridade cênica.

3. CAPÍTULO 3:

Os *entre-lugares* das artes cênicas na contemporaneidade e a Cia. de Dança do Palácio das Artes

Nos últimos anos do século XX, e início do século XXI, a Companhia de Dança do Palácio das Artes, em resposta aos questionamentos e mudanças de paradigmas das artes contemporâneas, abriu-se também a novas perspectivas criativas e cênicas. Novas “leituras de mundo” e a “urgência do dizer” fazem com que a Dança busque se desvincular de tradições fixas que possam formalizá-la, como conceitos e rótulos originalmente atribuídos à ideia de arte, de gêneros, de técnicas, de objetivos e de temáticas delimitadoras (LOUPPE, 1997, p. 13), e isso tudo é repensado pelos artistas e pela instituição à qual a companhia pertence. O repertório clássico, neoclássico e moderno abre espaço a pesquisas inter/transdisciplinares de criação colaborativa e autoral em artes cênicas, com temáticas mais questionadoras socialmente.

Ganharam um lugar a cultura popular, o gestual e a problemática do povo mineiro, e principalmente novos modos de se estimular a autoria dos artistas que, antes intérpretes, passam a ser também criadores da obra. Com isso, seu repertório se aproxima também do público e amplia suas possibilidades de subjetivações, seja pelas relações de proximidade entre arte e vida, seja pela aproximação física entre espectador e obra. Linguagens e caminhos diversos que desvinculam a criação da companhia de tradições fixas específicas, e passam a ser adotados nos trabalhos como um todo, da preparação corporal, processo criativo cênico até a exibição da cena em si. Caminhos estes que se permeiam no corpo do artista, e através do qual se projetam cenicamente.

3.1. A abertura a novos paradigmas de criação e exibição cênica pela Cia. de Dança do Palácio das Artes

Considerada uma das maiores Companhias de Dança do estado de Minas Gerais e do Brasil, a Cia de Dança do Palácio das Artes se caracteriza hoje por sua linguagem experimental, vista em espetáculos direcionados por trabalhos e pesquisas de artistas de áreas diversas. Inicialmente embasada pelas danças clássica e moderna, a partir dos anos 2000 a companhia evidencia a busca por uma dança mais significativa no que toca a expressividade

autoral do artista, e menos sistematizada ou reconhecida por uma única referência técnica ou de estilo.

A companhia foi fundada em 1971, em Belo Horizonte, quando o até então Ballet de Minas Gerais, dirigido pelo maître de balé e coreógrafo Carlos Leite, foi reconhecido como Corpo de Baile oficial da Fundação Clóvis Salgado (FCS), e se dedicou, durante 20 anos, a montagens de peças do repertório clássico e moderno, criações originais baseadas nestas técnicas, e às óperas produzidas pela Fundação Clóvis Salgado.



Figura 8: “O Lago dos Cisnes”, Palácio das Artes (1973) –Acervo do Centro de Informação e Pesquisa da Fundação Clóvis Salgado.

Na década de 1980 o até então Ballet da Fundação Palácio das Artes, Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado se torna Companhia de Dança, o que fez com que o elenco se abrisse também para criações de coreógrafos que usavam da interdisciplinaridade com outras artes, e temáticas mais contextualizadas com a história e realidade da época, embora estes ainda tivessem nas suas escolhas de referenciais técnicos clássico e moderno a base para se criar e identificar a linguagem dos espetáculos.

Vídeo 1: *Teaser (3’30’’ em diante) de espetáculos da Cia. de Dança do Palácio das Artes embasados em referenciais de técnicas clássica e moderna:* <https://youtu.be/8kUv1fMXm0c>

Porém, a respeito da relação interativa da Dança com outras Artes nos espetáculos, Lina Lapertosa, artista da companhia desde 1980, tendo também já atuado como diretora, relata em depoimento cedido a esta pesquisa que “na década de 80, nós já dançávamos de malhas inteiriças, algumas eram até pintadas por artistas plásticos que o faziam em nosso próprio corpo” (LAPERTOSA, 2015). Para a artista, isso já demonstrava que a companhia possuía mais de um referencial técnico de dança, e interagia, embora ainda em cooperação, sem transgressão de fronteiras, com outras artes.

Desta forma, vemos na mesma década de 1980, em “Triunfo: um delírio Barroco” (1980), da coreógrafa baiana Carmen Paternostro, a apresentação de cenas de Dança e de Teatro em uma reelaboração poética interdisciplinar da festa do Triunfo Eucarístico tradicional da cidade de Ouro Preto, com a participação da Cia. de Dança da Fundação Clóvis Salgado, do Grupo de Teatro Galpão e de músicos percursionistas. Os artistas, pela primeira vez, puderam participar como colaboradores na criação do espetáculo, e no próprio programa já aparece a expressão “criação coletiva”, mas ainda com coreografias mais formalmente disciplinares, que se utilizavam de técnica e movimentos das linguagens clássica e moderna elencados pelo grupo, e que colaboravam com outras disciplinas que compunham o espetáculo sem se transgredir limites entre elas, como acontece em um Teatro Musical, por exemplo.



Figura 9: “Triunfo: um delírio Barroco”, Palácio das Artes (1980) – Banco de Imagens Primeiro Sinal e acervo do Grupo Galpão.

Embora ainda com coreografias embasadas por técnicas mais disciplinarmente reconhecidas, relação formal entre dança e música na movimentação feita para canções específicas mesmo que compostas para o espetáculo, e momentos de representações teatrais bem pontuados, a relação interdisciplinar entre Dança, Música e Teatro na composição do espetáculo aponta para uma aproximação das fronteiras entre estas artes como possibilidades de expressividades cênicas diversas em um trabalho predominantemente de Dança, dirigido por uma diretora de coreografia, mas com grande participação colaborativa de todos os artistas na criação. Paola Rettore, que atuou como artista da companhia e foi assistente de direção em “Coreografia de Cordel”, disse que “foi o primeiro trabalho que nós bailarinos assinamos como criadores” (RETTORE, 2015).

Sobre isso, Alvarenga (2006, p. 92) ressalta que:

Em que pese a força do espetáculo, os procedimentos que envolviam seu processo de criação **questionavam hierarquias estabelecidas**, o que interferiu profundamente na satisfação dos bailarinos, levando alguns a abandonarem a companhia (ALVARENGA, 2006, p.92) (grifo nosso).

Não podemos desconsiderar, então, esta oportunidade como inovadora enquanto estreitamento de relações entre as disciplinas artísticas e enquanto momento em que os artistas do elenco são autores na escolha de movimentos que interpretaria na coreografia, o que, a princípio, foi algo questionado por muitos destes por julgarem que significava um acúmulo entre as funções do intérprete e do criador. Tal colaboração criativa se repetiria com outro aspecto – desta vez valorizando mais a corporeidade do artista e suas expressividades próprias e subjetivas, mais do que a estética e fisicidade dos movimentos – nos anos 2000, quando a companhia teve contato com processos criativos contemporâneos que se utilizavam da criação colaborativa e autoral e com a pesquisa de campo. Para Faria (2015), artista da companhia, isso ocorreu porque

A gestão na época questionava a respeito da identidade da companhia e nos sugeriu elementos de estudo, que buscássemos na cultura mineira estes elementos. E isso se somou com o que a Cristina (Machado), que acabava de assumir a direção da companhia, nos propôs enquanto outras maneiras de se fazer também Dança, embasadas pela pesquisa de movimentos (FARIA, 2015).

Naquele momento a então Cia. de Danças de Minas Gerais se diferenciaria por ser uma companhia estatal que busca caminhos diferentes daqueles antes conhecidos para suas criações, e não apenas cumpre programações institucionais como acontece por vezes com

algumas das companhias públicas brasileiras. Mesmo existindo o desafio de cumprir com as solicitações e expectativas de quem subsidia os trabalhos, a hoje denominada Cia. de Dança do Palácio das Artes se identifica atualmente pela sua liberdade de pesquisa de criação, por não se ater a um único modo de fazer, por seus trabalhos nem sempre formalmente enquadrados em uma técnica tradicional, e por contatos com metodologias de criação que valorizam a presença e a identidade artística na autoria dos espetáculos. Ela tem esta liberdade de transitar por modos, caminhos e ferramentas de criação, os quais lhes forem julgados como necessários para determinado trabalho, sendo mais ou menos formalizados em um vocabulário particular da Dança. Esta versatilidade é hoje uma possível “assinatura” da companhia, e não uma identificação por linguagem, uma técnica ou uma movimentação específica. É também uma postura política de um fazer artístico engajado socialmente.

A direção de Cristina Machado com certeza pode ser considerada como um diferencial em termos de ousadia, pois com ela vieram as propostas de se conhecerem novas metodologias de pesquisa e criação, além do incentivo à pesquisa de movimentos e à pesquisa de campo. Segundo Cristina, esta era uma inquietação de alguns artistas mais antigos da Cia. de Dança do Palácio das Artes também, mas ela acredita que sua formação em Dança no “Transforma” influenciou nesta postura:

Meus professores foram a Marilene, a Dudude Hermman, a Dorinha Baeta, e eu fui iniciada na dança por eles, por textos deixados na sala de espera, (...) alguns textos do Rolf Gelewski, alguns livros, textos e informações teóricas deixadas ali despreziosamente pela Nena, mas pensando que talvez nós pudéssemos ter um pouco mais de interesse sobre dança, sobre corpo, sobre filosofia. Eu comecei por aí, eu comecei a olhar para o meu corpo com este olhar cuidadoso, reflexivo, expressivo desde então, e todo o meu aprendizado passou por aí. Esta forma de olhar para o corpo como um todo eu aprendi com a Nena (MACHADO, 2015).

Cristina fala ainda, que além deste entendimento acerca da corporeidade que o grupo proporcionava a ela, que não tinha um referencial de uma única técnica que regia os trabalhos na escola. O referencial era a Dança Moderna, porém ocorriam aulas de técnica de Martha Graham, de Lester Horton, princípios de Klauss Vianna, de Rolf Gelewski, e estas técnicas diversas proporcionavam abordagens diversas do corpo que, juntamente com a “valorização deste corpo enquanto presença no mundo” (MACHADO, 2015), ajudou com que seu olhar, enquanto artista e diretora se tornasse mais questionador em relação à corporeidade nos trabalhos de dança. Para Cristina, a valorização da identidade dos artistas nas criações da companhia vem para agregar enquanto possibilidade de criação, mas não excluir. Porém, é um

caminho pelo qual a maturidade dos artistas da Cia. de Dança do Palácio das Artes se identifica, pois, como enfatiza Andréa Faria,

Mesmo quando um coreógrafo propõe uma movimentação para o bailarino executar, este bailarino cria, porque coloca coisas dele ali. Você é intérprete do material do outro. (...) Mas é diferente de você criar em seu próprio corpo a sua expressão, com tudo o que ele tem disponível para oferecer (FARIA, 2015).

O artista que já experimentou em sua vida e profissão uma diversidade grande de técnicas e experiências corporais e artísticas sente esta necessidade de pesquisar novos caminhos de criação e de criar seus próprios trabalhos ou de colocar mais de si, de sua expressividade, em trabalhos nos quais colabora criativamente, transitando entre técnicas dominadas por ele, mas também em pesquisas de gestos e movimentos autorais, os quais muitas vezes requisitam outras formas de expressão como a voz, por exemplo. Assim, fala Cristiano Reis, artista e atual diretor da companhia:

A diferença é que nos trabalhos em que somos todos efetivamente criadores, pode ser que alguém venha e nos apresente uma proposta, mas cada um de nós tem total liberdade de escolha do que fazer com aquilo, de que tipo de linguagem vamos utilizar. E cada um tem suas escolhas diferentes dos outros. É diferente de, por exemplo, escolhermos um grupo de bailarinos da companhia para coreografar, ou um coreógrafo conduzir para criarmos algo pelo encadeamento de passos e movimentos que já conhecemos. Tem uma pesquisa, um mergulho, e uma disponibilidade maior do corpo a uma expressão mais genuína (REIS, 2015).

O que identificamos aqui como abertura a novos paradigmas é esta disponibilização dos corpos dos artistas da companhia para criações que nem sempre se baseiam em uma reformulação daquilo que é conhecido por eles, mas no se deixar permear por possibilidades de se expressar do corpo como um todo diante dos estímulos propostos para a criação.

Como é descrita na própria página da Fundação Clóvis Salgado, instituição do estado de Minas Gerais responsável pela gestão da Cia de Dança, ela hoje

tem a pesquisa, a investigação, a diversidade de intérpretes, a co-criação dos bailarinos e a transdisciplinaridade como pilares de sua produção artística. Seus espetáculos estimulam o pensamento crítico e reflexivo em torno das questões contemporâneas, caracterizando-se pelo diálogo entre a tradição e a inovação (FCS, 20??)³⁹.

No mesmo texto, a Fundação ainda ressalta que a história da companhia acompanha as transformações ocorridas na história da dança, e caracteriza a abertura a novas formas de

³⁹ Texto que fala sobre a companhia no site da Fundação Clóvis Salgado, sem data de publicação. Disponível em: <http://fcs.mg.gov.br/corpos-artisticos/companhia-de-danca/>. Acesso em jan/2014.

criação que dão mais autonomia criativa aos artistas como uma “ruptura com a (unidade referencial da) linguagem clássica” que se deu na transição do século XX para o XXI. Para que isso ocorresse, a Cia. de Dança do Palácio das Artes passou a contar com a colaboração de trabalhos de coreógrafos, pesquisadores e dramaturgos, além de um elenco maduro artisticamente, de modo a desenvolverem trabalhos que valorizem esta subjetividade do artista em termos de autoria e liberdade de escolha de expressividades corporais.

Dentro desta proposta de se experimentar novas metodologias de pesquisa e criação de movimentos autorais, Cristina convidou a professora e pesquisadora Graziela Rodrigues, a qual introduziu seu método “Bailarino-Pesquisador-Intérprete”, o qual propõe a valorização de uma expressão genuína do sujeito, de um corpo atravessado por diversas linguagens possíveis, e tem como um de seus eixos de sustentação o *co-habitar com a fonte*, que é a pesquisa de campo, introduzida na companhia pela pesquisadora. Veremos a seguir um pouco mais sobre o contato com o método.

3.2. O contato com o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): “Entre o Céu e as Serras” (2000) e “Coreografia de Cordel” (2004)

Neste momento nos atentaremos para o contato com o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) proposto pela prof. Dra. Graziela Rodrigues, o qual denota caráter inovador aos trabalhos da companhia, que pela primeira vez se depara com uma metodologia de “formação, pesquisa e criação” (RODRIGUES, 2014) que se utiliza de pesquisa de campo e que valoriza a “identidade corporal do sujeito”, como enfatiza Graziela Rodrigues em entrevista que nos concedeu em novembro de 2014. Identidade esta que dialoga com um olhar diferenciado para a corporeidade na dança, aos modos de se olhar para este corpo, no que diz respeito às relações com os referenciais técnicos criativos e com o espaço em que o artista vive e atua. “A palavra Identidade pode estar fora de moda, mas quando falamos da identidade corporal do sujeito, tem muita coisa a qual ela abrange e que é importante, (...) porque o artista não é diferente da pessoa” (RODRIGUES, 2014).

No fim dos anos 90 e início dos anos 2000, o método serviu como preparação para a criação de “Entre o Céu e as Serras” (2000) no primeiro contato da companhia com o BPI, voltando mais potente em 2003 quando originou “Coreografia de Cordel”, estreado em 2004.

E, embora “Entre o Céu e as Serras” seja considerado um marco de transição da companhia para linguagens contemporâneas da dança, para a introdução à pesquisa de campo e de movimentos, e embora no momento da elaboração desta dissertação ele estivesse em processo de remontagem, o espetáculo não foi escolhido como objeto de análise por se apresentar ainda de modo mais disciplinar no que diz respeito aos referenciais técnicos e linguagens cênicas que não transgridem a noção de disciplina artística cênica. Há maior evidência ainda da linguagem da Dança enquanto encadeamento de passos – mesclando movimentos de técnica moderna, clássica e do congado – se comparado às cenas de trabalhos escolhidos, isto é, menor evidência de relações de deslocamento de fronteiras disciplinares.

“Entre o Céu e as Serras...”, com direção geral de Cristina Machado e direção coreográfica de Luiz Mendonça, traz a leitura dos aspectos da cultura mineira, da religiosidade, do Congado e das festividades, a exploração do ouro. Os artistas foram a campo pela primeira vez *co-habitando* com pessoas de uma comunidade Quilombola da região de Ouro Preto, participaram da criação coreográfica direcionados pelos laboratórios do BPI e pelas dinâmicas propostas por Luiz Mendonça que propunha “encontrar em movimentos sugeridos o marco zero de sua realização, e assim, formas diferentes de realizar o mesmo movimento, que era estudado individualmente, em duplas ou grupos” (MACHADO, 2015).

Porém, mesmo que tenha existido a investigação de movimentos corporais no processo criativo, colaborações e interdisciplinaridades entre a dança e cenas teatrais, e até mesmo com as artes visuais por meio dos desenhos cenográficos de luz em sua exibição, a escolha de linguagens específicas para a criação cênica, a estruturação dramatúrgica da coreografia em um formato mais linear em relação a um texto (não narrativo, mas imagético) e menos imprevisível, e a apresentação ainda em palco italiano fazem com que não seja ele identificado como uma ruptura de referenciais técnicos e espaço-temporais tão surpreendente para o público como espetáculos posteriores. Os movimentos, mesmo que criados e/ou estudados pelos artistas ainda se prendiam a uma linguagem técnica mais familiar a eles e ao público, e o espetáculo a um **objetivo estético também mais comum até então para o grupo e para a dança cênica tradicional.**

Vídeo 2: Ver teaser de “Entre o Céu e as Serras” em: <https://youtu.be/uXrGViz1iSg>



Figura 10: “Entre o Céu e as Serras”, Palácio das Artes (2000) – foto de Paulo Lacerda

Porém, é reconhecido que por um estranhamento inicial dos artistas à própria pesquisa de campo, a abertura do corpo a um campo físico diverso e ao campo das percepções, a uma busca por movimentos mais espontâneos e de outras manifestações expressivas que o BPI propõe e permite, introduziu-se aí uma prática que desloca os artistas do lugar que até então lhes era mais confortável para uma zona de “desconforto” criativo, de experimentação. Cristina Machado, diretora da companhia naquela oportunidade, relata-nos:

A ideia era fazermos um trabalho com a cia, algo que a gestão também estava solicitando na época, que falasse da história de Minas Gerais, ou que retratasse um ambiente de Minas, ou algo ligado à cultura mineira. Então eu achei que o trabalho da Graziela teria uma oportunidade bacana para ser introduzido, conhecido, sem a pretensão de que fosse ela a diretora do espetáculo necessariamente. E ali a gente teve o primeiro contato com o campo de fato, fomos para Ouro Preto, nas minas de ouro. (...) No momento final, após a volta do campo, ela deixou muito aberto para que as pessoas que não estivessem confiantes ou afim de fazer nem participassem deste laboratório pós campo. E mais da metade da companhia não fez. É um trabalho que causa um estranhamento, mesmo para o bailarino que está ali se dedicando ao corpo, porque tira muito do lugar previsível de disciplina normal de bailarino, e era pouco conhecido por eles até então. Mas o trabalho ficou por ali e “Entre o Céu e as Serras” já tem alguns elementos trazidos deste trabalho de pesquisa de campo. E a Graziela, pela profundidade do trabalho, continuou sendo uma grande referência de pesquisa para a companhia (MACHADO, 2015).

Segundo Cristina, muitos artistas que não se identificavam com a pesquisa de campo, com a autorialidade, com uma expressividade mais genuína, nem sempre embasada em um ideal estético de técnica de dança, deixaram a companhia após este espetáculo, e outros que tinham mais afinidade entraram e ficaram. Os princípios introduzidos pelo BPI ficaram e dialogaram com outras metodologias de pesquisa e criação.

Como a ex-diretora mesmo lembra que neste período que ela chama de “período de transição” a companhia tinha um perfil também eclético de integrantes, e simultaneamente às pesquisas colaborativas foram chamados outros coreógrafos e diretores mais tradicionais para montagens, como Henrique Rodovalho com o vigor físico virtuoso e coreografado de “Poderia ser Rosa” (2001) e Gabriel Vilela com a dramaticidade shakespeariana de “Sonho de Uma noite de Verão-fragmentos amorosos” (2002). Mas ainda em 2002, despertou-se um desejo maior de se aprofundar em uma metodologia de pesquisa de movimentos, “de que a companhia se encontrasse em um lugar de identificação por este caminho” (MACHADO, 2015), e como o contato com o BPI havia marcado neste sentido de propiciar a pesquisa e a expressividade própria de cada artista, viu-se na pesquisa de campo novamente um caminho e na retomada do contato com o trabalho de Graziela Rodrigues uma oportunidade de buscar este aprofundamento. “Foi um mergulho muito profundo (na identidade do artista), e quando se mergulha um pouco mais a fundo uma vez, nas próximas também se quer mergulhar”, diz Cristina (MACHADO, 2015).



Figura 11: “Investigação sem limites”, Matéria do Jornal “Estado de Minas” em 30/07/2004

O aprofundamento de que se fala também diz respeito a vivenciar os três eixos de sustentação do BPI – *inventário do corpo, co-habitar com a fonte, estruturação do personagem* –, os quais, como veremos a seguir, trazem não apenas maior intimidade entre os artistas e aquele método enquanto meio de criação, mas demanda tempo de vivência para que o que foi trabalhado fique claro formação de um corpo expressivo, pela identificação entre afetividades e cinestésias, se disponibilize e potencialize como material criativo.

Além das impressões de Cristina, segundo os artistas da Cia. de Dança do Palácio das Artes entrevistados nesta pesquisa, embora outros métodos tenham influenciado na

construção de linguagens de composição coreográfica, o BPI, aliado a um projeto artístico que permitia uma abordagem interdisciplinar de um universo social e afetivo brasileiro desde o princípio das experiências criativas, a possibilidade de se ver aquele universo por diversos ângulos, mudou a visão sobre as relações do corpo com o espaço e com o outro e as organizações das percepções deste corpo, e a corporeidade passou a ser recurso para a criação daqueles artistas. Cristiano Reis diz que com o método “a companhia foi convidada a mergulhar mais profundamente na criação, nas potencialidades de expressão de cada corpo, não interessando mais só o belo, mas também o feio, o que é humano, verdadeiro, não representativo” (REIS, 2015).

Sendo assim, o mergulho se deu pelas relações entre as dinâmicas reflexivas do projeto e do processo criativo de “Coreografia de Cordel” com os três eixos de sustentação do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, de acordo com Rodrigues (1997) :

- **O Inventário do Corpo:** É o eixo relacionado à memória, às percepções de imagens, afetividades e vivências que o corpo carrega, como corpos virtuais possíveis de atualização no processo criativo. De acordo com este eixo, o indivíduo disponibiliza estas vivências pessoais para a criação de uma expressividade em Dança mais voltada para sua expressão de um sujeito como um todo, e não apenas pela face artística. É um desnudar do *inventário do corpo* que se materializa em afetos possibilitadores da construção de imagens de corpos e paisagens na movimentação e gestual que surge nos laboratórios de criação. Associado aos demais eixos, estes afetos se dilatam e outras afetações surgem em contato com a fonte inspiradora, na pesquisa de campo. Micropartículas que se confluem no corpo do artista para uma percepção maior, expressada e mais fortemente perceptível em movimento.

Geralmente este inventário do corpo é acessado desde os laboratórios iniciais, nos quais se constroem *dojos*⁴⁰ inicialmente delimitados por uma circunferência e posteriormente habitados por elementos das paisagens da memória, elementos físicos, expressivos, imaginários e materiais. Após contato com o campo, o *dojo* geralmente se dilata, expande-se, assim como se dilata o corpo em imagens e percepções. “É um espaço que se constrói, o artista traz coisas, coloca em si, retira coisas... Espaço de expressividade física e corpórea”, diz Cristina Machado (2015) sobre a experiência vivenciada na época não apenas pelo elenco da companhia, mas pela diretora e pelos assistentes de direção, pois é um preparo físico para ir a campo, o qual foi

⁴⁰ O *dojo* do BPI é um espaço delimitado a princípio em sala de aula, mas o qual se expande com a expansão do corpo do artista (Ver mais na página 91).

complementado pelas orientações de observação da professora Graziela, e um retorno criativo do corpo que foi a este campo.

- **O Co-habitar com a Fonte:** É o momento da pesquisa de campo, durante a qual um corpo expressivo e desnudado pelo acesso ao *inventário do corpo* se disponibilizará a afetações por outros corpos. Geralmente está associado às imagens e paisagens surgidas no momento dos acessos e associações às memórias e buscado como vivência de experiências que se projetarão na criação das cenas da personagem. Para Graziela Rodrigues (2005, p. 67):

A pesquisa de campo constitui-se em elemento fundamental, bem como a disponibilidade interior, a integridade da pessoa, o colocar à mostra a sua própria realidade interior, independente de sua aceitação pelo meio externo, e o trabalho corporal contínuo e pormenorizado (RODRIGUES, 2005, p.67).

O co-habitar com a fonte é então este momento, quando o artista se disponibiliza a vivenciar uma situação de convivência com o outro, de habitar o cotidiano daquele outro, muitas vezes em manifestações culturais e sociais, como enfatiza Cristina Machado, em lugares “em que o corpo se manifesta muito fortemente” (MACHADO, 2015). Esta experiência de ir a campo em um espaço e tempo de uma realidade específica também é levada aos laboratórios criativos de forma dirigida, de modo que, na criação s cenas, a espontaneidade e confluência de linguagens diversas e espontâneas na criação de uma linguagem própria se sobressaiam à reprodução de gestos e à mimetização. É uma pesquisa de campo em um ambiente, aliada a um passeio pelo campo das percepções quando se relaciona com a realidade do outro. “Ali relacionamos o que vemos a histórias pessoais e a arquétipos que emergem de um inconsciente coletivo”, diz Cristiano Reis (2015).



Figura 12: colagem de imagens da artista Sônia Pedroso, artista da companhia, na qual se encontram registros de algumas de suas fontes e de momentos do processo criativo após o *co-habitar* com elas – foto de Guto Muniz

Ao se escolher o Vale do Jequitinhonha, em especial a cidade de Medina-MG, onde acontecia o FestiVale (Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha, o qual possui o intuito de se preservar a cultura do Vale) na ocasião, os artistas da companhia *co-habitaram* com pessoas da região e também com características daquele lugar. As impressões e afetos surgiram do contato com o espaço e com tudo aquilo que habita aquele espaço, não apenas corpos físicos, mas de sentimentos e sensações que aqueles corpos e aquele ambiente despertavam. Como se os prolongamentos daqueles corpos pesquisadores se desdobrassem em corpos virtuais disponíveis para a atualização das percepções do artista sobre o local.

Fernando Cordeiro (2015), artista da companhia há 20 anos, que participou do espetáculo “Coreografia de Cordel” com uma das cenas mais marcantes, quando corre de encontro a uma porta e bate contra ela vigorosamente várias vezes (**faixa 5 do DVD**), conta que

não se prendeu a uma fonte ou história específica, mas principalmente às suas percepções em relação ao lugar:

Minha impressão foi do lugar em geral e do que ele me causava. Via muito o sofrimento e a força habitando juntos. Então o que me motivou foi esta contradição humana, que é como a gente é. A gente ama e odeia com intensidade e vive essa angústia de ser contraditório (CORDEIRO, 2015).

A porta que não se abria foi então a imagem que Fernando, direcionado por Tuca Pinheiro, como ele ressalta, encontrou como parte do espaço de convivência daquele corpo ao qual ele deu vida na cena. Para ele esta “humanidade daquelas pessoas, o que havia de mais humano nelas, foi trabalhada de maneira artística e performática em ‘Coreografia de Cordel’” (PINHEIRO, 2014) e o espetáculo é um retrato do lugar revisto pelos corpos dos artistas.

Este olhar para aquele lugar simultâneo ao reelaborar das percepções dos artistas se fez possível porque, como nos relatou Andréa Faria,

Como foi a primeira experiência de campo da companhia e a orientação foi fundamental. Fomos orientados a nos dividirmos em grupos e comentávamos as vivências, as percepções no final do dia, o que era muito interessante porque compartilhávamos nossas experiências diante de outras pessoas com outras pessoas. Era questão de segurança e de compartilhamento. E também tinha o diário de bordo, onde registrávamos nossas impressões, nem sempre em formato de texto narrativo. Muitas vezes colocávamos um poema, uma música, uma imagem que nos remetia à nossa vivência (FARIA, 2015).

A artista fala na entrevista sobre esta experiência sensível que o BPI proporciona de acionar memórias corporais, afetivas, e relacioná-las a sensações na construção de percepções pessoais e coletivas de um espaço-tempo. O registro no diário de bordo mencionado, não apenas como narrativa do processo, mas como possibilidade da expressividade se manifestar em linguagens diversas, estimula também as relações entre as informações, o cruzamento e a diluição das micropercepções que se expandirão em um corpo atual, no momento da criação. É também forma de reflexão acerca da prática pelos artistas.

Andrea conta ainda que a princípio existiu certa resistência ao uso do diário, não se sabia para que anotar tanto, mesmo estas anotações não precisando serem feitas pela escrita verbal somente, mas que foi fundamental recorrer a ele quando voltaram do campo e foram primeiro para a fazenda do Marzagão⁴¹, e depois ocuparam a Casa do Conde⁴² – espaços que

⁴¹ Fazenda Marzagão: É uma fazenda histórica que foi distrito da cidade de Sabará-MG, onde funcionou uma das primeiras fábricas têxteis do Brasil, criada em 1879. Foi uma região de grande potencial econômico e industrial.

⁴² Casa do Conde: Construída em 1896, com o objetivo de servir de residência ao conde de Santa Marinha Antônio Teixeira Rodrigues, testemunha a ascensão e decadência do transporte ferroviário em Belo Horizonte por se

denotam o resgate histórico, de memórias e da ancestralidade por seu aspecto e definição – para construírem em cada cômodo os espaços de seus corpos com elementos físicos e percepções. “E cada vez que o espetáculo é remontado eu vou até o diário para voltar àquele lugar em que meu corpo estava naquele momento” (FARIA, 2015). Porque ali se encontram palavras, imagens, poemas, desenhos, pequenos objetos e colagens, expressividades de um momento que são âncoras para revisitarem os personagens e o universo que se criou no espetáculo.

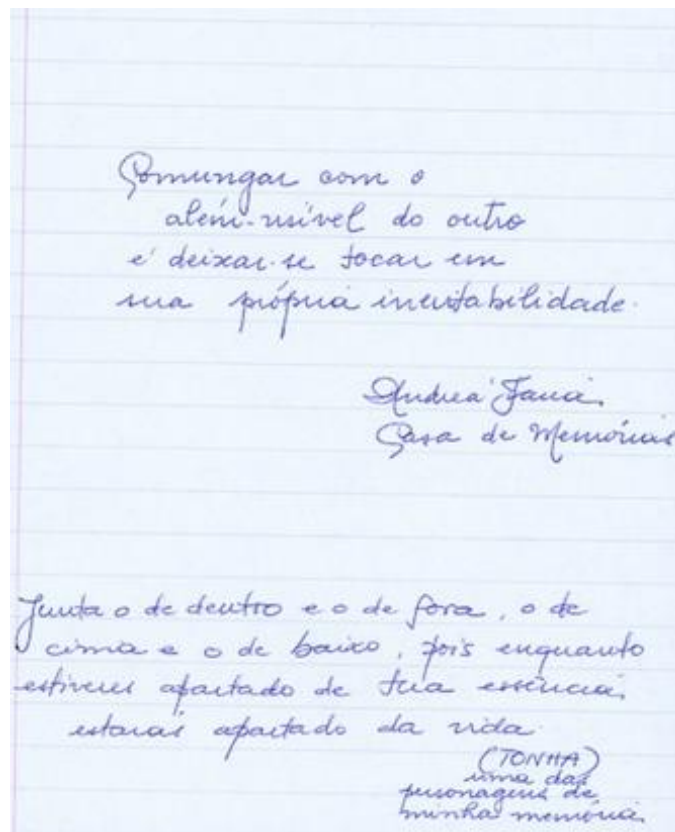


Figura 13: trecho do Diário de Bordo da artista Andréa Faria, foto de Guto Muniz

- **A Estruturação da Personagem:** Este eixo se relaciona a qualificar expressivamente a corporeidade do artista em movimentos expressivos. Associado aos demais eixos anteriores, aqui a movimentação criada na expressão de afetos, imagens e paisagens da memória ancestral do *inventário do corpo* relacionada à memória recente do co-habitar com a fonte, será lapidada para a criação de uma situação expressiva da corporeidade na organização

situar às margens da linha férrea. O imóvel, tombado pelo Estado e Município como patrimônio histórico, ocupa uma área de 37 mil metros quadrados e conta com cinco galpões, oito salas e estacionamento com 600 vagas.

das percepções acerca do lugar habitado, do se colocar de corpo presente no lugar do outro. Relaciona-se não com a busca de uma estética, mas muito mais do que a relação com o que é belo e caricatural, prima-se por uma Dança autoral, embasada pela espontaneidade do movimento para aquele corpo como um todo em sua identidade expressiva.

A estruturação dos personagens se fez em “Coreografia de Cordel” pela incorporação de um gestual corporal e de referenciais espaciais populares e/ou arquetípicos ao gestual próprio do artista, os quais são desconstruídos, reconstruídos e ressignificados em laboratórios e cenas de improvisação. Não é então uma cópia mimética da fonte, mas se tem nela uma inspiração que permeia as memórias e afetos do artista no reconhecimento de uma identidade corporal na criação de movimentos. Movimentos aqui mencionados como possibilidades do corpo em sua forma total, sendo que quando se fala ou canta no espetáculo “não é porque o bailarino quer representar um cantor ou uma pessoa, mas porque é o que aquele corpo está pedindo como expressão naquele momento, tanto que há sons emitidos que nem são inteligíveis” (MACHADO, 2015).

Por conseguinte, após a pesquisa de campo do projeto artístico (e posteriormente espetáculo) “Coreografia de Cordel” em Medina, os artistas voltaram para seus *dojos*, que eram seus espaços de criação, casas de seus corpos, prolongamento destes. E a necessidade de um espaço maior e estimulador das memórias para estes corpos se prolongarem e reverberarem a aridez e a popularidade do campo habitado fez com que a Cia. de Dança do Palácio das Artes optasse por outros dois espaços criativos permeados pela história e cultura popular de Minas Gerais, e que possibilitassem a escolha de cômodos e/ou áreas ao ar livre para construírem seus *dojos*. Saíram então do estúdio convencional pela primeira vez e foram para a Fazenda do Marzagão, em Sabará-MG, e depois para a Casa do Conde, em Belo Horizonte-MG. Nestes espaços foi possível que outros elementos habitassem os corpos nos laboratórios,

e que visitássemos a casa, ou *dojo*, do outro, e até mesmo experimentássemos vivências do outro e com o outro. Esta contaminação foi muito importante, porque o (Coreografia de) Cordel é isso: é se deixar contaminar pelo outro o tempo todo, seja no campo, seja no processo de organizar o seu *dojo* (FARIA, 2015).



Figuras 14 e 15: Processo criativo em *dojo* expandido – Cristiano Reis em Cômmodo da Casa Grande e Sônia Pedroso no Quintal, ambos espaços da Fazenda do Marzagão (Sabará-MG) – foto Guto Muniz

Em um processo de criação autoral colaborativa, este contato com o trabalho do outro, o se deixar afetar corporalmente por ele, e o desapegar de alguns elementos em prol do que o grupo todo almeja é importante. Este visitar da casa do outro, o *co-habitar* também com o colega de cena, o compartilhar de percepções, fez com que aquilo que a princípio era uma experiência despreziosa no que diz respeito a um produto cênico, fosse visto como possibilidade de se tornar espetáculo por Tuca Pinheiro, na observações e contaminações das corporeidades expostas nas criações de uns pelos outros.

Nem tudo o que se experimentou ali foi levado à cena em seu estado bruto. Dinâmicas de interação e experimentações do material corporal aflorado é que permitiram uma lapidação estética e estrutural no que diz respeito à *dramaturgia* das cenas e do espetáculo.

Os personagens, assim, se estruturam por meio destas projeções de micropercepções em movimentos de um corpo expandido, os quais não se baseiam em uma técnica ou linguagem corporal específica, mas no (re)conhecimento de uma identidade corporal do artista por meio de suas subjetivações durante o processo criativo. E o espetáculo se estruturou pelo cruzamento destas percepções e criações pessoais em dinâmicas propostas pelo diretor coreográfico, o qual lapidou a cena e fez as vezes do “dramaturgista”, como ele mesmo considera, ao propor também os diálogos entre as criações individuais e costurar as cenas em um produto que seria apresentado.

E o mergulho no universo do Vale do Jequitinhonha foi tão profundo, que não apenas o espetáculo surgiu como produto daquele projeto artístico. “O envolvimento no projeto foi muito intenso. (‘Coreografia de) Cordel’ gerou muitos subprodutos além, como vídeos, exposições de fotos, *performances* dirigidas pela Paola (Rettore) e pesquisas, trabalhos individuais de alguns artistas”, diz Cristina Machado (2015).

A dança que dialoga com outras mídias

Companhia do PA elabora o projeto "Coreografia de Cordel", que prevê produção de textos, fotografias, esquetes e vídeos

DANIEL BARBOSA

REPÓRTER

"Coreografia de Cordel", o próximo espetáculo da Cia. de Dança Palácio das Artes (ex-Cia. de Dança de Minas Gerais), é um balé que também são esquetes, vídeo, fotografia, texto, instalação, enfim, é um projeto que engloba vários produtos artísticos com o objetivo de expor ao público o processo criativo, conforme explica a diretora do grupo, Cristina Machado. Ela situa que tudo começou com uma pesquisa, orientada pela professora e coreógrafa Graziela Rodrigues, da Unicamp, realizada em Medina, no Vale do Jequitinhonha, à qual se seguiu um período de 15 dias de experimentações em Marzagânia, próximo a Sabará. Esse período foi registrado pelos videoartistas Pablo Lobato e Marília Rocha, que geraram, respectivamente, os vídeos "A Superfície do Abismo" e "Tônus": os primeiros produtos do projeto "Coreografia de Cordel", que serão exibidos hoje dentro da Mostravídeo Itaú Cultural, no Cine Humberto Mauro.

Cristina Machado explica que este projeto da Cia. de Dança Palácio das Artes para 2004 procura questionar tudo no universo da dança, do desenvolvimento da expressão de cada bailarino ao diálogo com o público. "Por isso o convite feito a artistas de outras áreas para dividir conosco e expor um pouco para as pessoas nosso universo de criação. O Pablo e a Marília já são cúmplices nesse trabalho e os vídeos são o primeiro produto a chegar ao público. O (antropólogo) José Márcio Barros e a (produtora) Mônica Cerqueira vão gerar textos, o Guto Muniz vai fazer fotografias, que vão render uma exposição, e outras pessoas também foram convidadas a participar, cada uma contribuindo de uma forma dentro de sua área específica", diz.

Os produtos resultantes, conforme adianta, virão à luz ao longo do ano, até o momento em que estejam todos agrupados, o que ela espera que aconteça até a estreia do balé, possivelmente em setembro, no Sesc Vila Mariana, em São Paulo. Na sequência, o espetáculo vem a Belo Horizonte, mas antes do debut nacional, em julho, será apresentado ao Vale do Jequitinhonha, berço da empreitada. Foi durante a pesquisa em Medina – onde cada bailarino da companhia buscou referências pessoais que remetesse à ancestralidades individuais, segundo o método BPI (Bailarino/Pesquisador/Intérprete), criado por Graziela – que surgiu a idéia da interconexão de mídias.

"Os bailarinos ficaram livres para descobrir o que pesquisar naquele universo. Um se envolveu com os ceramistas, outro com os músicos. Durante aquele processo, comecei a ver o quão plásticas eram as cenas construídas e a efemeridade delas. Pensamos, então, em registrar os momentos da criação para compor um cordel autoral tendo como base o próprio processo de construção do espetáculo", diz.



PABLO LOBATO/OTVILGAÇÃO

Imagem de "A Superfície do Abismo", vídeo de Pablo Lobato que integra o projeto "Coreografia de Cordel" e será exibido hoje, no Cine Humberto Mauro

MOSTRAVÍDEO ITAÚ CULTURAL

Confira a programação de hoje

"Eu Desisto"

• Roberto Bellini - MG, 2002, 4 min.

"Pixelated Skies"

• Roberto Bellini - MG, 2002, 5 min.

"Hablar de Sueños"

• Joana Oliveira - Cuba/Brasil, 2003, 9 min.

"A Superfície do Abismo"

• Pablo Lobato - MG, 2004, 20 min.

"Tônus"

• Marília Rocha - MG, 2004, 40 min.

A mostra começa às 19h30, no Cine Humberto Mauro do Palácio das Artes (av. Afonso Pena, 1.537, centro, 3237 7399), com entrada franca

Vídeos são fruto de laboratório

Os vídeos que Pablo Lobato e Marília Rocha realizaram durante o laboratório em Marzagânia tem cunho autoral, mas diferem no que concerne ao tratamento dado. "O da Marília é um pouco mais documental ao passo que o 'Superfície do Abismo' focaliza mais as sensações do que a ação. A Graziela pedia aos bailarinos que experimentassem impressões antigas, primitivas, sugeria que cada um construísse sua casa, quer dizer, eram espaços íntimos, mas nós estávamos dentro deles. O que marcou foi a entrega dos bailarinos e isso, para nós, foi um prato cheio", diz Lobato. Ele conta que dos 15 dias de trabalhos da companhia, realizados em um casarão antigo, oito foram filmados. "Eu e a Marília estávamos cada um com uma câmara, a direção e a edição dos vídeos foram feitas de forma distinta, mas conversávamos muito. De qualquer forma, preferimos deixar a coisa livre e confiar na singularidade de cada um, o que funcionou bem, porque acabaram sendo obras complementares", diz. Os vídeos de Lobato e Marília, junto com outros três trabalhos, de Roberto Bellini e Joana Oliveira, marcam o primeiro dia do sexto ano de exibição da Mostravídeo Itaú Cultural, que terá sessões sempre às quartas-feiras. (DB)

Figura 16: "A dança dialoga com outras mídias", Matéria do Jornal "O Tempo", de 31/03/2004

A então Cia. de Dança de Minas Gerais começou a se identificar cada vez mais com o uso nas suas produções do potencial criativo dos próprios artistas. Além de *performances* e

instalações, foi com o projeto “cordel coreográfico”, depois intitulado “Coreografia de Cordel”, do ano de 2003, o qual que foi também nome do espetáculo em 2004, que se legitimou esta busca pela particularidade dos corpos, dos sujeitos, a abertura a propostas transdisciplinares permeadas por uma identidade brasileira. O próprio projeto trazia uma proposta inter/transdisciplinar, quando, sem ainda pretensão de se criar um espetáculo como produto, propiciava contato com a realidade do Vale do Jequitinhonha por meio de outras mídias, além da pesquisa de campo. A companhia se abre a novas possibilidades de pesquisa e espaços criativos, sai do seu lugar comum e busca inspirações no interior do estado e em locais de grande potencial imagético abandonados e desvalorizados.

“Coreografia de Cordel” já apresenta então uma maior transgressão de limites entre áreas do conhecimento, subáreas das artes e disciplinas cênicas, uma vez que uma vivência mais profunda do BPI e uma concepção dramaturgica menos linear no que diz respeito a um roteiro pré-estabelecido e/ou textual cronológico levaram ao reconhecimento de corporeidades diversas e a abertura do corpo a expressividades diversas em cena, as quais não se prendem a um referencial técnico, formal ou disciplinar único.

No ‘Cordel’ emergiu a expressão do indivíduo, não surgiu de uma ideia de um grupo executando coreografias ou da escolha de uma linguagem para todos interpretarem. (...) Nós tivemos ‘carta branca’ para criarmos, fazermos o que quiséssemos diante daquele universo pesquisado. Podíamos trazer em forma de vídeo, *performance*, desenho... A mídia utilizada era cada um que escolhia, se seria o próprio corpo, se utilizaria de aparatos. Diversas formas de expressão e fisicalidades que se cria observando outros corpos (REIS, 2015).

Cristiano Reis explica o diferencial do processo criativo de “Coreografia de Cordel” no que diz respeito à autonomia criativa dos artistas. Talvez isso seja o que marque mais o espetáculo como abertura a outros paradigmas de criação e exibição aos olhos do próprio elenco e também do público.

Cristina Rangel, artista da companhia, também enfatiza em seu depoimento esta relevância do espetáculo enquanto marco da identificação da Cia. do Palácio das Artes com diferentes formas de fazer Dança:

Em "Coreografia de cordel" **a mudança ocorreu em todos os níveis**. O **início do processo de criação foi individual** e valorizado pelo trabalho de Graziela Rodrigues e o método BPI; o grupo todo participou de uma pesquisa de campo na cidade de Medina no Vale do Jequitinhonha e esse material serviu como inspiração para as criações; foi o primeiro espetáculo da companhia feito para número reduzido de

público e fora do formato "palco italiano"; utilizamos nossos **textos e vozes como parte da partitura coreográfica** do espetáculo; **quebramos a distância entre público e artista**. (...) A maior importância desse trabalho para CDPA acredito ter sido a repercussão que o trabalho teve, o reconhecimento do público que se identificou. Para mim, essa é uma sinalização que o envolvimento dos artistas na pesquisa, na criação e na elaboração do trabalho é algo que proporciona uma força extra, faz com que ele seja mais intenso e verdadeiro tanto para artista quanto para o público (RANGEL, 2015) (grifos nossos).

Cristina Rangel fala sobre estes novos paradigmas de criação e exibição cênica quando se fala de formas diferentes de ocupar o espaço pelos artistas tanto no processo criativo quanto na cena, deixando-se contaminar pelas pessoas, sentimentos e sensações que habitam estes espaços, seja na **aproximação dos artistas com os moradores de Medina, seja na maior proximidade com o espectador**, o qual *co-habita* algumas cenas. Também se relacionam a estes novos paradigmas, segundo a artista, a **expressividade do corpo como um todo**, independente de técnica, linguagem ou disciplina artística, e ainda, como é reforçado por Andréa Faria, com as **composições autorais que depois se cruzariam** na composição da obra em si. Estas características desta abertura a uma nova forma de fazer dos espetáculos que o “Coreografia de Cordel” proporcionou de forma tão evidente e efetiva é que nortearam nossa escolha por ele enquanto um objeto diferenciado a ser estudado.

Depois dele, desde 2004, diversos foram os trabalhos que adotaram caminhos parecidos, seja por se utilizarem de determinada forma de pesquisa de campo e/ou de um projeto de pesquisa interdisciplinar, seja pela valorização do artista enquanto autor de sua expressividade, e não apenas intérprete de um gestual ou movimentação estabelecido por outro, seja pela consideração da obra de arte uma expansão deste corpo expressivo.

O atual diretor da Cia. de Dança do Palácio das Artes, Cristiano Reis – que assumiu a função no último mês escolhido pelos colegas, após já atuar por 15 anos também como artista da mesma instituição, e após 25 anos que a companhia foi dirigida por mulheres – fala em entrevista ao Jornal Hoje em Dia sobre os trabalhos mais recentes e perspectivas futuras:

Trata-se de uma companhia de bailarinos criadores, portanto, não trabalhamos no esquema que passa a coreografia já pronta atualmente. Funciona a partir de algum mote, tema de pesquisa, do que a companhia quer falar... Mas uma pesquisa prática, com pessoas da arte em geral, palestras, conversas, mediação de filmes, convidados da área de cinema... A gente tenta explorar ao máximo o que quer falar, um tema geralmente ligado à atualidade, não desvinculado da realidade que nos cerca. E, claro, com a pretensão de tocar o público esteticamente (REIS apud. CASSESE, 2015).

Portanto, reconhece-se aí a importância das práticas inter/transdisciplinares na pesquisa e criação de trabalhos da Cia. de Dança do Palácio das Artes na atualidade, as quais, aliadas à pesquisa de movimentos, culminam muitas vezes em trabalhos que levam à cena linguagens pós-disciplinares; linguagens formadas pelo permear de técnicas e linguagens diversas, assim como quaisquer recursos expressivos aos quais se busca para criar um determinado corpo cênico. Não são escolhas prévias, mas recursos disponíveis em um leque de possibilidades de experiências que o artista possui para sua criação. Possibilidades estas que podem ser já familiares a ele ou não.

3.3. Espetáculos que ilustram aberturas de paradigmas pós-modernos de criação e exibição cênicas

A Cia. de dança do Palácio das Artes, a partir de então, apresenta alguns espetáculos em linguagens diversas, híbridas, transdisciplinares e transitórias, ocupando espaços que fogem do palco italiano tradicional e se aproximam do público. Trabalhos estes que nem sempre são coreografados sistematicamente, mas construídos em uma estrutura mutável de acordo com as relações entre figuras e necessidades cênicas de cada apresentação, em processo criativo colaborativo, e se utilizando da performatividade no sentido de potencialização do acontecimento do momento presente. Trabalhos que transitam entre a dança, o teatro e ocupações performáticas, com cenas que não se definem em um ou outro destes lugares apenas. São alguns deles o próprio “Coreografia de Cordel” (2004), aqui estudado, “Transtorna” (2008), “Se eu pudesse entrar na sua vida” (2011).

3.3.1 Coreografia de Cordel (2004):

Vídeo 3: *Ver fragmentos em: <https://www.youtube.com/watch?v=24TdA76QEv8>*

O espetáculo que aqui é objeto de estudo, como visto anteriormente, surgiu como resultado do projeto de pesquisa e prática artística da Cia. de Dança do Palácio das Artes “cordel coreográfico”, e teve processo criativo orientado por Graziela Rodrigues, professora e pesquisadora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), partindo do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), em 2004. O trabalho de campo foi realizado na cidade de Medina, no Vale do Jequitinhonha – MG.

Segundo Arnaldo Alvarenga (2006, p. 108), “como projeto, o ‘cordel coreográfico’ (depois denominado “Coreografia de Cordel” em seus produtos cênicos) propôs esquetes, vídeo, fotografia, texto, instalação”. Ocorreram conversas e palestras sobre arte conceitual, trabalho colaborativo, criação e mostras de vídeo e fotografias em uma abordagem de pesquisa interdisciplinar. O espetáculo “Coreografia de Cordel”, preparado por Graziela Rodrigues e dirigido por Tuca Pinheiro e todo o seu processo de vivências criativas no Vale do Jequitinhonha foram parte do projeto. O próprio Tuca ressalta que “antes de um projeto coreográfico, o ‘Cordel’ foi um projeto artístico” (PINHEIRO, 2014), pois profissionais de diversas áreas participaram na construção de um olhar sensível para o Vale, sem pretensão de produto artístico a princípio, mas oferecendo recursos para a construção de conhecimentos e percepções acerca daquela realidade.

Desta proposta resultaram vídeos das vivências artísticas do elenco, exposições de fotos, um site sobre o projeto e intervenções urbanas com o material de pesquisa daqueles corpos, além de pesquisas particulares de artistas envolvidos. Na figura da página seguinte, o artista Lair Assis aparece, em uma das figurinhas distribuídas como material complementar do projeto, em uma performance criada para espaços públicos, utilizando o material expressivo reconhecido no corpo cênico expandido criado para “Coreografia de Cordel”.

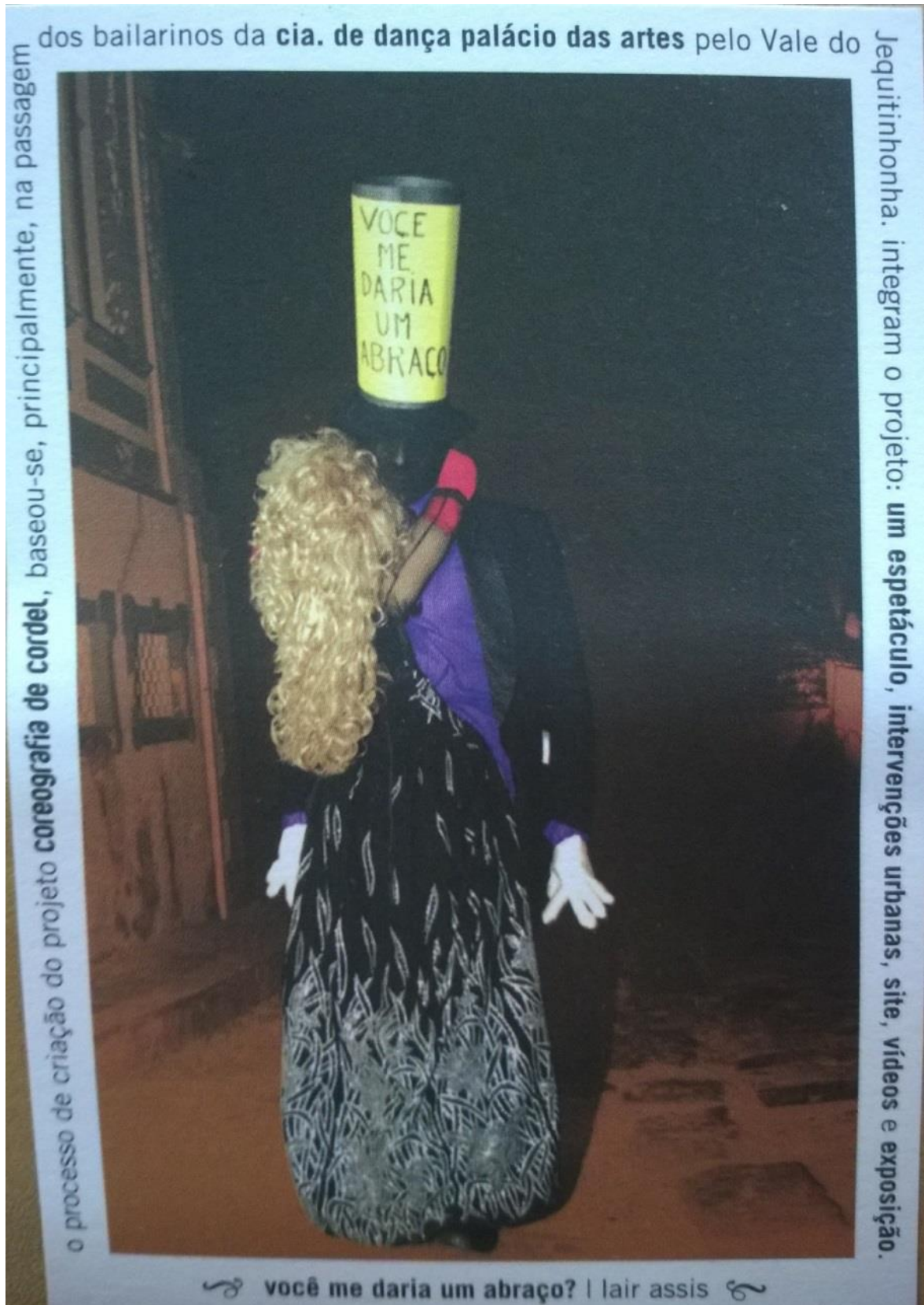


Figura 17: Pequeno cartão, que era material complementar do projeto “Coreografia de Cordel”, com cena de figura inspirada no espetáculo e processo criativo do artista Lair Assis.

O espetáculo “Coreografia de Cordel” se configura em 22 solos que se confluem em cena. Solos, criados pelos próprios artistas, foram inspirados em suas próprias memórias, ao entrarem em contato com o *inventário do corpo*, em observações e contato com pessoas da região no *co-habitar com a fonte* e na *estruturação da personagem* em suas qualidades expressivas, desde a preparação corporal e processo criativo, conduzidos pelo método Bailarino-Pesquisador-Intérprete. “Eram 22 solos que dialogavam entre si”, diz Cristiano Reis (2015), referindo-se às criações do elenco da companhia na época, composto por ele e os artistas Alex Silva, Andrea Faria, Andrea Spolaor, Ariane de Freitas, Beatriz Kuguimiya, Cristiane Oliveira, Cristina Rangel, Dadier Aguilera, Éder Braz, Fernando Cordeiro, Ivan Sodré, Karla Couto, Lair Assis, Lina Lapertosa, Marcos Elias, Mariângela Caramati, Paulo Chamone, Rodrigo Giése, Sônia Pedroso, Soter Xavier, Tuca Pinheiro, e dirigida por Cristina Machado.

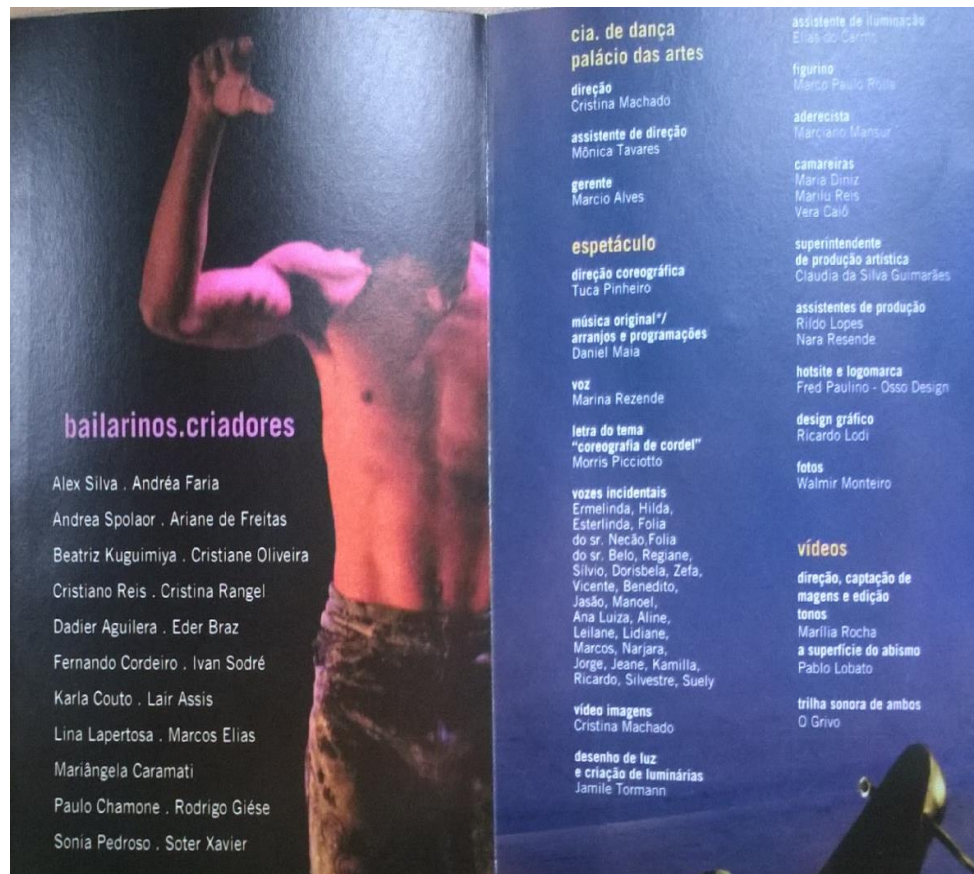


Figura 18: Ficha técnica do espetáculo “Coreografia de Cordel” atribuída à estreia em 2004 e remontagem em 2005

3.3.2. Transtorna (2008):

O espetáculo “Transtorna” da Cia. de Dança Palácio das Artes é do ano de 2008 e tem inspiração poética nas "Cidades Invisíveis" de Ítalo Calvino⁴³, abordando como temática o universo cidades: o percurso, o medo, a fragmentação, os vazios, a análise antropológica urbana, a supressão do verde, os movimentos de inclusão e exclusão, a história de construção de Belo Horizonte, as questões de preservação, prevenção e higiene.

O espetáculo apresenta também cenas que representam a pós-disciplinaridade artística, que, juntamente com alguns momentos de imprevisibilidade, dialogam com o que caracteriza a arte da *Performance*.

Com outro tipo de condução dos laboratórios, e meios de criação diferente do BPI, utilizou-se também da pesquisa de campo como caminho de acesso a percepções em relação a outros corpos em um espaço-tempo, no caso, o dia-a-dia da cidade grande, diferentemente de “Coreografia de Cordel” que bebeu das inspirações na ruralidade e no interior do estado.



Figura 19: “Transtorna”, Palácio das Artes (2008) – foto de Paulo Lacerda

Segundo Cristina Machado (2008):

⁴³ *Cidades Invisíveis*: é um romance do escritor italiano Ítalo Calvino, publicada em 1972. Nesta obra, o autor apresenta as cidades por meio de relações entre elas e a memória, o desejo, os símbolos que apresentam em suas relações com seus habitantes e com outras cidades.

Em sua essência, esse espetáculo é metalinguagem: discute os espaços da dança, promove um diálogo entre palco e plateia e teatro e rua, quebra as hierarquias nesses espaços, democratiza suas ocupações e embaça os limites, os muros que dividem esses ambientes (MACHADO, apud MERY ROSA, 2008)⁴⁴.

O processo de criação, que também é o produto, envolve produções artísticas que dialogam com vídeos, projeções nos próprios corpos, recursos visuais e de linguagens cênicas diversas. É um espetáculo “itinerante”, segundo Cristina, o que faz com que o público também tenha que se movimentar dentro do espaço, durante o espetáculo, seja direcionado pela cena, seja por escolha de campo de visão. Ao mesmo tempo, o posicionamento deste espectador determina o espaço da cena.

3.3.3. Se eu pudesse entrar na sua vida... (2011):

Com direção geral de Sônia Mota⁴⁵, o “Se eu pudesse entrar na sua vida” apresenta um recorte performático de diversas coreografias desenvolvidas pelo corpo artístico da companhia ao longo dos seus 39 anos de existência até a estreia do espetáculo em 2010. Para cada apresentação a ocupação performática toma novos contornos, baseados em outros fragmentos de espetáculos ou na revisitação das cenas de releituras prévias. Também porque o espaço escolhido para ocupar é variável, o que determina também as variações de cada cena de acordo com as particularidades de cada espaço e da ocupação deste pelo público. “É como se fosse um novo espetáculo a cada apresentação”, diz Cristiano Reis (2015).

⁴⁴ Depoimento de Cristina Machado - ex-diretora da Cia. de Dança Palácio das Artes, em SYSDANÇA, 2008, disponível em <http://www.meryrosa.com.br/portal/noticias_det.php?id_noticia=80>, acesso em abril/2014.

⁴⁵ *Sônia Mota*: importante bailarina, professora e coreógrafa da dança contemporânea brasileira, atuou como professora de dança, desenvolveu uma metodologia de trabalho denominada “Arte da Presença”, a qual aplicou em diversas escolas e companhias profissionais da Europa. Em 2010, Sônia assume a direção artística da Cia de Dança do Palácio das Artes de Belo Horizonte, na qual fica até 2013, desenvolvendo com os artistas da companhia trabalhos baseados principalmente em releituras de obras anteriores, apresentadas como instalações performáticas em espaços públicos.



Figura 20: “Se eu pudesse entrar na sua vida...” (2011), no Instituto Inhotim em 2013 – foto de Ricardo Mallaco

Vídeo 4: *fragmentos de “Se eu Pudesse entrar na sua vida...” no Inhotim:*
<https://youtu.be/HxoV18VeQR0>

A metodologia de releituras utilizada no espetáculo ainda serviu como base para outra ocupação performática da companhia, que seria construída também a partir de cenas de espetáculos anteriores, os atos brancos de balés de repertórios, em diálogo com memórias pessoais/artísticas dos próprios artistas-sujeitos para o espaço do Memorial Minas Vale em Belo Horizonte, Minas Gerais. Esta ocupação ganhou o nome de “brancoemMim”⁴⁶ e aconteceu no Memorial em novembro de 2013 e em fevereiro de 2014, e trazia a associação ao etéreo pela cor branca de modo a abordar a ocupação do espaço-tempo.

⁴⁶ Segundo Sônia Mota, diretora da companhia entre 2010 e 2013, em texto do prospecto da estreia da ocupação em novembro de 2013, “(...) A proposta performática ‘brancoemMim’ surge então como ‘criação filha’, gerada espontaneamente de uma dramaturgia de releituras que já se anunciava em algumas performances de ‘Se eu pudesse entrar na sua vida’. (...) Ao pensar na ocupação do Memorial, cheio de informações, veio o branco, para se destacar e ao mesmo tempo trazer um traço de quietude e fluência entre tantas imagens deste grande memorial, a fusão de todas as cores da memória expressa pela neutralidade em um tempo naquele espaço”.

Vídeo 5: Ver sobre “brancoemMim”, fragmentos e comentários, entre os minutos 1’30’’ e 5’00 do vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=RiYSkDez2rs>



Figura 21: “brancoemMim” (2013), no Memorial Minas Vale em fev/2014 – foto de Luan Barcelos

Diante destas mudanças de paradigmas observadas é que se pode notar um lugar definitivamente indefinido, um caminho delineado, mas não delimitado, que é o trabalho atual da Cia de Dança do Palácio das Artes. Como parte das companhias contemporâneas que trabalham com pesquisa corporal e cênica, diferenciada por ser uma companhia estatal a optar por este meio de criação, apresenta uma linguagem que se encontra em algum lugar das artes da cena, entre Dança e Teatro e suas formas inter/transdisciplinares, apresentado nesta pesquisa com base na ideia de *entre-lugar*. A companhia não opta por uma única linguagem, mas como diz o atual diretor Cristiano, “busca experimentar em cada criação caminhos diferentes dos anteriores” (REIS, 2015).

Dentre todos estes espetáculos que correspondem aos requisitos dos elementos delimitadores do objeto de pesquisa descritos no capítulo 4 [as relações disciplinares entre Teatro e Dança, a criação autoral colaborativa, a exibição em espaços (não)convencionais⁴⁷] e

⁴⁷ Os *espaços (não) convencionais* que nos referimos aqui são aqueles que não são, originalmente, atribuídos à Arte. Estes espaços, diferentemente de Museus, Teatros, Cinemas, Galerias, referem-se geralmente a espaços

às noções de transgressão disciplinar entre as artes cênicas na criação da pós-disciplinaridade para a qual aqui desejamos olhar, “Coreografia de Cordel” foi escolhido por ser identificado, como já dissemos, por artistas e espectadores, e por nós, como marco de mudança de paradigmas de criação, de dramaturgia cênica, de relações do corpo com o espaço. Ele apresenta os corpos expandidos de artistas disponíveis a expressividades diversas que se manifestam principalmente nas linguagens cênicas, mais que em “Transtorna”, o qual transita fortemente por outras linguagens e tecnologias. Ele tira os artistas do seu lugar convencional de criação e leva a outros espaços inspiradores e criativos, potencializando o estado de presença, diferentemente de “Se eu pudesse entrar na sua vida...” e “brancoemMim” que são ocupações performáticas, porém criadas no estúdio e baseadas por uma metodologia de releituras de repertórios de Dança.

“Coreografia de Cordel” ilustra ainda a escolha da companhia como foco justamente por ter ela passado por esta mudança de paradigmas de concepção de espetáculos, a qual ocorreu nos últimos trabalhos observados, ao mesmo tempo em que se pode notar este mesmo novo paradigma pós-disciplinar como tendência das artes cênicas contemporâneas de um modo geral, mas que se evidenciou primeiramente em “Coreografia de Cordel”.

Como cita a própria Fundação Clóvis Salgado em mídia eletrônica de divulgação de uma remontagem de “Coreografia de Cordel” em 2006, este trabalho caracteriza o assumir de uma nova postura em relação a processos investigativos e criativos, de modo a dialogar com metodologias e linguagens diversas e permitir que os artistas que compõem seu elenco tragam suas próprias linguagens para a cena.

A Cia de Dança Palácio das Artes baseia hoje suas produções na pesquisa, na investigação, na diversidade de intérpretes, na *co-criação* dos bailarinos e na transdisciplinaridade, objetivando aproximá-las ainda mais das questões da arte contemporânea (FCS, 2006)⁴⁸.

Apesar de ser uma companhia que tem em seu nome a palavra “Dança”, o que pode presumir uma delimitação disciplinar artística, e apesar de ser um dos corpos artísticos estatais de Minas Gerais, apresenta em alguns de seus trabalhos mais recentes o trânsito por este *entre-*

ocupados publicamente pelos cidadãos em seu cotidiano, os quais recebem as Artes contemporâneas. Como exemplos têm-se praças e ruas, escolas e universidades, restaurantes e hospitais, etc.

⁴⁸ Site da Fundação Clóvis Salgado, abril de 2006, disponível em: <http://fcs.mg.gov.br/programacao/coreografia-de-cordel-e-apresentada-na-funarte/>, acesso em abril/2014. Aqui foi utilizado o termo “co-criação”, o qual corresponde ao que chamamos nesta pesquisa de “criação autoral colaborativa”.

lugar das artes cênicas, o qual caracteriza não somente a resistência à tradição pela Dança dos dias atuais, mas a linha tênue entre as denominações das artes da cena, e até mesmo o surgimento de uma nova cena. E o espetáculo escolhido ilustra bem e incita questionamentos sobre esta questão.

4. CAPÍTULO 4:

“Coreografia de Cordel”: um olhar para o *entre-lugar* das artes cênicas no espetáculo.

Vídeo 6: Ver mais imagens e fragmentos de vídeo do espetáculo em <https://www.youtube.com/watch?v=p-pTJh3bT4Q>

O presente capítulo trata de um olhar voltado ao espetáculo “Coreografia de Cordel” (2004), da Cia. de Dança do Palácio das Artes, de modo a reconhecermos, exemplificarmos e dissertarmos sobre elementos presentes no *entre-lugar* das artes cênicas contemporâneas, identificados na obra de um modo geral. A intenção foi, então, permear as relações rizomáticas presentes nas fronteiras disciplinares desde a preparação corporal do artista, passando pelo processo criativo, até a cena em si e reconhecer elementos ali presentes e seus desdobramentos na cena.

4.1. O direcionamento do olhar expressivo

A pesquisa consistiu, portanto, em um confronto entre as revisões bibliográficas, videográficas e entrevistas semiestruturadas, com as possíveis características de um paradigma de criação atual elencadas a partir do conceito de *entre-lugar* relacionado às artes cênicas. Com isso, torna-se viável a formulação de ideias acerca da *pós-disciplinaridade* nas artes da cena, baseadas na observação crítica e sensível do espetáculo “Coreografia de Cordel” da Cia. de Dança do Palácio das Artes. Estas ideias se caracterizam pela diluição das fronteiras entre disciplinas, no caso Dança e Teatro, em uma corporeidade que se potencializa enquanto meio e recurso de criação.

Algumas características de espetáculos contemporâneos foram levantadas como embasamento para a **escolha do espetáculo** “Coreografia de Cordel” da Cia. de Dança do Palácio das Artes como objeto de estudo, de modo que se escolhesse uma obra que contemplasse nossos desejos de análises, possuindo cenas que ilustrassem e permitissem a reflexão sobre um trânsito por este *entre-lugar*, por meio de um olhar expressivo sobre os elementos nele encontrados e seus desdobramentos cênicos.

As características elencadas, a princípio como delimitadoras do objeto a ser pesquisado, foram consideradas **hipoteticamente** como fomentadoras da *pós-disciplinaridade* nos espetáculos contemporâneos. Características estas que dialogam com ideia de

descentramento, *deslocamento*, *desconstrução* disciplinar propostas pelo conceito de *entre-lugar*. Observamo-las na preparação, criação e exibição da cena, não necessariamente nesta ordem, nem se restringindo cada qual a uma destas fases de elaboração da obra, até porque estas fases se diluem no espetáculo em questão, por ter ele o BPI como método que o embasa, e o qual não presume a criação de um produto artístico, mas o reconhecimento de uma identidade corporal.

São as características: as relações disciplinares (inter/trans e apresentação da pós-disciplinaridade), a criação autoral colaborativa, a exibição em espaços (não) convencionais.

Acreditamos serem as **relações disciplinares** relevantes por serem elas direcionadoras do próprio objetivo da pesquisa, principalmente aquelas relações que apresentam fronteiras móveis e diluídas nos corpos e entre eles e que não sejam sistematizadas, que *descentram* o referencial criativo disciplinar, as quais caracterizam este lugar a ser analisado. A **criação autoral colaborativa** foi considerada fundamental para a diversidade do *entre-lugar* por abarcar, além das relações disciplinares em/entre corpos diversos mencionadas acima, as relações rizomáticas entre as percepções e subjetivações criativas dos artistas, e apresentam como *deslocamento* dos meios, das ferramentas e dos recursos de criação das técnicas para o corpo do artista na criação de expressividades próprias que se cruzam com as dos outros. Em relação às exibições em **espaços (não)convencionais**, foi considerado o abandonar do palco italiano uma relevante característica que dialoga com a potencialização da performatividade presente nos trabalhos pós-disciplinares contemporâneos, pois permite, além da ocupação de novos espaços não antes ocupados pelas artes, *desconstrução* e reconstrução das relações tradicionais entre espectador e obra, espectador e artista, artista e espaço e entre espectador e este espaço⁴⁹ e o *descentramento* das construções subjetivas fundamentais à cena.

Por remeterem a um olhar geral sobre as artes cênicas contemporâneas e ao espetáculo “Coreografia de Cordel”, estas características, além de terem sido delimitadoras do objeto de pesquisa, serviram como base para um primeiro olhar sobre o espetáculo em relação ao *entre-lugar* permeado por Dança, Teatro e suas formas híbridas, sendo elas confirmadas como possíveis fomentadoras das presenças que transitam nestas fases de elaboração da obra, e possuindo desdobramentos cênicos, como vemos a seguir.

⁴⁹ Ver “O espectador emancipado”, de Jacques Rancière (2008).

4.2. O entre-lugar das artes cênicas em “Coreografia de Cordel”: o fomento das presenças e seus desdobramentos cênicos



Figuras 22, 23 e 24 – “Coreografia de Cordel” – Palácio das Artes (2005) – fotos de Paulo Lacerda

O espetáculo acontece em um galpão e os artistas se encontram sentados em meio à plateia. Durante quase todo o tempo ocorrem interações entre personagens e o público, não apenas pela ressignificação popular e cultural que eles propõem, mas pelas provocações por meio de frases e gestos direcionados ao espectador que demonstram a relação do corpo expandido com o espaço e tudo o que o compõe. É um dos artistas que fala com a plateia (**faixa 7 do DVD**), ou aquela que narra sua própria cena de Dança em alemão. É outro artista que chama para dançar ou a que oferece abraço. É o microfone aberto a artistas e ao espectador para mandar recados.

O público habita o espaço que o artista habita, não apenas pela aproximação física, mas gestual e afetiva. Habita por tratar de um espetáculo que retrata pessoas, artistas-sujeitos os quais se retratam por meio de figuras construídas pela atualização de corpos virtuais (GIL, 2002, p. 46) pertencentes às suas identidades corporais próprias e despertados durante os laboratórios e o campo. Os artistas de “Coreografia de Cordel” colocam muito de si, na construção de sua percepção corporal sobre o outro em forma de cena.

Nesta perspectiva, olhamos para o espetáculo em seu aspecto geral, como uma construção coletiva norteada por uma percepção maior, considerando-se que existem elementos deste *entre-lugar* das artes cênicas presentes em toda a sua concepção, pois estes elementos se relacionam com a corporeidade do artista. Concepção esta que não se separa sistematicamente em preparação, criação e exibição cênica, uma vez que se cria ao revisitar antigas percepções e se observa no espetáculo escolhido a potencialização da efemeridade em alguns momentos que o aproxima da *Performance*, ou seja, da característica das cenas de “nascerem e morrerem” a cada apresentação, sendo de certa forma ainda mais imprevisíveis que espetáculos mais tradicionais, já que a diferença em cada exibição depende das relações entre os sujeitos – artistas

entre si e artistas e espectador – , o espaço e o tempo cênico, e da a própria cena um momento de estímulos cinestésicos e criativos ao corpo do artista.



Figura 25: Sônia Pedroso e Andrea Faria em cena de “Coreografia de Cordel”, Palácio das Artes (2004) – foto de Paulo Lacerda

Em uma primeira observação geral, no que diz respeito à preparação para a cena, além das aulas de técnicas mais formais (Dança Clássica e Moderna, Pilates e eventuais aulas de técnicas teatrais), ocorreu o estímulo ao acesso aos *inventários do corpo*, de modo que as memórias e vivências pessoais dos artistas já fossem retomadas criativamente e acessadas durante um laboratório de investigação pessoal e criação.

Isso diz respeito à diversidade de corporeidades presentes na companhia, o que já denota uma gama de possibilidades muito grande no que diz respeito a disponibilizar as vivências corporais destes diversos artistas para a cena, sejam vivências técnicas e/ou acadêmicas, sejam as vivências pessoais. A preparação, então, se refez a cada laboratório e a cada cena, uma vez que ao mesmo tempo em que os corpos se modificam constantemente no espaço-tempo, os sujeitos não abandonam o que carregam de sua história. Fez-se no sentido de

se disponibilizar estas corporeidades, as possibilidades físicas e afetivas para o processo de se reconhecer identidades corporais criativas.

Os laboratórios de preparação e criação foram dirigidos pela Prof.^a Graziela Rodrigues no formato de *dojos*, como implica a prática do BPI, e proporcionaram o acesso dos *entrelugares* do corpo, formações de percepções que se confluíram transdisciplinarmente para expressividades, algumas tornadas cenas, outras não, “mas mesmo o que não foi para a cena influenciou a estrutura de cena que se criou” (MACHADO, 2015) e muitas vezes aparecia ou influenciava em reconstruções de determinadas apresentações.

Neste contexto, STRAZZACAPPA & MORANDI (2006) consideram o corpo como o *entrelugar* entre as manifestações de um contexto social, cognitivo e sensível. É neste *entrelugar* do corpo que se tecem as relações de formação física e expressiva em Dança, as quais se projetam no *dojo* que é prolongamento expressivo do espaço deste corpo (GIL, 2002, p. 46). Dialoga com o *entre-lugar* das artes cênicas por denotar uma *pós-disciplinaridade* na confluência das referências do corpo do artista em material para criação de expressividades próprias que independem de um referencial de linguagem específico. O *entre-lugar* das artes cênicas é o corpo expressivo expandido no espaço.

Cada *personagem estruturada* após a lapidação dos afetos e afetações surgidos no *dojo* e na pesquisa de campo de *co-habitar* com a fonte teve sua história “costurada” à de outros personagens também em relação a uma *dramaturgia do movimento*⁵⁰, mais voltada a uma estética de um espetáculo de Dança pós-moderna ou de Teatro pós-dramático, do que à representação mimética de uma realidade, de um conto ou de um texto dramaturgico. Dramaturgia esta que pode ser considerada como um dos principais elementos neste *entre-lugar* das artes cênicas contemporâneas, uma vez que é um termo advindo do Teatro, mas que se reelaborou diante das práticas cênicas atuais diante de um dos princípios originalmente mais associados aos espetáculos de Dança, que é o movimento.

A criação autoral colaborativa do espetáculo permitiu que cada sujeito criasse sua própria expressividade diante de uma temática comum. Diferentes espaços e personagens que compõem um espaço maior diante de subjetivações diversas permitiram olhares pessoais e criações autorais diante daquelas afetações. Sujeitos em sua identidade corporal criaram personagens diversos costurados em uma percepção maior das criações como um todo, em uma

⁵⁰ *Dramaturgia do movimento*, expressão utilizada por Helena Katz (2010, p. 163) e Leal Jr. & Nunes (2006, p. 1) ao tratarem de uma dramaturgia pautada nos processos de criação dos espetáculos de artes cênicas que se dão sobre lógicas e estéticas dos movimentos, e não de um texto dramaturgico. Ver página 95 e referências.

dramaturgia que se relaciona ao movimento de forma particular, direcionada a “Coreografia de Cordel”. Personagens que têm muito de cada artista, e não apenas das pessoas observadas no Vale, costurados por uma dramaturgia estruturada, mas aberta a intervenções em algumas cenas.

Esta possibilidade de intervenções e variações cênicas acontece pela proximidade com o público, pelas linguagens diversas e autorais existentes, e por ser o espetáculo coreografado de uma forma que não supõe encadeamento de passos, mas de cenas que possuem um sentido e uma linguagem pós-disciplinar que podem se manifestar com o mesmo sentido, mas com outras nuances em apresentações diversas. São cenas que se aproximam da *Performance* por valorizarem mais o acontecimento do tempo presente que uma repetição de movimentos em si. Cenas consideradas com um elevado potencial performativo, segundo a definição de “performatividade” de Josette Féral (2008).

Observaram-se, então, os seguintes desdobramentos cênicos em “Coreografia de Cordel”, estimulados pelos procedimentos do BPI, os quais dialogam com procedimentos comuns do *entre-lugar* das artes cênicas no espetáculo: as relações disciplinares, as criações autorais colaborativas e as exibições em espaços (não)convencionais.

4.2.1.A Teatralidade e as Relações Disciplinares nos *entrelugares*:

Tomamos como um dos critérios de escolha e análise do objeto esta característica das artes cênicas contemporâneas de relacionarem disciplinas artísticas pela transgressão de limites fronteiriços por serem justamente o *descentramento* e os *deslocamentos* disciplinares entre Dança e Teatro em “Coreografia de Cordel” o foco desta pesquisa. Estas *desconstrução* da noção de disciplina por uma linguagem cênica *pós-disciplinar* pode ser observada desde as fronteiras entre as artes em geral e destas com outras áreas de conhecimento, ou ainda com olhar ampliado para fronteiras das micropercepções presentes no corpo do artista enquanto indivíduo e enquanto profissional, nos processos criativos e nas projeções desta corporeidade na cena. Estas diluições de fronteiras ocorrem também entre espaço interno e externo do corpo, e esta expansão das relações sensoriais do corpo diante do espaço caracterizam a noção de *teatralidade* na contemporaneidade, segundo Féral (2004, p. 97), uma vez que a autora destaca relevância do papel do corpo e suas relações na construção da cena sendo maior que a escolha dos referenciais técnicos, textuais e de elementos cênicos na composição do espetáculo. Não

que estes não tenham importância, mas com a pós-modernidade se tornaram coadjuvantes da expressividade do corpo.

A teatralidade na contemporaneidade se faz presente hoje em dia, portanto, muito mais do que pela atribuição de elementos representacionais à cena, mas por um processo de elaboração da cena. O processo de traduzir afetos na *estruturação de personagem*, o qual diz mais a respeito do artista em um processo de “materialização do que é instintivo” (FEBVRE, 1995, p. 40) do que de uma representação mimética, permite notarmos em “Coreografia de Cordel” uma teatralidade relacionada a este *entre-lugar* das artes cênicas contemporâneas mais do que a que foi atribuída à dramaticidade tradicional da disciplina Teatro originalmente.

“O surgimento de teatralidade nas áreas tangencialmente relacionadas com o teatro parece ter como corolário a dissolução dos limites entre gêneros, e das distinções formais entre práticas” (FÉRAL, 2002, p.94). E por isso tal termo não é mais atribuído na atualidade apenas ao que se refere à prática de um teatro dramático, mas à construção de cenas sobre práticas teatrais de ressignificação de movimentos e gestos cotidianos, de relações com o espaço e com o espectador, as quais dialogam com as práticas da Dança Contemporânea.

Isso porque o corpo em sua totalidade expressiva é elemento central das artes cênicas na atualidade, gerador de textualidades próprias em sua expansão espacial da corporeidade. Para Strazzacappa, Albano & Ayoub (2010, p. 1),

As relações entre corpo e arte são sempre e simultaneamente zonas de aproximação e distanciamento, de claridade e escuridão, de transparência e opacidade, porque entremeadas pelas múltiplas histórias do mundo que as vão entrelaçando, entretecendo, urdindo, enredando, como a cerzideira que vai tramando os fios e magicamente faz desaparecer as costuras que constituem o tecido (STRAZZACAPPA, ALBANO & AYOUB, 2010, p.1).

Estas tramas são o que compõe o corpo expressivo, seja enquanto referencial técnico (que para o artista também é referencial de experiência), seja enquanto experiência de mundo. E é sobre um olhar a estas tramas, já com os fios que as cerzem de certa forma desaparecidos neste *entre-lugar*, sobre o qual nos debruçamos no que diz respeito às relações disciplinares. Observamos sob a lente das artes cênicas auxiliadas por um conceito dos Estudos Culturais, o *entre-lugar*, as formações do indivíduo e artista enquanto corpo cênico, que sobressaltam nos processos criativos e cenas em alguns fragmentos de “Coreografia de Cordel” da Cia. de Dança do Palácio das Artes.

O acesso ao *inventário do corpo* que o BPI propôs é uma possibilidade de se acessar percepções em relação ao outro e ao espaço, o que torna possível construir e reconstruir a cada cena esta dinâmica teatral. Permite uma relação entre linguagens e imagens, e elementos para

uma (re)criação constante de sentidos para um gestual pesquisado pelo artista e observado pelo público, o que caracteriza um fazer cênico e teatralidade pós-disciplinares. O outro – seja a fonte com a qual se *co-habita*, seja o colega de criação, seja o espectador – é agente desta teatralidade, uma vez que, esteja próximo fisicamente da cena ou não, é autor dela, provoca e é provocado afetações diante de problematizações que uma familiaridade com determinada obra permite, seja pelo reconhecimento de si ou do outro na cena, seja pelo acesso de suas memórias, seja pela organização de suas percepções.

Para Rangel (2015),

A dança contemporânea dialoga com outras linguagens que se entrecruzam e a complementam, e as fronteiras entre essas diferentes linguagens se diluem e criam novos espaços e possibilidades. Em “Coreografia de Cordel” nossa pesquisa se baseou nas pessoas de Medina e suas peculiaridades. Por essa razão, acredito ter sido esse o motivo da linguagem teatral ter sido mais utilizada nesse trabalho. Mas a meu ver a arte contemporânea permite essas travessias de linguagens que enriquecem as criações (RANGEL, 2015).

O trabalho autoral propicia ao artista este desnudamento de suas percepções em forma de movimentos que se criam e recriam dentro de um vocabulário e de possibilidades enxergadas pelo próprio artista em suas percepções de relações com o espaço. Percepções estas que caracterizam a ideia de corporeidade de Merleau-Ponty (1994), a qual nos acompanha neste texto. Corporeidade que é então, em artes cênicas, relacionada ao olhar para as teatralidades que surgem na expansão espacial do espaço do corpo em expressividade.

“Coreografia de Cordel” é tão diverso porque traz a criação de sujeitos diversos, artistas com formações técnicas diversas – alguns dedicando a vida toda a uma técnica, outros iniciaram os estudos em dança mais tarde, outros vivenciaram experiências de outras culturas – e pessoas com históricos de vida tão diversas – experiências enquanto indivíduos que se misturam com a experiência enquanto artista quando uma leva à outra e quando a vida é dedicada em tanto tempo à arte. Cristina Rangel, por sua vivência em Dança-Teatro⁵¹ enxerga esta relação entre as disciplinas das artes cênicas evidentemente, mas ressalta que o corpo se abre a possibilidades diversas de expressão. “Mais que um trabalho das artes cênicas, é um trabalho das ‘artes humanas e até desumanas’”, fala Paola Rettore (2015).

O *dojo* do BPI é desta forma, em termos físicos, um espaço delimitado a princípio em sala de aula, mas que se expande real e virtualmente com o corpo do artista, no qual afloram

⁵¹ Cristina Rangel, além de atuar em companhias brasileiras e fazer parte do elenco da Cia.de Dança do Palácio das Artes desde 1994, atuou em companhias de Dança na Alemanha, onde morou entre 1989 e 1993. A artista, que vinha de formação em técnica clássica, nestas companhias – “Ulmertheater”, “Nationaltheater Mannheim” e “Pfalztheater” –, teve contato com técnicas modernas e com a Dança-Teatro.

as diversas expressividades deste corpo como um todo. É como a pele que é o limite físico entre espaço externo e interno do corpo, mas que se torna invisível quando estes espaços se diluem. Como já ocorreu em outras situações, inclusive nos laboratórios que originaram “Coreografia de Cordel”, este espaço

(...) pode se desenvolver (como já foi desenvolvido) em espaços maiores tais como cômodos, casas, árvores, campos, corredores etc. O *dojo* pode ser inicialmente, um modesto, porém bem traçado círculo de giz no chão de uma sala. De qualquer forma, o *dojo* do BPI é uma extensão dinâmica do corpo do bailarino (NAGAI, 2008, pag.31).

O *dojo* é então uma delimitação espacial em constante transformação durante o processo criativo, ampliando-se com a expansão do corpo e a criação da cena, dentro do qual o artista desenvolve o que foi acessado no seu *inventário*. Ali surge, expressivamente, uma movimentação inicial que pode dialogar com uma linguagem familiar àquele artista (técnicas de Dança, circo, manifestações populares, etc.), mas pode surgir algo que não dialoga com nenhuma disciplina a princípio, como uma movimentação espontânea, não baseada em uma escolha puramente racional, ou ainda, que possa se relacionar com linguagens e referências que o artista não domina e com as quais terá de buscar familiaridade. “Esta também é uma pesquisa de campo. Nestes casos, ele deve ir a campo e se familiarizar com aquela linguagem que pode vir a ser ferramenta criativa” (RODRIGUES, 2014).

Isso porque, se artista e sujeito não se dissociam corporalmente, assim como não se dissocia corpo e mente, o corpo encontra nos diversos corpos virtuais de sua consciência caminhos diversos e muitas vezes não formais de se manifestar sua expressividade, os quais dialogam com suas experiências corporais e cognitivas, mas também àquelas atribuídas ao campo da sensibilidade, da memória e da imaginação. Os corpos virtuais se atualizam em corpo expressivo por meio de linguagens nem sempre técnicas ou familiares àquele corpo racionalmente.

Aí notamos que o trabalho de *dojos*, relevante no BPI, une a preparação corporal, na familiarização com o método, e o processo criativo, por ser um espaço de expressar corporalmente e transdisciplinarmente as memórias, ideias e desejos acessados. É ali que se prepararam os corpos dos artistas para imergirem no campo das percepções e em pesquisa de campo, de modo que, por meio da observação e *co-habitar* com a fonte, durante o processo criativo proposto pelo método BPI, eles se dispuseram não apenas fisicamente, mas sensível e expressivamente no contexto que inspiraria o resgate da simplicidade e da espontaneidade na criação.

O *dojo* é, assim, expansão da corporeidade do artista e, cenicamente, espaço de construção das relações de teatralidades.

Imergir na realidade dos habitantes de Medina-MG vem ser mais um referencial a dialogar com as vivências pessoais dos artistas na disponibilização de um vocabulário corporal para o processo criativo, de modo que nos *entrelugares* dos seus corpos, corpos virtuais possam ser acessados, contaminados por outros corpos e expressados em um corpo físico atualizado. O artista vai buscar referências onde até então não era seu lugar convencional. Mas até um *não-lugar*⁵² pode se tornar material criativo, uma vez que proporciona relações de afetividade:

Pensar nos lugares do corpo e da arte na vida humana leva-nos, inescapavelmente, aos *entrelugares*, aos desvãos, aos esconderijos onde o inexplicável, poeticamente, também se faz presente.... Coloca-nos numa posição onde não estamos nem lá nem cá, desafiando nosso desejo de encontrar um refúgio seguro (STRAZZACAPPA, ALBANO & AYOUB, 2010, p.1).

Vê-se então o artista como indivíduo dotado de memórias e tanto sua arte projetará em sua vida, quanto a vida na arte. Ele tece suas percepções quando *co-habita* com outros sujeitos, com outras realidades, ainda mais quando tão próximo fisicamente de uma realidade aparentemente distante do seu cotidiano, mas que proporciona relações de afeto comuns por se tratar da dimensão humana. E suas sensações se diluem em seus corpos e se projetam expressivamente em processos criativos, principalmente naqueles que proponham acessos aos *inventários do corpo*, criações subjetivas, registros de afetos e verbalização sobre a vivência, como no caso do BPI. A presença que é tão potente em um trabalho que traz criações pessoais exigiu que “se colocasse o corpo disponível para a criação” (RANGEL, 2015). Porque

O entendimento de repertório de um bailarino, de um “arquivo” vivo, é pensado muitas vezes como o que ele tem de capacidade de organizar o que ele tem de linguagem de movimento e não é bem isso. Porque ele tem que ser um cidadão aberto para o mundo, tem que saber enxergar suas possibilidades (PINHEIRO, 2015).

São *entrelugares* de corpos disponíveis á criação, que se contaminam, como dizem os próprios artistas, mas que, sobretudo, trazem relações entre experiências, linguagens e áreas do conhecimento diversas em *co-habitação* no mesmo corpo, e de corpos diversos em um mesmo espaço. Estas contaminações muitas vezes se dão inter/transdisciplinarmente no próprio *entrelugar* do corpo, expressando-se de forma pós-disciplinar. E assim também podem se fazer

⁵² (AUGÉ, 2005): vide referências.

no *entre-lugar* que é prolongamento deste espaço do corpo, diluindo estes espaços corporais diversos, reais e virtuais, em expressividades cênicas.

Uma cena que exemplifica bem esta construção de uma teatralidade pelos *entrelugares* do corpo do artista-sujeito em relação a uma vivência com outros espaços e sujeitos na pesquisa de campo é a cena de Sônia Pedroso (**fim da faixa 6 do DVD**). A artista que, dentre outras pessoas da região, *co-habitou* com uma vendedora de panelas, utilizou delas como prolongamentos do corpo, “próteses” significativas, sonoras, que representam uma vestimenta daquela realidade como se fosse a própria pele, dialogando com Gil (2002, p. 45) que diz que “corpo é pele tornado espaço”. Criou “a mulher das panelas”, não com base em um referencial técnico ou estético específico, mas aberta à manifestação dos mais diversos referenciais que se relacionassem a uma expressividade de suas percepções acerca da troca de afetividades com aquela figura.



Figura 26: A “Mulher das Panelas” da artista Sônia Pedroso, em “Coreografia de Cordel”, Palácio das Artes (2004) – foto de Júlio Pantoja

Sônia levou à cena um corpo onde se co-habitavam referenciais da Dança, e até não intencionalmente do Teatro, mas potentemente, acima de tudo, referenciais cinestésicos de suas

memórias relacionadas à pesquisa de campo, despertados e trabalhados em pesquisas de movimentos e expressividades nos laboratórios de criação.

Isso foi possível porque a criação autoral permite que se construa um corpo com seus prolongamentos e expansões reais ou virtuais atualizados em movimentos expressivos para a cena, o que denota a configuração de sua própria teatralidade, a qual dialogará com a teatralidade do espetáculo com a costura feita pela dramaturgia. Cria-se uma teatralidade própria para se construir uma dramaturgia própria, projeção a corporeidade daquele corpo para a cena, as quais, quando voltadas para um espetáculo coletivo, são unidas a outras corporeidades por um olhar ampliado ao trabalho.

4.2.2. A Dramaturgia do movimento e a Criação Autoral Colaborativa:

Outra característica considerada relevante como diante da *pós-disciplinaridade* cênica de “Coreografia de Cordel” e sua análise é a criação autoral colaborativa, uma vez que, sendo um “processo que busca a horizontalidade de relações entre os artistas” (ABREU, 2003, p.4) participantes da obra, permite o *descentramento* da construção da expressividade cênica, e a dota de subjetivações diversas que se relacionam rizomaticamente entre si. Isso, por sua vez reflete os “*entrelugares*” de corporeidades e de corpos formados e preparados em linguagens artísticas diversas, em interpretações diferentes – embora com fios condutores e temáticas comuns – da proposta criativa. É como se pequenas dramaturgias surgissem de experiências artísticas individuais norteadas e/ou costuradas por uma *dramaturgia* comum. “Microdramaturgias” que se atravessam como micropercepções e se confluem para a criação de uma dramaturgia textualizada pelo corpo.

As artes cênicas no século XX já questionavam alguns aspectos relacionados à mera fisicidade das ações e movimentos. E estudiosos como Rudolf Von Laban já defendiam a possibilidade que todo ser humano, sujeito dotado de expressividade corporal, poderia, por exemplo, criar sua dança. A fisicidade das ações foi também questionada pelo teatro pós-dramático e pela dança expressionista alemã, herdeira de Laban, quando se valorizou esta sabedoria do ator e dançarino enquanto artistas criadores e sujeitos expressivos.

Influenciada pelo expressionismo pós-moderno e pós-dramático, a criação colaborativa é também herança do Teatro de Grupo e das propostas inter/transdisciplinares de

Greenwich Village à Dança Contemporânea. Para Luiz Alberto de Abreu (2003, p.5), foi a revisão sobre as relações entre espetáculo e público, enquanto gama de infinitas subjetividades e afetações, que voltou o olhar para as criações autorais colaborativas, as quais distanciam o espetáculo do gosto pessoal de um único criador e aproximaram-no do público através das possibilidades oferecidas pela criação partida de sujeitos diversos.

O expressionismo alemão e o Judson Dance Theater questionaram a criação em Dança com base em um referencial técnico anteriormente à expressão de questões internas do indivíduo, ou questões deste indivíduo em relação ao seu contexto social e histórico. Tais questionamentos dialogaram com um novo olhar de outras áreas do conhecimento em relação à corporeidade, com as abordagens pós-estruturalistas que questionam a segmentação do conhecimento.

O Teatro pós-dramático também propõe outros referenciais para sua criação que vão além do texto escrito, e se abre também ao movimento expressivo enquanto possibilidade de criação dramaturgica. Para Navas (2001, p.1), tendo em vista que o texto de origem pode ser entendido de diversas formas, sendo ele uma imagem, uma música, uma temática ou o próprio corpo do artista, a Dança pós-moderna é, assim, por si só pós-dramática e dotada desta dramaturgia que tem sua lógica mais ligada aos movimentos que a um roteiro.

Dança e Teatro, artes que possuem até então no corpo elemento essencial mediador da cena, passam a ver na presença deste corpo também elemento de criação e expressividade cênica. E as potencialidades expressivas deste corpo se cruzam em seus referenciais criativos, que valorizam o sujeito e suas relações com o mundo. Deste modo, a dramaturgia já presente nos espetáculos de repertório clássico da Dança passa a ser abordada não apenas como roteiro ou coreografia, mas como possibilidades de pesquisa e criação calcadas no movimento.

Foram então *desconstruídos* e repensados os modos de criação das artes cênicas, as quais *deslocaram* seu olhar para o corpo como um todo, enquanto elemento expressivo fundamental às criações. Em Dança, a técnica abriu espaço a manifestações de expressividades inter/transdisciplinares e na busca da autoria dos movimentos, diante de temáticas e/ou relações diversas com o espaço e com o outro. Para se compreender as potencialidades deste corpo e levar à cena a infinita gama de subjetivações possíveis diante das relações dos indivíduos com o mundo, lançou-se mão das relações entre disciplinas diversas, entre artes e entre diferentes áreas do conhecimento.

No caso de “Coreografia de Cordel”, a princípio não se tinha como objetivo claro a princípio que as experimentações dos laboratórios se tornariam um espetáculo. Um extenso

material foi produzido por cada artista, o qual depois foi lapidado de modo a se tornar vídeo, ocupações performáticas, exposição fotográfica e cena.

Para se criar este trabalho autoral em colaboração, mesmo com um olhar dramaturgico e coreográfico, teve que se fazer uma seleção de elementos dos laboratórios e trabalha-los esteticamente. Pois, “a criação colaborativa exige uma generosidade e um desapego, em prol de um objetivo comum, que é o espetáculo”, diz Cordeiro (2015).

Por não estar vinculado a um texto dramaturgico e por se basear em uma lógica criativa de diversos corpos que se entrelaçam não por uma história, mas pelo diálogo entre suas movimentações, entendemos que “Coreografia de Cordel” apresenta uma dramaturgia baseada nestes diálogos entre histórias através de movimentos, a qual chamamos de *dramaturgia do movimento*. Apresenta-se, portanto, como uma dramaturgia formada pela articulação entre dramaturgias corporais particulares, que se constroem no processo criativo do BPI, nos corpos de cada artista/sujeito, e que projetada em cena pode aflorar no espectador a construção interna de uma dramaturgia pessoal.

Diz Andréa Faria (2015) que pensa na dramaturgia de suas cenas e deste espetáculo relacionando a uma cena específica, metaforicamente:

É como se eu pensasse na cena do rádio. Ali me vi como uma pessoa no meio da praça, querendo dizer algo, mas atravessada por vários acontecimentos e várias vozes ao mesmo tempo. Na cena do rádio, quando eu falava, outras pessoas também chegavam falando, como se os sinais das rádios se cruzassem numa interferência, e aquelas vozes interferissem na minha (FARIA, 2015).

Desta maneira, “na dramaturgia de ‘Coreografia de Cordel’ não buscamos uma linearidade, mas trazer aspectos de um universo e elementos que o povoavam” (FARIA, 2015). Para Andréa, muitos destes aspectos estavam relacionados à resistência e da força diante das dificuldades, não só da população do Vale do Jequitinhonha, mas do ser humano em geral. Da capacidade de sorrir ou de celebrar mesmo quando se está diante de obstáculos. Dialoga com o que Fernando Cordeiro chama de “contradição humana”. Este texto que surgiu do diálogo sobre as experiências corporais dos artistas, e também do diretor coreográfico, direcionou dramaturgicamente o espetáculo. Tuca relata sua experiência, que em diálogo com os relatos e movimentações dos artistas, foi fio condutor do espetáculo:

Eu ficava lembrando muito deste tempo da pesquisa em que a gente ficava andando na rua ou na praça, e meu material era o matadouro, e não é fácil acordar todos os dias às 4h da manhã e ficar lá o dia todo vendo matar boi e sangue, sangue, sangue... mas eu pensava depois disso tudo como isso está no Cordel, porque os corpos estão o tempo todo fazendo um esforço sobre-humano para se manter de pé (PINHEIRO, 2014).

Os artistas também falam que, depois de muito conversarem e experimentarem, um fio condutor comum foi a questão do tempo, e os mecanismos de sobrevivência cotidiana dos indivíduos neste tempo, as diversas formas de lidar com ele, de resistir aos desafios que ele propõe. “Era outro tempo aquele lugar. (...) Um tempo que tento trazer a cada remontagem do espetáculo” (FARIA, 2015).

Lina Lapertosa (2015) fala sobre sua cena, suas percepções no *co-habitar* com sua fonte, “D. Maria do Paulo”, uma parteira que “desfiava os fios da vida e do tempo”, e como seu corpo cênico se atualizou a partir destas presenças virtuais na sua *estruturação do personagem*:

Minha cena em Coreografia de Cordel: eu me sentava na arquibancada antes da plateia entrar e só saía depois que a última pessoa saísse. Durante todo o espetáculo eu ia desfiando um vestido de crochê, até ficar de calcinha e sutiã. Todo dia tinha um vestido novo pra ser desfiado. O que me inspirou foi uma parteira que eu conheci em Medina, Dona Maria, viúva do Paulo. Daí o nome Maria de Paulo. (...) Fui várias vezes na casa dela. O que me ajudou muito nessa aproximação, foi minha outra profissão, médica obstetra. Eu ouvia seus casos, contava os meus, nós duas sentadas na porta da casa dela. (...) D. Maria de Paulo era muito calma e tinha uma sabedoria de vida. Ficávamos horas sentadas no banco do lado de fora de sua casa, vendo o tempo passar. **Era uma sensação de alongamento do tempo, de câmera lenta. Daí surgiu minha personagem sentada, fiando/desfiando o tempo, o fio da vida, num tempo que não é o do relógio** (LAPERTOSA, 2015) (grifo nosso).

Pode-se dizer que a pesquisa de campo colaborou muito para as criações autorais e para a construção da dramaturgia do espetáculo. Como se as fontes com as quais se *co-habitou* fossem também co-autoras de uma textualidade dos corpos. A identificação com estas fontes, seja por questões comuns, seja por percepções da relação humana, permitiu que se tecessem histórias nos corpos entrecruzando vivências pessoais anteriores e trocas de afetos no campo. Vivências intensificadas em uma percepção maior que se expressa em gesto e movimento.

Ficaram então ideias e percepções fortes em cada corpo sobre uma realidade específica que dialoga com questões das relações humanas em si. Algumas destas percepções acabavam por relacionarem entre si, e o estímulo a estas relações se deu quando na Fazenda do Marzagão uns visitavam as criações dos outros. O BPI e seus eixos de sustentação subsidiaram a preparação corporal e a criação dos corpos cênicos, mas o lapidar das cenas foi necessário por não se tratar de um método necessariamente voltado para a criação de um produto cênico e por um grande material expressivo ter sido produzido por todos.

Depois dali, quando se decidiu que um espetáculo seria criado com aquele material, aconteceram outros laboratórios em estúdio, nos quais ocorreu experimentação do lugar do outro, diálogos corporais entre os artistas, os quais permitiram que se relacionassem ainda mais as experiências e se criassem percepções maiores daquele universo das figuras do Vale do Jequitinhonha. Estas percepções coletivas quais dariam as nuances da dramaturgia do trabalho. Surgiram parcerias entre duplas, trios, grupos, as quais foram estimuladas pelas dinâmicas propostas pelo diretor coreográfico, e todo o elenco também trocou sugestões sobre as construções cênicas e da coreografia como um todo, dirigidos por Tuca, que diz que:

Hoje a dramaturgia relacionada à composição coreográfica, a dramaturgia em Dança, ela segue muito dentro deste viés de, ao mesmo tempo em que você tem esta escuta do corpo do bailarino, você saber escutar para onde a obra quer ir. Porque chega um momento em que ela começa a dizer. Então este desapego também em relação ao próprio roteiro. Porque chega um momento em que ele fala. Eu acho que qualquer obra dentro deste tipo de proposta, ela tem vida própria (PINHEIRO, 2015).

Esta “vida própria” da qual o diretor coreográfico fala diz respeito às percepções do grupo enquanto criadores de um trabalho com base na autoria de cada um, mas também nas percepções do dramaturgo, ou no caso, do diretor coreográfico, que lapidou e direcionou as cenas de acordo com os caminhos que o espetáculo tomava diante das relações entre os trabalhos dos artistas. Tuca baseou então em uma referência não textual, mas em uma percepção maior dele, diretor, em relação à percepção do grupo como um todo, o que demanda também sabedoria, generosidade, respeito às criações, de modo a se manter o que cada corpo trouxe de tão genuíno e espontâneo com o BPI. Cristina Machado (MACHADO, 2015) então complementa que “as dinâmicas do Tuca proporcionaram a construção e costura das cenas, mas estava muito forte a autoria de corpo e o que ele vivenciou no campo e nos laboratórios”.

Falamos então de uma dramaturgia do movimento, que foi se delineando de acordo com as relações entre as criações dos corpos, as quais, embora dirigida por uma pessoa (com auxílio de outras) manteve a autoria dos trabalhos e acolheu as sugestões e necessidades da coletividade. Cristiano Reis fala que “é como se existissem 22 solos que dialogavam entre si, sem se perder a essência de cada um, mas se permitindo contaminar pelo universo do outro, que era muito próximo” (REIS, 2015).

Esta é uma característica dos trabalhos de Dança que se utilizam da criação autoral colaborativa, a qual é certamente herança dos movimentos e questionamentos do pensamento pós-moderno a partir da segunda metade do século XX, e das urgências da contemporaneidade de se expressar em relação às experiências do corpo no mundo. Portanto, a dramaturgia do

movimento se faz presente não apenas em reação às indagações acerca das estruturas textuais e hierarquias presentes nos corpos de baile e grupos teatrais mais tradicionais, mas também pela valorização da corporeidade como material para se construir a expressividade dos artistas-sujeitos nas criações contemporâneas.

Assim, a Dança como arte que já tem como material principal o corpo e o movimento, juntamente ao Teatro volta sua atenção para o potencial expressivo destes corpos enquanto artistas-sujeitos e suas criações com base na atualização de suas micropercepções. Para LEHMANN, 2007, p. 340,

(...) a representação dramática de ações e acontecimentos é substituída pela atualização de percepções corporais latentes. No lugar do drama como meio da complexa e simbólica representação de conflitos, encontra-se a vertigem corporal de gestos (LEHMANN, 2007, p. 340).

Estas percepções advêm da experiência dos corpos mais do que de uma representação real de significados, de textos narrativos, e o espaço do corpo de um artista é expandido diluindo limite entre interior e exterior, e se mistura com o do companheiro de cena e muitas vezes com o do espectador em ressignificações diversas. Desconstroem-se as relações hierárquicas, centralizadas e sistematizadas entre coreógrafo e artista, entre artista e espectador. Estas se reconstroem e se deslocam para a horizontalidade que descentra a prática criativa.



Figura 27: Cena dos Abraços em “Coreografia de Cordel”, Palácio das Artes (2004). Foto de Guto Muniz

Exemplificando, esta cena dos abraços, já ao final do espetáculo, retrata bem a colaboração na criação da obra. Ela surgiu das relações entre os artistas, já nos laboratórios dirigidos por Tuca Pinheiro, quando um dos artistas, em meio a uma dinâmica de estímulo do outro pela ação do toque que vinha de partes do corpo ou de objetos, como os chinelos (**faixa 11 do DVD**), pedia um abraço a todos que passavam por ele. A interação com os demais artistas que corresponderam ao pedido do colega trouxe o abraço como elemento para a construção poética de uma cena coletiva, a qual traz vários tipos de abraços construídos por sujeitos diversos que se afetaram por aquele momento e se identificaram com a proposta.

Nota-se então que a criação autoral de cada artista foi trabalhada em suas cenas particulares, ou em relação às criações de outros artistas. Os elementos que surgiram enquanto expressividade de cada um, seja nos *dojos*, seja nas dinâmicas que relacionavam os corpos criados, se entrecruzaram sem uma linearidade ou intenção inicial, mas de acordo com as relações que surgiam nos laboratórios e suas reverberações cênicas. Construíram-se então colaborativamente as cenas e, deste modo, as histórias pessoais dos corpos se permearam em uma autoria coletiva, embora guiada.

4.2.3. A Performatividade e a ocupação dos *Não-Lugares*:

As artes cênicas na contemporaneidade são acompanhadas de *deslocamentos* e *desconstruções* de ideias também em relação a seus lugares de exibição. Os espaços anteriormente atribuídos como convencionais à Arte seriam os museus, teatros, galerias, cinemas, espaços estes destinados às, até então convencionais e disciplinares, formas de exibição artística. Nesse sentido, quando as artes cênicas ocupam por um momento outros espaços diferentes daqueles que as identificam originalmente, mas sem estabelecerem um novo tipo de identidade em relação estes espaços que aqui chamamos de “(não) convencionais”, elas formam *não-lugares* que *descentram* a localização das práticas artísticas.

O *Não-lugar* é um conceito proposto por Marc Augé (2005), antropólogo francês, para designar um espaço de passagem que não dá forma a qualquer tipo de identidade, isto é,

segundo Augé (2005, p. 91), todo e qualquer espaço que sirva apenas como transição e com o qual não criemos qualquer tipo de relação é um *não-lugar*.

Com a mudança nos paradigmas de criação que relacionam disciplinas artísticas de formas diversas e muitas vezes gerando um produto pós-disciplinar, que confluem corporeidades diversas nas criações, mudaram-se também as relações com o espectador e os espaços destinados à obra. A valorização da subjetividade criativa diante de questões da atualidade permitiu um questionamento do que seria o espaço convencional à Arte.

E se Arte e cotidiano muitas vezes se dissolvem na cena e no corpo do indivíduo artista, também se dissolvem no olhar do espectador, e se tornam necessários – ou até naturais à cena – procedimentos que permitam esta aproximação e interação (mesmo que não ativamente) entre espaços e sujeitos. O espectador assume uma postura política diante da fruição artística e suas possibilidades de subjetivações também são foco da criação da obra.

O que antes não era um lugar atribuído à Arte passa a ser também espaço por onde ela transita. O que era espaço de determinada disciplina artística, também cede espaço a outras. Ela ocupa os seus até então *não-lugares* nas cidades. Os espaços urbanos, muitas vezes públicos, os lugares (não)convencionais, são preenchidos pela Arte, popularizando seu acesso e sua linguagem, e denotando maior grau de imprevisibilidade à cena, uma vez que são espaços potentemente móveis e habitados, e aproximam artista e espectador física e subjetivamente, e o tempo pode se dilatar ou contrair com as relações entre os indivíduos.

Potencializa-se, assim, a *performatividade* do espetáculo, no que diz respeito ao seu grau de efemeridade cênica, pois estas ocupações se conduzem pelas necessidades de relações com aquele espaço-tempo. Entende-se por esta *performatividade* a característica das obras de arte que exigem a presença do artista, cuja criação tem como suporte essencial o seu próprio corpo. Sabe-se que, neste sentido, todo espetáculo pode ser considerado performativo, mas a potencialização desta característica se dá pela intensidade da experiência corpórea do artista no momento presente, da cena. Estas obras consistem, portanto, em um acontecimento no corpo no tempo presente, pelo que se lhes atribui igualmente um caráter efêmero e imaterial, o que muitas vezes aproxima algumas cenas da arte da *Performance*. A *potencialização da performatividade*, da qual tratamos neste texto, diz respeito a esta potencialização da presença enquanto elemento cênico essencial, que denota maior imprevisibilidade da cena que se refaz de acordo com as relações espaço-temporais do corpo do artista no momento presente.

Josette Féral (2008, p. 200), citando Richard Schechner (1982) atribui ao caráter performativo da cena três ações relacionadas ao domínio social: “ser, fazer, mostrar o fazer”

(FÉRAL, 2008, p. 200). Deste modo, o artista não está dissociado do indivíduo no processo criativo e quando está em cena, e o que ele cria também não pode se dissociar. Qualquer criação é dotada de subjetividades e de histórias que compõem o artista/sujeito.

Suas vivências cênicas são também vivências pessoais e criativas, não só por serem, enquanto experiência, material criativo no futuro, mas por serem oportunidades de criação. O processo criativo é então parte da cena performativa, uma vez que esta está em constante (re)criação, de acordo com as afetações desencadeadas pelas relações com outros artistas em cena, com o espaço e com o público. Acontece pela “intensificação do momento presente, pela criação de sentidos e significados durante a apresentação” (LAPERTOSA, 2015).

A intensificação da presença do artista naquele momento da cena, da ocupação de um espaço-tempo por ele mesmo quando por meio de um personagem que dialoga com as intervenções daquele espaço-tempo, proporciona aproximação entre artista e público e entre espectador e obra, diante da experiência sensível. É a experiência que passa pelo (per) espaço do corpo (forma) de maneira intensa.

Em “Coreografia de Cordel”, mais que os artistas, o público intensifica também esta experiência, pois de desloca ocupa um espaço até então não convencional a si, um lugar que até então é *não-lugar* para o espectador, pois mesmo estando em posição de contemplação da obra em uma arquibancada, esta é montada sobre o palco e com maior proximidade física dos artistas, além de, em alguns momentos, os artistas se colocarem na arquibancada ou em diálogo verbal com este espectador, o que *descentraliza* a atenção e amplia as relações de presença na cena.

O espectador, parte e participante deste espaço-tempo da obra, também é incitado a ter uma postura mais participativa diante dela, não necessariamente como atuante da cena, mas se permitindo afetações, inquietando-se e tecendo relações e reflexões mais próximas de seu cotidiano, transpondo o abismo que separa atividade e passividade neste espaço que muitas vezes o aproxima ao artista fisicamente.

Jacques Rancière (2008, p. 7), sobre uma participação mais ativa e um posicionamento político mais evidente do espectador na cena teatral contemporânea, analisa que:

O palco da cena teatral contemporânea torna-se então a mediação evanescente entre o mal do espetáculo e a virtude do teatro verdadeiro. Eles apresentam, para uma plateia coletiva, espetáculos que pretendem ensinar aos espectadores como eles podem deixar de serem espectadores para que se tornem atores de uma atividade coletiva. Ou, de acordo com o paradigma brechtiano, a mediação teatral torna a plateia atenta à

situação social em que o próprio teatro se encontra, dando a deixa para a plateia agir conseqüentemente. Ou, de acordo com o esquema artaudiano, faz com que eles abandonem a condição de espectador: eles não estão mais sentados diante de um espetáculo, **estão cercados pela cena, arrastados para o círculo da ação**, o que devolve a eles sua energia coletiva. Em ambos os casos, o teatro é uma mediação que se auto suprime (RANCIÈRE, 2008, p.7) (grifo nosso).

Tendo isso em vista, observamos que o diálogo entre relações disciplinares, relações estas de corporeidades, e relações espaciais existe no espetáculo e advém dos afetos e afetações entre obra e espectador. O público, que já é ativo em sua capacidade subjetiva mesmo quando apenas observando a cena, participa da configuração espacial e em alguns momentos da cena como agente, o que denota outra expressividade como reação do artista, que geralmente não se atém a um campo gestual disciplinar, mas às necessidades expressivas de seu corpo naquele momento. Cristina Rangel (2015), fala sobre a proximidade em algumas cenas de “Coreografia de Cordel”:

A questão da proximidade com o público fazia parte da proposta de trazer a atmosfera de proximidade e hospitalidade que tivemos em Medina. Algumas cenas que interagem mais com o público se tornaram de certa forma performáticas no sentido de reagirem instantaneamente às situações do momento ou responderem as reações da plateia (RANGEL, 2015).

Quando o palco também é do público

"Coreografia de Cordel", da Cia. de Dança de Minas Gerais, volta à cena hoje, no Palácio das Artes

WALKIR MONTEIRO/REVITALIZAÇÃO

SORAYA BELUSTI

Você se sente parte da cena, mesmo estando ao redor da ação. No desfile de personagens apresentados pela Cia. de Dança do Palácio das Artes, uma infinidade de cores e tipos conquistam o olhar. A mulher das panelas, aquela que só mexe o lado direito, o rapaz que sonhava ter 15 centímetros a mais, a menina com os olhos vendados, a pergunta que não cala: "Você me daria um abraço?" Em "Coreografia de Cordel", espetáculo que estreia hoje na 31ª Campanha de Popularização do Teatro e da Dança, a companhia dá um passo além na pesquisa de linguagem e seus bailarinos têm a oportunidade de mostrar o potencial criativo.

A voz do criador ganha força em frente ao microfone. Surpresas saem do meio do público. O espaço se transforma. Você também pode fazer parte do espetáculo. O palco também é nosso, ou seja, de quem assiste. No segundo semestre, a companhia embarca para Paris, onde apresenta o espetáculo dentro da programação oficial do Ano do Brasil na França.

Observação

Com direção geral de Cristina Machado e direção coreográfica de Tuca Pinheiro, "Coreografia" é resultado de uma pesquisa de campo, uma visita que o grupo fez ao Vale de Jequitinhonha, onde observaram movimentos, pessoas, histórias. E ao se apropriarem delas, os bailarinos tiveram a possibilidade de ampliar seus significados. Mas, antes de partir para o norte de Minas Gerais, houve muita preparação.

"Em 2002, a Cristina Machado me chamou para dar uma oficina para a companhia. Passamos dois meses realizando jogos de criação e improvisação. No ano seguinte, ela me convidou para ocupar a vaga de ensaiador, mas, mais que isso, era queria alguém que acompanhasse o grupo de perto e desenvolvesse um trabalho dirigido para a dança contemporânea. Precisávamos de um treinamento específico e convidamos a Graziela Rodrigues para dar aulas de danças populares e ela sabia como ninguém a maneira de nos preparar para encarar o trabalho de campo", conta Tuca.

O processo de pesquisa em campo, segundo Tuca, abre um leque de possibilidades para a criação. "Acredito em projetos que te propõem mais que elaborar uma série de passos. Detesto o termo dança contemporânea, gosto, sim, de pessoas que têm um pensamento contemporâneo. Isso é maravilhoso. E um ponto alto do "Coreografia..." é que tem um trabalho político por trás e que exerce essa cidadania", reflete.

AGENDA - "Coreografia de Cordel", de hoje a quarta, às 20h30, no Palácio das Artes (av. Afonso Pena, 1.537, centro, 3237-7399). Ingressos: R\$ 7, no posto da Relotura e na Livraria Monarca do B4 Shopping.

Grupo constrói outra maneira de se relacionar

MICHELE BORGES DA COSTA

A importância de "Coreografia de Cordel" pode ser avaliada pelas dilatadas possibilidades de leituras que carrega. No entanto, é na verticalização de uma nova proposta criadora que está a principal contribuição do projeto (defini-lo como espetáculo é reducionismo) da Cia. de Dança do Palácio das Artes. Aqui, o grupo constrói outra maneira de se relacionar com o que o cerca, faz do gesto seu instrumento investigativo e da antropofagia, uma justificativa.

São muitos os argumentos para sustentar que a companhia dirigida por Cristina Machado chegou, enfim, ao destino que apontava desde "Entre o Céu e as Serras". Podemos começar pela viagem feita pelo elenco, que deixou os saibões da avenida Afonso Pena para buscar assunto no Vale do Jequitinhonha e experimentar intensamente a idéia do bailarino-criador. É um processo de exposição, de levantar poeira, e talvez fosse mais confortável abandoná-lo depois da criação em cena. Mas, em vez disso, o caminho foi transformado em objeto, revelado nos outros produtos artísticos (vídeos, exposição, textos).

No palco, "Coreografia" é mais provocador. Os personagens, paisagem e histórias de Medina se transformam em um conjunto de informações que se materializam como corpo. Diante da criação, ao público, geralmente perplexo, resta colecionar perguntas (o que foi transmitido, descoberto, roubado, rejeitado, reencontrado, incorporado?) e se emocionar, sempre.



"Coreografia de Cordel": resultado de uma pesquisa de campo, uma visita que o grupo fez ao Vale de Jequitinhonha

Figura 28: "Quando o palco também é do público", Matéria do Jornal "O Tempo" de 17/02/2005

Este deslocamento espacial real ou virtualmente, esta *desconstrução* dos lugares convencionais do espectador e do artista, proporcionam experiências que questionam as atribuições comuns e relações de hierarquias ou de funcionalidades determinadas, uma vez que trazem trocas e compartilhamentos de lugares, de vivências e de sensações. O público se considera mais próximo do artista não apenas fisicamente, mas mesmo quando a proximidade física não é tão evidente, o colocar-se no lugar do outro faz com que nos enxerguemos semelhantes ao outro e intensifiquemos a comunicação e, com isso, as percepções no momento presente. E é sim de caráter político, além de social, esta experiência sensível de expressão

ativa e associativa diante da obra que a arte contemporânea permite ao espectador, por ser, como denomina Rancière (2008, p.2) uma experiência emancipatória no que diz respeito à sua postura tradicionalmente contemplativa diante da arte.

Como permite o posicionamento da figura de Lina Lapertosa, que se encontra na mesma arquibancada em que o público o espetáculo todo (**faixa 2 do DVD**), desfiando um vestido de crochê lado a lado dos espectadores. As relações de observações e as percepções pela proximidade, são tecidas de forma diversa de uma contemplação distante de um personagem que possua uma linguagem mais formal. Tecem-se relações naquele espaço tempo nem sempre esperadas, seja pela abordagem ou pelo estranhamento a alguém visto ao lado, na mesma plateia, em situação não imaginada e que traz tantos significados

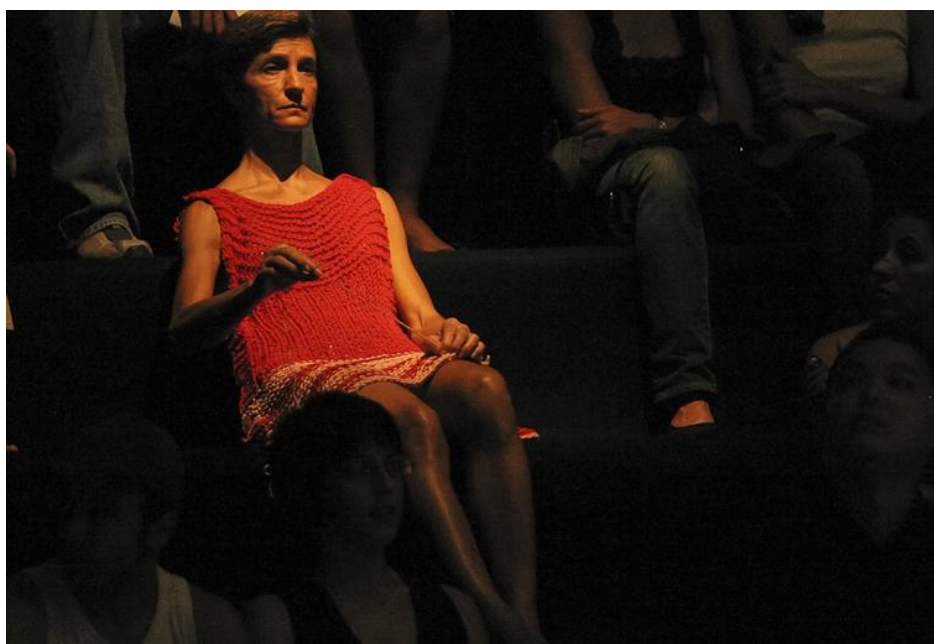


Figura 29: Lina Lapertosa desfiando o vestido ao longo do espetáculo, sentada em meio à plateia, em “Coreografia de Cordel” (2004), Palácio das Artes – foto de Guto Muniz

Ou quando os artistas utilizam o microfone (**faixa 8 do DVD**) como se fosse uma estação de rádio, meio de comunicação tão forte nas cidades, principalmente interioranas, e ali mandam recados, e em determinado momento o público é também convidado a falar seu recado no microfone se quiser. É um momento em que o espectador intensifica sua experiência, se aproxima da cena e da função do artista, ganha direito à voz ativa concretamente, ocupando um lugar distante do seu cotidiano que é o palco, mas tão próximo na significação do rádio. E podendo ocupar tão ativamente, talvez até mais que na experiência cotidiana. São muitas vezes que atravessam a cena e a compõem diferentemente em cada exibição.



Figura 30: Ivan Sodré em Cena do Microfone de “Coreografia de Cordel” (2004), Palácio das Artes – foto de Guto Muniz

O “mostrar o fazer”, uma das ações que caracteriza a performatividade para Féral (2008, p. 200), denota a potencialização da efemeridade da cena, uma certa descartabilidade cênica no que diz respeito a se repetir no mesmo tempo e com as mesmas pessoas, o que podemos observar em alguns momentos de “Coreografia de Cordel”. É certo que o espetáculo possui uma estrutura dramaturgica de entrelaçamentos de personagens com dramaturgias particulares. Porém, embora existam estas estruturas de espetáculo e personagem, as cenas das quais estes participam podem sofrer variações. Primeiramente, porque o artista em cena exibe uma linguagem pessoal e pós-disciplinar, a qual está muito mais voltada para a expressividade da personagem construída pela improvisação do que para uma coreografia sistematizada. Também, porque as relações com os espectadores, localizados no espaço da cena e muitas vezes

convidados a participar dela, denotam imprevisibilidade de ações e reações e necessidade de se improvisar. Assim, é consenso entre artistas, ex-diretora e diretor atual que:

Existe uma estrutura, de ideia, de sequência de cenas que não varia. Mas a maioria das cenas não é coreografada, elas têm um ‘*timing*’, que pode variar dependendo da intervenção do público que está muito próximo, ou da habilidade de lidar com o inesperado daquele bailarino naquele dia. Como na cena em que a Andrea (Faria) risca o fósforo com a boca (**final da faixa 1 do DVD**), não se pode prever o que acontecerá, porque um dia pode acender na primeira vez, no outro pode nem acender. Depende da boca da pessoa estar mais seca, mais úmida, mais firme; depende de o fósforo também estar bom ou não. É um conjunto de coisas. Então as cenas estão abertas a intervenções ‘para o bem’ e ‘para o mal’, pois pode acontecer de um dia o bailarino não estar bem para responder de prontidão, ou acontecer algo muito inesperado que pode denotar outro sentido para aquele diálogo. Isso requer muita atenção dos artistas (MACHADO, 2015).

Deste modo, a própria questão do tempo, tão levantada pelos artistas como condutora da criação de uma dramaturgia, é um diferencial que diz respeito à aproximação com um espaço e com o outro. As relações com o tempo podem dizer muito não apenas sobre lugares, mas sobre pessoas, sentimentos, urgências que se contraem ou dilatam como o tempo. Habitar outros lugares significa dialogar com as relações de tempo deste lugar pela experiência. E a presença em cena é uma experiência de relação com o espaço e o tempo do agora que abrange olhares diversos sobre aquele momento. O tempo nunca é o mesmo, e as relações interpessoais podem determinar o este tempo presente a cada cena.

Assim, estes são três elementos elencados a priori quando observamos o *entre-lugar* das artes cênicas em “Coreografia de Cordel”. Elementos estes que caracterizam a cena contemporânea de um modo geral e que se encontram entre estas artes, no corpo do artista, enquanto organizadoras – mesmo que algumas vezes não intencionalmente, ou apenas observadas após o fazer artístico – do seu diverso potencial expressivo e criativo. “Tem algo que nos coloca no ‘entre’ que é a própria estrutura da pele da gente, ela faz este diálogo, ela protege, mas é através dela que a gente cria. Tem um entre no meio do exterior e da minha estrutura orgânica, é o que nos define”, diz Tuca Pinheiro (2014). E é este ‘entre’ orgânico e psíquico, dissolvido na pós-disciplinaridade da linguagem cênica, que dialoga com o meio externo constantemente na formação de percepções, as quais se prolongam nos movimentos, fazendo do espaço interior e exterior do corpo um espaço único.

5. CONSIDERAÇÕES:

Sob o aspecto da fluidez entre as fronteiras das disciplinas cênicas na contemporaneidade, esta pesquisa veio apontar para possíveis elementos que caracterizem o *entre-lugar* nas artes da cena, no espetáculo “Coreografia de Cordel” da Cia. de Dança do Palácio das Artes. Digo possíveis, pois estes elementos, como fomentadores da presença em cena, bem como reverberações desta, estão em trânsito entre as fronteiras da Dança e do Teatro, fronteiras porosas e móveis, e são aqui apontados com base em análises que dialogam com o referencial teórico de Silviano Santiago (1978), sob o olhar de uma pesquisadora-espectadora-artista-sujeito.

Desta forma, este olhar também é móvel e transita por estas fronteiras em constante relação entre micropercepções que as permeiam. Ele está, portanto, em constante atualização de si mesmo, sobretudo, diante de outras pesquisas e análises, as quais busca estimular e com as quais quer dialogar. Não se desejou então aqui criar conceitos ou verdades, fechar sistemas ou provar afirmações, mas sim estabelecer um diálogo sensível e crítico sobre o que possivelmente possa ser reconhecido em um espetáculo contemporâneo que se apresenta ao mesmo tempo como mudança de paradigma de criação e exibição para a companhia que o realizou e diálogo com tendências contemporâneas de possibilidade inovadora em relação à recepção, fruição e experiência artística para o espectador.

Nosso olhar é direcionado para relações disciplinares entre Teatro e Dança na formação de uma linguagem pós-disciplinar em “Coreografia de Cordel”. *Pós-disciplinaridade* que caracteriza o conceito de *entre-lugar* utilizado, relacionado às transgressões das noções e limites entre disciplinas por meio de deslocamentos, desconstruções e descentramentos de princípios que a cada uma delas seria atribuído particularmente.

Considerando que as “trans-formações” nas artes cênicas são constantes na contemporaneidade, percebemos também esta constância nas relações no *entre-lugar*. Isto ocorre por ser este lugar habitado, vivo, permeável, rizomático. E destes rizomas resultam *linhas de fuga*⁵³ diversas, e que se relacionam também constante e rizomaticamente com outras

⁵³ Para Bya Braga (2013), o conceito de *linha de fuga* utilizado por Deleuze e Guattari (1997) pode ser entendido como desvio sistemas podem tomar durante um percurso pode redefinir este percurso por inteiro, fazendo emergir outras possibilidades. “Linha de fuga, igualmente real, mesmo que ela se faça no mesmo lugar: linha que não mais admite qualquer segmento, e que é, antes, como que a explosão das duas séries segmentares. Ela atravessou o muro, saiu dos buracos negros. Alcançou uma espécie de desterritorialização absoluta” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.64).

linhas, em um constante *devenir*⁵⁴. São experiências que se diluem nos *entrelugares* do corpo de um sujeito em estado de alerta que não as sintetiza minimamente na consciência racional, mas as amplia por todo o corpo, “enquanto devir, enquanto possibilidade, enquanto memória e atualização” (AMARAL, 2009, p. 89).

O reconhecimento do trânsito destas experiências no *entre-lugar* das artes cênicas em “Coreografia de Cordel”, consideradas características delimitadoras de nosso objeto de pesquisa e fomentadoras da presença cênica, permitiu-nos encontrar alguns dos desdobramentos delas em relação às mudanças de paradigmas de preparação, criação e exibição cênicas da Cia. de Dança do Palácio das Artes nos últimos anos, diante de uma tendência das artes cênicas contemporâneas de um modo geral. Mas não são elas características fixas, e sim móveis, em “trans-formação” e em desdobramentos cênicos que se encontram no *entre-lugar* das artes da presença.



Figura 31: “Coreografia de Cordel”, Palácio das Artes (2004) – foto de Cristina Livramento

Observando então as relações disciplinares desde a preparação corporal e do olhar para a corporeidade do artista-sujeito relevante para o BPI, o processo de criação autoral colaborativo do espetáculo e a exibição de “Coreografia de Cordel” em espaços (não)-convencionais, enquanto características que são formadoras de estados de presença previamente reconhecidas, encontramos seus desdobramentos e são reverberações da presença e fomentadores desta na experiência cênica: o surgimento de uma *teatralidade* pós-moderna revelada pela transgressão de limites das *relações disciplinares* que se inicia nos *entrelugares*

⁵⁴ *Devenir*, segundo Deleuze e Guattari (1997, p. 18), é o “vir a ser”, é um estado constante de criação, a partir das relações entre rizomas, das quais surgem possíveis linhas de fuga desterritorializantes.

do corpo, uma *dramaturgia do movimento* criada por uma *autoria colaborativa*, a *potencialização da performatividade* pela ocupação de *não-lugares* pelos artistas e espectadores que constroem imprevisibilidades em um espaço-tempo.

Elementos que não podem ser atribuídos a uma fase criativa ou outra do espetáculo somente, até porque “Coreografia de Cordel” tem base investigativa e criativa no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), o qual pressupõe um elo entre preparação, criação e exibição cênica por meio dos seus eixos de sustentação *inventário do corpo*, *co-habitar com a fonte*, *a estruturação da personagem* sem a pretensão de um produto final, mas de um reconhecimento criativo possível das vivências corpóreas que podem sustentar eventualmente uma estrutura dramática pessoal. Elementos que não podem ser atribuídos também a apenas uma disciplina ou linguagem cênica, uma vez que se fazem de expressividades de sujeitos com referenciais diversos em um corpo disponível para a criação.

Com atenção para este trânsito das características reconhecidas e seus desdobramentos entre todas as fases de concepção do espetáculo, e portanto entre todos os eixos do BPI, elaborou-se uma tabela que facilita a compreensão acerca destas formações e reverberações de presenças cênicas conectadas a cada momento da concepção de “Coreografia de Cordel” no qual cada característica e desdobramento se manifesta mais fortemente. No entanto, embora esta tabela pareça segmentar, deve ser vista com seus traços divisórios rarefeitos, permitindo o permear entre linhas e colunas.

Como estes elementos estão em trânsito, eles permeiam todas as fases do espetáculo, porém o que a tabela (que também é móvel e constantemente mutável) mostra é uma ilustração de fases de concepção da obra enquanto concepção cênica, que melhor evidenciam a manifestação da característica do espetáculo primariamente observada, seguida de seu desdobramento. Não se tem a pretensão de sistematizar as relações neste *entre-lugar*, mas de se elaborar um sistema aberto da presente análise para melhor compreensão.

Também se buscou relacionar cada fase e característica com os eixos de sustentação do BPI, método utilizado na concepção de “Coreografia de Cordel”, e com fundamentos da ideia de *entre-lugar*; fundamentos estes que também não se atêm cada qual especificamente a uma fase, característica e desdobramento, mas podem se relacionar mais evidentemente a cada um, como vemos a seguir:

O BPI E O DESDOBRAMENTO DO ENTRE-LUGAR DAS ARTES CÊNICAS EM “COREOGRAFIA DE CORDEL”					
Fase de concepção cênica	Característica de criação de presenças nos espetáculos pós-modernos	Desdobramentos cênicos destas presenças no <i>entre-lugar</i> das artes cênicas	Relações com fundamentos da ideia de <i>entre-lugar</i> de Silvano Santiago	Trânsito	Relação com BPI e laboratórios do Tuca, utilizados no processo criativo de “Coreografia de Cordel”
Preparação corporal e atenção para a corporeidade	Relações disciplinares nos <i>entrelugares</i> do corpo	Teatralidade pós-moderna	<i>Desconstrói</i> a ideia de que a expressividade se baseia em referenciais disciplinares segmentados e constrói uma ideia de expressão pós-disciplinar	“Microdramaturgias” pessoais se permeiam criando reverberações de relações corporais na concepção cênica e reverberações de relações com o espectador na exibição cênica. Também descentra as <i>disciplinaridades</i> e desloca as fronteiras <i>disciplinares</i> .	Acesso ao <i>inventário do corpo</i> e <i>co-habitar com a fonte</i>
Processo Criativo	Autoria Colaborativa	Dramaturgia do Movimento	<i>Descentra</i> o poder de criação da obra	Expressividades multidisciplinares, formando <i>pós-disciplinaridades</i> em dramaturgias individuais que se permearão. Também <i>desconstrói</i> as hierarquias de criação cênica e dramaturgica e <i>desloca</i> o olhar do referencial criativo para o sujeito.	<i>Estruturação do personagem</i> pelo acesso ao <i>inventário do corpo</i> antes e após pesquisa de campo
Exibição cênica	Ocupação mútua de <i>não-lugares</i>	Potencialização da Performatividade	<i>Desloca</i> os corpos de seus lugares convencionais, seus papéis convencionais e a atenção para estes corpos	<i>Pós-disciplinaridade</i> na cena que se recria a cada apresentação pela atenção à presença, estruturada por uma “Macrodramaturgia”. Também <i>desconstrói</i> a ideia de segmentação disciplinar na cena e <i>descentra</i> o lugar fixo de criação e recepção de expressividades.	<i>Co-habitar</i> com o espectador

Tabela única: Ilustração de nossas considerações

Sob este olhar, o espetáculo “Coreografia de Cordel” se faz sobre um “esqueleto dramaturgico” sustentado por uma percepção maior que relaciona as micropercepções daqueles corpos, de modo que, mesmo que a cena seja sempre “trans-formada” com as relações que propõe com o outro, sua estrutura e características serão mantidas e seguidas. A existência de uma estrutura cênica que pode, na contemporaneidade, ser identificada como *dramaturgia do movimento*, bem como os diálogos entre corpo popular e corpo cênico que o processo criativo no BPI permite, denotam a este tipo de criação a transdisciplinaridade que se constrói nas micropercepções do corpo do artista e se projeta como uma percepção maior na cena de forma pós-disciplinar.

Como características de um *entrelugar* que é a corporeidade do artista, que se projeta na cena em uma coletividade de corporeidades que se expandem expressivamente, os elementos identificados estão relacionados a um espetáculo que se baseia em memórias e subjetivações do *inventário do corpo* daqueles que o criam e daqueles que são fontes inspiradoras da criação; sem preocupação com uma técnica específica, mas com uma **expressividade pós-disciplinar de um corpo popular**, formada da relação **transdisciplinar** entre micropartículas das linguagens disciplinares ou “indisciplinares” (GREINER, 2005, p. 125), que permeiam o corpo do artista-sujeito. Desconstrói-se então a ideia de que a expressividade se baseia em referenciais disciplinares segmentados e constrói uma ideia de expressão pós-disciplinar, com referenciais corpóreos diluídos de tal forma que nem sempre são reconhecidos na cena. Desloca-se o referencial criativo de uma disciplina específica para o *entrelugar* do corpo, que em relação com o espaço da cena constrói a ideia de **teatralidade** proposta por Febvre (1995) e por Féral (2004).

As trocas de afetividades nas relações entre os corpos dos artistas e destes com o espaço, é que configuram esta **teatralidade** dos espetáculos pós-modernos, a qual dialoga com a expressividade da corporeidade pelos artistas indo além da estética da técnica e da forma. Como enfatiza Cristiano Reis (2015), “é o apresentar-se e não mais o representar algo” que priorizam espetáculos como “Coreografia de Cordel”. Lembrando que “apresentar-se” é se fazer presente no momento presente.

Deste modo, a teatralidade criada pelas afetividades é comum a espetáculos de Dança contemporânea em geral e ao Teatro pós-dramático que valorizam a presença cênica, a **autorialidade** relacionada a uma identidade corporal em detrimento da mera fisicidade das

ações, e pode se configurar juntamente a uma **dramaturgia do movimento**, a qual se baseia mais em uma estética relacionada a uma textualidade simbólica comum nas relações entre estes corpos autores do que em uma lógica representativa ou em um texto dramático.

Em “Coreografia de Cordel” se apresenta esta dramaturgia pós-dramática (LEHMANN, 2007) configurada com base na **criação autoral colaborativa** do espetáculo, por meio de relações rizomáticas entre dramaturgias presentes nos trabalhos autorais de cada artista criados no eixo *de estruturação do personagem*. Uma “macrodramaturgia” formada pelo *entre-lugar* de “microdramaturgias” corporais, pela diluição de suas fronteiras e disciplinaridades.

É como se esta estrutura dramática do espetáculo fosse a corda onde estão pendurados os diversos cordéis⁵⁵ e suas diversas histórias. O artista e diretor coreográfico do espetáculo Tuca Pinheiro, que também passou pelas vivências do BPI, foi o responsável por unir estas cenas autorais em um trabalho final, buscando respeitar a autoria e a expressividade originais nas cenas de cada artista. Ele utiliza a metáfora do fazer de um bolo para falar sobre esta totalidade que foi visada enquanto coerência dramática, e que diz respeito também à pós-disciplinaridade do espetáculo, no que concerne às linguagens utilizadas: “O que você precisa para fazer um bolo? É farinha, ovos, leite, fermento? Mas depois que o bolo está pronto você não vê mais estes ingredientes. Então as partes formam um todo. O todo é o todo, o todo não é a soma das partes” (PINHEIRO, 2015).

A *pós-disciplinaridade* representa aqui a própria diluição entre formas de expressividades dos sujeitos na criação colaborativa, e o descentramento da função da criação, desconstruindo hierarquias criativas nos grupos e deslocando o referencial de criação para o corpo de cada artista-sujeito. Os diversos personagens relacionados a tipos populares e a movimentos e gestuais de sujeitos diversos por meio da espontaneidade autoral relacionada a memórias, vivências e relatos de histórias reais leva então a uma aproximação maior da obra ao espectador. Seja pela simplicidade e ao mesmo tempo não disciplinaridade da linguagem, seja pela temática regional e realista, seja pelas subjetividades diversas que compõem colaborativamente o espetáculo, permitindo também subjetivações diversas ao espectador.

A autoria faz então que esta colaboração se faça nas trocas de subjetividades, nos afetos e afetações, que acontecesse “mais na sutileza, no aspecto sensível que em qualquer outro

⁵⁵ *Literatura de cordel* ou de folheto: é um [gênero literário](#) popular principalmente no nordeste do Brasil, escrito frequentemente na forma rimada, originado em relatos orais e depois impresso em [folhetos](#). O nome tem origem nos folhetos da literatura portuguesa, os quais eram expostos para venda pendurados em cordas.

de estruturação do espetáculo, por exemplo”, fala Paola Rettore (2015). A criação acontece na expansão das percepções corporais em movimento expressivo nem sempre formalizado por técnicas.

Não é mais de interesse principal então a disciplina que se utiliza para criar a cena, mas a cena criada continuamente no desdobramento do que antes reconhecemos e na projeção cênica das expressividades como ressonâncias deste *entre-lugar* disciplinar da Dança e do Teatro, tais como a dramaturgia, a teatralidade e a performatividade. Elementos estes que pertencem a ambas as disciplinas na contemporaneidade, às suas formas híbridas, e são encontradas nas fronteiras as quais elas permeiam pela presença.

Cristina Rangel (2015) enfatiza que

A arte contemporânea se baseia no indivíduo, no seu espanto, sua perspectiva de olhar e sua relação com o outro. Por isso acredito ser imprescindível em qualquer processo de criação contemporânea ter o olhar desse indivíduo, sua voz e pensamento como origem, estabelecendo relações e trocas com o outro e podendo assim criar novos espaços e possibilidades (RANGEL, 2015).

O olhar para o indivíduo é talvez o que exista de mais comum neste *entre-lugar* das artes cênicas, uma vez que as construções, escolhas e apresentações cênicas se baseiam mais nas relações do sujeito com o espaço e com o outro no tempo presente do que escolhas de ferramentas e referenciais representativos em si. É um olhar do corpo como um todo, e a suas relações espaciais como prolongamentos deste corpo.

Deste modo, o artista em cena em “Coreografia de Cordel” não é um corpo que dança em um encadeamento de passos e movimentos codificados na criação de formas que associam o modelar de segmentos corporais, mas é um corpo que se expressa em sua totalidade, que tem nos movimentos dos membros ou do torso, na voz, nos ruídos que produz, nos gestos, no pensamento, no encontro com o outro, nas sensações particulares, no explorar da espacialidade, na valorização das habilidades e necessidades expressivas individuais, das inscrições corporais técnicas e culturais diversas existente na diversidade de corpos.

Assim, por ser presença, o corpo artístico não é um corpo idealizado, mas um corpo expressivo em unidade, que propõe questionamentos e não apenas a contemplação, que apresenta a diluição de suas vivências, possibilidades e escolhas diante das percepções do mundo. E por possuir uma expressividade menos sistematizada por uma técnica única, coloca-se como um corpo mais próximo de corpos cotidianos e populares, de sujeitos reais, e portanto mais próximo da realidade do espectador. Aproxima-se dele pelas provocações que as temáticas

e figuras brasileiras e dinâmicas cênicas contemporâneas ocasionam, mas também pela possibilidade de se expressar uma corporeidade.

Esta aproximação entre espectador e obra também se dá em “Coreografia de Cordel” pelo caráter potencialmente performativo de algumas cenas do espetáculo, uma vez que cada personagem é sujeito que se constrói e reconstrói constantemente em cena, afetado por outros sujeitos e pelo espaço que o cerca, o que também é uma tendência de espetáculos de Dança Contemporânea. A escolha de um **espaço (não)-convencional** às artes cênicas, *desloca* os corpos de seus lugares convencionais, seus papéis convencionais e a atenção para estes corpos. Tira o espetáculo do palco italiano e o leva para um galpão onde público cerca personagens, tirando o espectador também do seu lugar comum e o levando a um *não-lugar* pelo posicionamento no espaço e pelas relações com a obra, vêm reforçar o caráter performativo e estreitar as relações entre este espectador e os artistas.

Se a temática e os sujeitos que compõem “Coreografia de Cordel” já ampliam a possibilidade de afetações entre si, a aproximação física entre artista e espectador questiona as relações entre eles, tornando este espectador parte do espaço da obra, e muitas vezes, participante das cenas. Descentra o lugar fixo de criação e recepção de expressividades, e da obra em si.

A **potencialização da performatividade** é notada quando vemos a cena se recriar em cada apresentação, mesmo seguindo um roteiro e uma estrutura dramaturgica de gestos e movimentos para uma personagem. Embora esta seja uma característica das artes da cena de um modo geral, mesmo daquelas calcadas em referenciais mais formais, visto que estas dependem de um corpo vivo em constante modificação, falamos aqui de uma potencialização desta performatividade no sentido de elevação do grau de imprevisibilidade, ou de possibilidades de variação de tempo, de uma cena que é processo criativo e pesquisa de relações com o espaço (não)convencional de exibição. Não é exibido um produto cênico fechado, mas um constante processo de transformação na expressividade sensível de um corpo diante de um acontecimento em determinado espaço-tempo, que não se dissocia da espaço-temporalidade do artista. O que o difere em relação aos espetáculos formais é a relação do corpo com a obra e com o espaço, uma vez que este não é apenas instrumento ou matéria, mas meio e espaço de criação.

“Coreografia de Cordel”, no entanto, não apresenta o risco da *Performance* o tempo todo, por se apresentar em uma estrutura que une mas não chega a diluir obra e espectador em todas as cenas, em um espaço em que as pessoas não esperam ver arte. O que denota uma potência performativa é que este lugar da arte – da obra e do espectador – é deslocado do lugar

comum e aproxima público e cena fisicamente sim, mas muito mais pela abertura a tecer ou não significados e pelas possibilidades de afetações pela obra. O público *co-habita* com o artista na obra em espaço físico e em espaço simbólico, em possibilidades de subjetivações e algumas vezes de ações.

O olhar para o artista enquanto sujeito e às suas criações, indissociáveis de suas manifestações sociais cotidianas, vai ao encontro do que propõe o BPI, quando baseia as investigações e criações em memórias de um *inventário do corpo* que dialogam com afetos e afetações surgidas no contato com outras pessoas inspiradoras/*fontes* de inspiração para a *estruturação da personagem*. A ressignificação das histórias e percepções de cada sujeito em relação a si mesmo e ao outro nos personagens, sem uma estrutura formal específica, mas com manifestações expressivas que relacionam com o espaço e com o outro, levam o espectador a se aproximar da obra pela identificação, quando não pela interação. O potencial performativo de “Coreografia de Cordel” então se encontra principalmente aí, neste deslocamento da obra e do espectador de seus lugares comuns e na aproximação sensível, embora em alguns momentos exista um diálogo verbal e interação corporal efetivo entre eles.

E a imprevisibilidade, embora esteja entre o que é normal nos espetáculos cênicos e o que denota caráter de risco à *Performance*, também desconstrói a ideia de segmentação disciplinar em determinadas cenas por descentrar a atenção da criação de expressividades no momento presente para sujeitos diversos, artistas em estado de alerta quando se dirige ao espectador em diálogo direto com ele, espectadores diante destas abordagens e de acontecimentos artísticos tão próximos física e imaginariamente.

O permitir de afetações por subjetivações diversas desde o processo criativo de cada personagem, passando pela criação coletiva do espetáculo, até a aproximação do espectador durante sua exibição é o que fica de mais relevante neste olhar para “Coreografia de Cordel”. Foi este espetáculo um momento para a companhia questionar suas práticas, bem como os paradigmas artísticos atuais; um momento para artistas experientes e embasados tecnicamente em linguagens diversas de experimentarem a criação de uma dança autoral e, mais proximamente, perceberem o olhar tanto de sua arte para determinada realidade, quanto do espectador com sua realidade para a arte da Cia. de Dança do Palácio das Artes.

A contemporaneidade da Dança apresenta, então, exemplificada por “Coreografia de Cordel”, a diluição das fronteiras entre artes cênicas em um *entre-lugar* que não é essencialmente estético, mas se (re)faz constantemente enquanto *entrelugar* corpóreo. A pós-

disciplinaridade deste *entre-lugar* cênico diz respeito então a um olhar mais significativa da Dança para a corporeidade enquanto potencial criativo de movimentos e gestos autorais.

A intensificação da experiência corpórea se faz relevante não por trazer significados ou narrativas, mas por aguçar a sensibilidade. E, deste modo, os questionamentos a respeito da expressividades dos artistas enquanto sujeitos apontam para a Presença, enquanto experiências sensíveis do corpo no mundo, um vasto material para a criação de corpos virtuais que se atualizam em corpos cênicos na manifestação de linguagens diversas permeadas e diluídas.

Presença. Talvez seja a palavra que melhor caracterize o *entre-lugar* das artes cênicas da Dança, representado em “Coreografia de Cordel”. Presença em expressividade, não importando o “como”, mas “o que” ela transporta para a cena. E no espetáculo em questão este “o que” se apresenta, resumidamente, em: uma *teatralidade* pós-dramática que projeta a transgressão de limites nas *relações disciplinares* dos *entrelugares* do *inventário do corpo* expandido na cena como “materialização do que é instintivo” (FEBVRE, 1995) em uma “dinâmica de percepções entre artista e espectador” (FÉRAL, 2004); uma *dramaturgia pós-moderna* criada por textualidades individuais e subjetivas de cada corpo em movimento (NAVAS, 2001) na *estruturação do personagem* e que pode ser olhada de forma ampliada (ou reduzida) quando se relaciona a outras dramaturgias pessoais na *autoria colaborativa*; a *performatividade* (SCHECHNER apud. FÉRAL, 2008), característica dos espetáculos cênicos, que é *potencializada* pela ocupação de *não-lugares* (AUGÉ, 2005), isto é, pela exibição cênica em espaços não reconhecidos tradicionalmente como locais da arte, e pelo *co-habitar* com outras subjetividades na proximidade física e simbólica com o espectador.

Estas características e seus desdobramentos, portanto, são fomentadores e, simultaneamente, reverberações da Presença, estado de atenção à corporeidade, aos *entrelugares* do corpo, elemento principal do *entre-lugar* das artes cênicas Dança e Teatro na contemporaneidade. Portanto, é sobre a Presença em “Coreografia de Cordel” que discorreremos, e suas características desdobradas que exemplificamos nesta pesquisa.



Figura 32: Cena final de “Coreografia de Cordel”, Palácio das Artes (2004), Foto de Paulo Lacerda.

6. Referências Bibliográficas:

- ABREU, Luis Alberto de. **Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação**. In: Cadernos da ELT, Ano I, Número 0. Santo André, março de 2003.
- ALVARENGA, Arnaldo. **A Companhia de Dança**. In: MENCARELLI, Fernando (Org.). **Corpos Artísticos do Palácio das Artes: Trajetória e Movimentos**. Belo Horizonte: Secretaria Estadual de Cultura de Minas Gerais, 2006, p. 54-116.
- _____. **Dança Moderna e Educação da Sensibilidade: Belo Horizonte (1959 – 1975)**. Belo Horizonte: FAE - UFMG, 2002 (Dissertação de mestrado).
- _____. **Klauss Vianna: abrindo caminhos**. Belo Horizonte: Halt Editora, 2010.
- AMARAL, Ana Clara Cabral. **Fuga!: jogo de percepções na fronteira entre a dança e o teatro**. Campinas: Unicamp, 2009.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.
- BANES, Sally. **Democracy's Body**. Durham: Duke University, 1993.
- _____. **Greenwich Village. Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescente**. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.
- BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel: tratado sobre Antropologia Teatral**. Trad. BRAGA, Patrícia Alves. Brasília: Teatro Caleidoscópico, 2009.
- BRAGA, Bya (Maria Beatriz Mendonça). **Étienne Decroux e a Artesania de Ator: Caminhadas para a Soberania**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- _____. **Entrelugares da Atuação Cênica: Experiências sobre Convívio, Devoração e Improviso na Busca de Composições em Des-atos**. Porto Alegre: ABRACE, 2011.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.
- BURNIER, Luis Otávio. **A Arte de Ator: da técnica à representação**. Campinas: UNICAMP, 2001.
- CASSESE, Patrícia. **Cristiano Reis assume Cia. de Dança do Palácio das Artes** (entrevista com o artista). Belo Horizonte: Hoje em Dia, 17/05/2015. Disponível em: <http://www.hojeemdia.com.br/almanaque/cristiano-reis-assume-cia-de-danca-palacio-das-artes-1.318712>. Acesso em 18/05/2015.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Micropolítica e segmentaridade**. In: **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DERRIDA, Jacques. **Pensar a Desconstrução**. São Paulo: Editora Liberdade, 2005.
- DOMINGUES, Ivan. **Disciplinaridade, multi, inter e transdisciplinaridade: onde estamos?** In: Anais SBDC, 2012. Belo Horizonte: IEAT, UFMG, 2012. Disponível em: https://www.ufmg.br/ieat/conteudo-textos/texto_sbdc_ivan_domingues/. Acesso em: abril/2014.
- FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, São Paulo, n. 8, p. 235-246, 2008.

- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.
- FEBVRE, Michèle. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Editions Chiron, 1995.
- FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria y prática: más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- _____. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. São Paulo: Revista Sala Preta, n. 8, ECA/USP, 2008, p. 197-209. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>>. Acesso em: outubro/2014.
- FERRACINI, Renato. **Corpos em Arte, Corpos em fuga**. In: FERRACINI, F. (Org.). São Paulo, Aderaldo e Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006.
- _____. **O corpo-subjétil e as microperecepções - um espaço tempo elementar**. In: MEDEIROS, M.B.; MONTEIRO, M. E. M.; MATSUMOTO, R. K. (Org.). **Tempo e performance**. Brasília, Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Trad. Glória Mariani e Antonio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.
- GIL, Antônio Carlos. **Delineamento da pesquisa**. In: **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999. p. 64-74.
- GIL, José. **A imagem nua e as pequenas percepções - Estética e Metafenomenologia**. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1996.
- _____. **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. Lisboa: Illuminuras, 2005.
- KATZ, Helena. **Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da Dança**. São Paulo: Revista Sala Preta, n. 1, vol. 10, ECA/USP, 2010, p. 163-167. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71312551208.pdf>>. Acesso em: outubro/2014.
- KATZ, H. e GREINER, C. **Por Uma Teoria do Corpo Mídia**. In: GREINER, Christine (org) in O CORPO. Pistas para Estudos Indisciplinares. São Paulo, Annablume, 2005, p. 125-133.
- LEAL JR., Milton de Andrade & NUNES, Juarez José Nascimento. **Na busca de uma dramaturgia do movimento**. Florianópolis: Revista Da Pesquisa, UDESC. Número 2, vol. 2, 2006. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Milton%20-%20Juarez.pdf>. Acesso em: setembro/2014.
- LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOPES, Denilson. Do entre-lugar ao transcultural. Rio de Janeiro: Pos-Eco UFRJ, 2013. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/dlopes01.pdf>>. Acesso em: abril/2014.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 1997.
- _____. **Corpos Híbridos**. Em “Lições de Dança” 2. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EDU/EDUSP, 1974. v. 2.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

- MONTEIRO, Marianna. Noverre: **Cartas Sobre a Dança**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.
- NAGAI, Ângela Mayumi. **O Dojo do BPI**: Lugar onde se desbrava um caminho. Campinas: Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2008.
- NAVAS, Cássia. **Dança: escritura, análise e dramaturgia**. Belo Horizonte: ABRACE, 2001. Disponível em: <http://cassianavas.com.br/wp-content/uploads/pdf/danca%20escritura.pdf>. Acesso em janeiro de 2015.
- NAVAS, Cássia; COSTAS, Ana Maria Rodrigues e RIBEIRO, Joana. **Corpo, arte e pesquisa em Klaus Vianna: entre-lugares de dança e teatro**. Belo Horizonte: ABRACE, Mesa Temática, 2014.
- PAVIS, Patrice. **A encenação Contemporânea: Origens, Tendências, Perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. **Le spectateur émancipé**. Tradução de SMALL, Daniela Alves. **O espectador emancipado**. Londres: ArtForum, 2007/2008. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/>>. Acesso em: maio/2014.
- RAINER, Yvonne. **Não-Manifesto**. USA, 1965. Disponível em: <http://jahraget.tumblr.com/post/19986207809/yvonne-rainer-no-manifesto>. Acesso em maio/2015.
- RIBEIRO, Joana e KEISERMAN, Nara. (org.). **O Corpo Cênico entre a Dança e o Teatro**. São Paulo: Annablume, 2014.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processos de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- RODRIGUES (i), Eliana. **Dança e Pós-Modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. **The space in-between: essays on latin-american culture**. Londres: Duke University Press, 2001. Trad. GAZZOLA, Ana Lúcia. **O entre-lugar: ensaios sobre a cultura latinoamericana**. Amazon: e-book. Acesso em fevereiro/2014.
- SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an Introduction**. Londres e Nova York, Routledge, 2003.
- SOUZA, Marcos Aurélio Santos. **O Entre-Lugar e os Estudos Culturais**. Cascavel: Revista travessias, Unioeste. 2007. Disponível em: http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_001/cultura/O%20ENTRE%20LUGAR%20E%20OS%20ESTUDOS%20CULTURAIIS.pdf. Acesso em: maio/2014.
- SPINOZA, **Ética**. trad. bras. de Joaquim de Carvalho, Joaquim F. Gomes e Antônio Simões. Coleção: "Os Pensadores", São Paulo, Abril Cultural, 1979).
- STRAZZACAPPA, Márcia; ALBANO, Ana Angélica; AYOUB, Eliana. **Apresentação**. Pro-Campinas: Unicamp, Proposições, v. 21, n. 2, 2010.
- STRAZZACAPPA, Márcia e MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência – a formação do artista da dança**. Papirus, 2006.

VIANNA, Klaus. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.

VICENZIA, Ida. **Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

7. Entrevistas

CORDEIRO, Fernando. **O *entre-lugar* das artes cênicas em “Coreografia de Cordel”**.

Transcrição: MESQUITA, Talitha de Castro Mendonça. Entrevista com o *artista*, cedida na Fundação Clóvis Salgado. Belo Horizonte: 27/fev/2015. 30 minutos e 36 segundos.

FARIA, Andréa. **O *entre-lugar* das artes cênicas e a pesquisa de campo em “Coreografia**

de Cordel”. Transcrição: MESQUITA, Talitha de Castro Mendonça. Entrevista com a *artista*, cedida no Café da Fundação Clóvis Salgado. Belo Horizonte: 13/mar/2015. 64 minutos e 22 segundos.

LAPERTOSA, Lina. **O *entre-lugar* das artes cênicas em “Coreografia de Cordel” e a**

mudança de paradigmas de criação da CDPA. Transcrição: MESQUITA, Talitha de Castro Mendonça. Entrevista com a *artista e ex-diretora*, cedida por meios eletrônicos (Yahoo, e-mail pessoal). Belo Horizonte: 29/mar/2015.

MACHADO, Cristina. **O *entre-lugar* das artes cênicas nos trabalhos da CDPA depois de**

“Coreografia de Cordel”. Transcrição: MESQUITA, Talitha de Castro Mendonça. Entrevista com a *ex-diretora*. Belo Horizonte: 09/mar/2015. 103 minutos e 57 segundos.

PINHEIRO, Tuca. **O *entre-lugar* das artes cênicas na dramaturgia de “Coreografia de**

Cordel”. Transcrição: MESQUITA, Talitha de Castro Mendonça. Entrevista com o *diretor coreográfico*, cedida no CCBB. Horizonte: 30/jan/2015. 47 minutos e 07 segundos.

RANGEL, Cristina. **O *entre-lugar* das artes cênicas e os *entrelugares* do corpo em**

“Coreografia de Cordel”. Transcrição: MESQUITA, Talitha de Castro Mendonça. Entrevista com a *artista*, cedida por meios eletrônicos (Yahoo, e-mail pessoal). Barbacena: 16/mar/2015.

REIS, Cristiano. **As perspectivas para novos trabalhos da CDPA e o *entre-lugar* das artes**

cênicas. Transcrição: MESQUITA, Talitha de Castro Mendonça. Entrevista com o *atual diretor*, cedida na sala da companhia, Fundação Clóvis Salgado. Belo Horizonte: 21/mai/2015. 56 minutos e 15 segundos.

RETORE, Paola. **O *entre-lugar* das artes cênicas e a performatividade em “Coreografia de**

Cordel”. Transcrição: MESQUITA, Talitha de Castro Mendonça. Entrevista com a *ex-integrante e assistente de direção*, cedida no Café do Memorial Minas Gerais Vale. Belo Horizonte: 16/mai/2015. 87 minutos e 18 segundos.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **O BPI e o *entre-lugar* das Artes Cênicas em “Coreografia de Cordel”**. Entrevista com a *professora e pesquisadora*, realizada durante o VIII Congresso ABRACE. Transcrição: MESQUITA, Talitha de Castro Mendonça. Belo Horizonte, 02/nov/2014. 45 minutos e 06 segundos.

8. Abreviaturas:

- **CDPA:** Companhia de Dança do Palácio das Artes
- **Cia.:** Companhia (texto todo): Como a própria companhia se utiliza da forma abreviada em seu nome oficial, referimo-nos a ela também no texto todo como Cia. de Dança do Palácio das Artes, e não Companhia de Dança do Palácio das Artes.
- **BPI:** Bailarino-Pesquisador-Intérprete
- **UFMG:** Universidade Federal de Minas Gerais
- **FCS:** Fundação Clóvis Salgado
- **TCLE:** Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
- **p. :** página (em todo o texto, anexo e referências)
- **v. :** volume (em referências bibliográficas)
- **ed.:** edição (em referências bibliográficas)
- **org.:** organização (nas referências bibliográficas e notas de rodapé sobre referências)
- **Trad.:** Tradução (nas referências bibliográficas e notas de rodapé sobre referências)

9. ANEXO 1:

Relativo a Referências

9.1. Imprensa⁵⁶:

- *Coreografia de Cordel Estreia Hoje* – Jornal “Hoje em Dia”, por Miguel Anunciação – Belo Horizonte, 29/04/2004
- *Dança na Sala de Visitas*– Jornal “O Tempo”, por Michele Rodrigues de Cohen – Belo Horizonte, 24/09/2004
- *Relançamento oportuno* – Jornal “Estado de Minas”, por Marcelino Castilho Avellar – Belo Horizonte, 29/09/2004
- *Aconchego e Intimismo são vitais em ‘Cordel’* – Jornal “Hoje em Dia”, por Maria Fernanda de Paula – Belo Horizonte, 13/01/2005
- *‘Coreografia de Cordel’ se despede* – Jornal “Hoje em Dia”, por Miguel Anunciação – Belo Horizonte, 06/02/2005
- *Coreografia de Cordel reafirma seu poderio* – Jornal “Hoje em Dia”, por Miguel Anunciação – Belo Horizonte, 16/03/2005
- *Minas na França* – Jornal “Diário da Tarde”, por Vanessa de Oliveira, caderno 2 de 06/08/2005.
- *Estória de Amor* – Texto de Cristina Machado no mesmo volume do Jornal “Diário da Tarde” acima – Belo Horizonte, 06/08/2005.
- *O Vale revisitado no palco* – Jornal “Diário da Tarde”, por Rogério Zola Santiago – Belo Horizonte, 06/08/2005.
- *O Vale do Jequitinhonha inspira a Dança’* – Fim de Semana Magazine, por Soraya Belusi– Belo Horizonte, 11/05/2007
- *Cordel Universal* – Jornal “Estado de Minas”, por Marcelo Castilho Avellar – Belo Horizonte, 10/05/2007
- *BH tem programa imperdível de Dança Contemporânea* – Jornal “Hoje em Dia”, por Miguel Anunciação – Belo Horizonte, 14/05/2011
- Matéria: *Investigação sem limites*, por Marcelino Castilho Avellar, Jornal “Estado de Minas” de 30/07/2004 – página 61
- Matéria: *A Dança Dialoga com outras mídias*, por Daniel Barbosa, Jornal “O Tempo” de 31/03/2004 – página 70
- Matéria: *Quando o palco também é do público*, por Soraya Belusi, Jornal “O Tempo” de 17/02/2005 – página 105

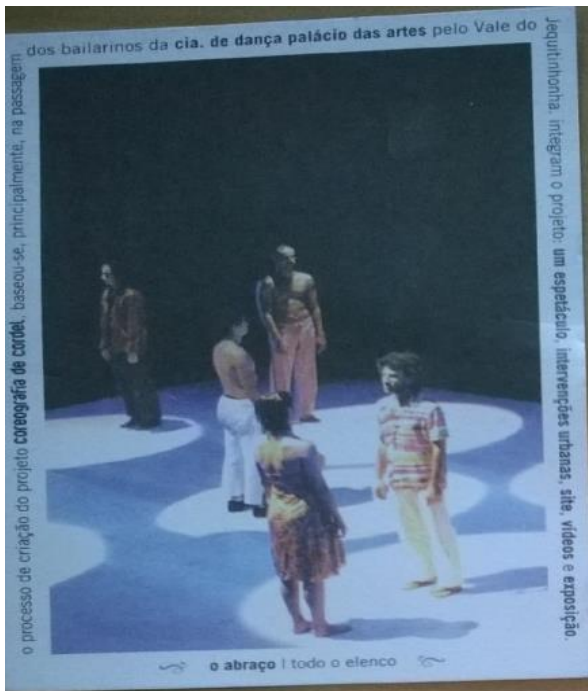
⁵⁶ Disponível no acervo da CDPA, cuja parte de imprensa se encontra na Biblioteca da FCS

9.2. Materiais de divulgação e materiais complementares do projeto e espetáculo “Coreografia de Cordel”

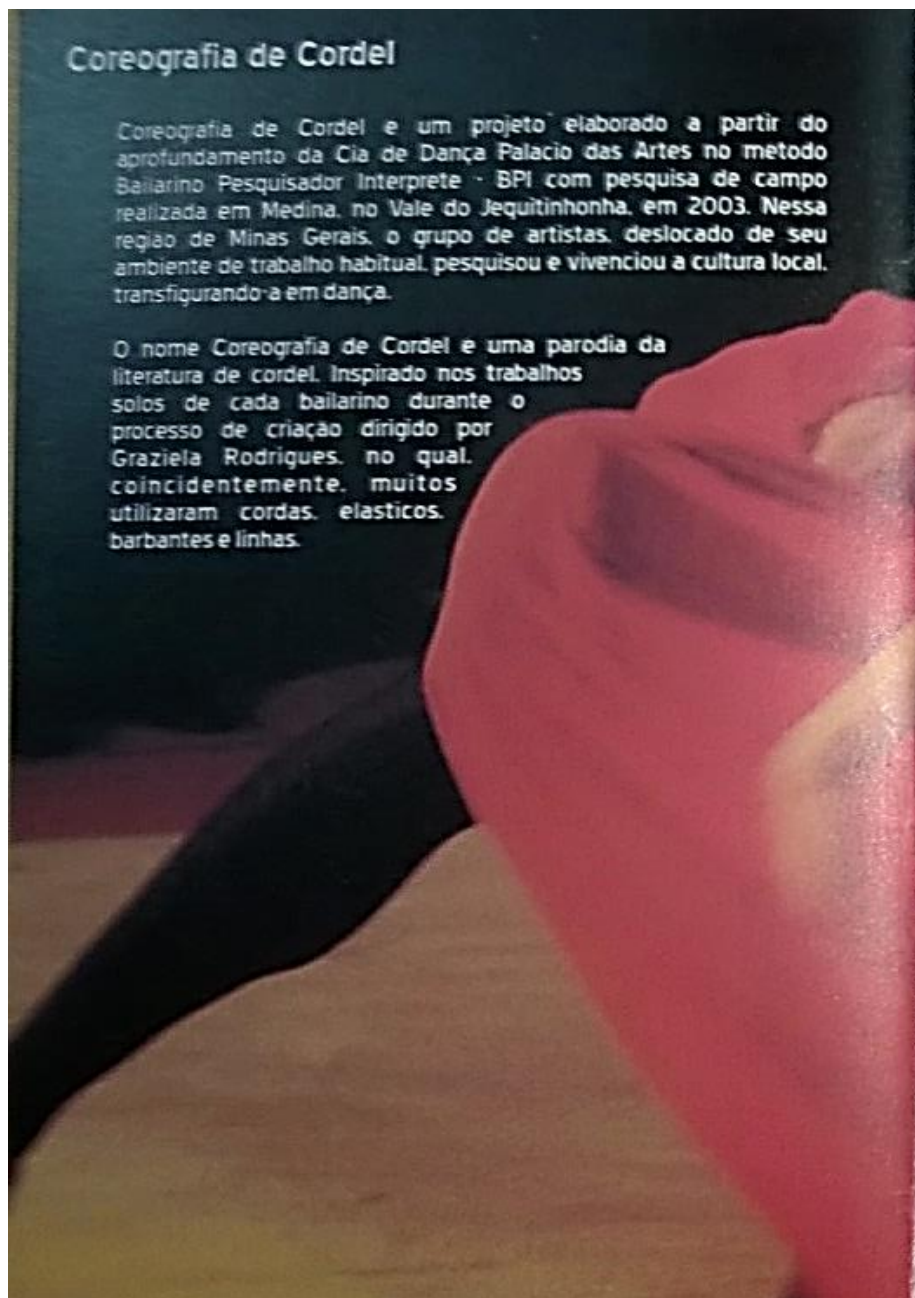
- Material de divulgação do projeto “Cordel Coreográfico”/”Coreografia de Cordel” (2004 e 2005)

espetáculo		processo de criação		vídeos	
direção coreográfica Tucá Pinheiro	camareiras Maria Diniz Marilu Reis Vera Caió	1ª fase Pesquisa de campo e processo de criação através do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) em Medina - MG, Belo Horizonte (Casa do Conde de Santa Marina) e Sabará - MG (Marzagânia)	direção de pesquisa de campo e processo de criação Graziela Rodrigues	direção, captação de imagens e edição textos - Marília Rocha a superfície do abismo - Pablo Lotato	
assistente de coreografia e ensaios Mônica Tavares	coordenador palco Túlio Márcio Resende	produção Cristina Schirmer e Fernanda Magalhães	registros fotográficos Guto Muniz	trilha sonora de ambos O Grivo	
música original*/ arranjos e programações Daniel Maia	coordenadora geral de eventos e serviços Sônia Assunção	2ª fase Retorno ao Vale do Jequitinhonha com ensaios abertos	registros fotográficos Walmir Monteiro	intervenção urbana	
voz Marina Rezende	gerente do grande teatro Rosilene Bernardes	captação de imagens em vídeo digital Rodrigo Campos	3ª fase Oficinas para intervenções urbanas	a noiva - Cristina Machado saiba onde é o casamento - todos os bailarinos a mulher das panelas - Sonia Pedrosa adeus intermisiável - Sonia Pedrosa abraço - todos os bailarinos as lavadeiras de asfalto - Lina Lupretosa e Andréia Faria você me daria um abraço? - Lar Assis eu tenho um 1,70m - Rodrigo Gidise o surdo duro de entender - Marcos Elias e Paulo Chamone tava péis - Cristina Rangel e Soter Xavier a princesa - Cristiane Oliveira escitação - Cristiane Oliveira o varal - Sonia Pedrosa, Cristina Rangel e Mariângela Caramati a serena - Mariângela Caramati vamos para casa - todos os bailarinos o migrante - Alex Silva e Karla Couto	
letra do tema "coreografia de cordel" Morris Picciotto	técnicos de iluminação Luiz Alberto Dutra (Sorriso) Sergio Bini Dutra (Debret) Jose Gildásio Rodrigues Leonardo Diniz Campos Roberto Diniz Pontes Geraldo Ângelo	registros fotográficos Walmir Monteiro	direção Paola Rettore		
vozes incidentais Ermelinda, Hilda, Esterlinda, Folia do sr. Neção, Folia do sr. Belo, Regiane, Silvio, Dorisbela, Zefa, Vicente, Benedito, Jasão, Manoel, Ana Luiza, Aline, Leilane, Lidiane, Marcos, Narjara, Jorge, Jeane, Kamilla, Ricardo, Silvestre, Suely	técnico de som e vídeo Ricardo Amintas Sales	registros fotográficos Andrea Werikema (professora de literatura) José Marcio Barros (antropólogo) Mônica Cerqueira (produtora cultural) Paola Rettore (bailarina criadora)	palestrantes: Chico Pelúcio (processo colaborativo) Denise Pedron (teatro) Fernando Mencarelli (processo colaborativo) Marcos Hill (performance) Paulinho Assunção (o Vale do Jequitinhonha) Pity (arte conceitual) Ronald Claver (o Vale do Jequitinhonha) Tadeu Martins (o Vale do Jequitinhonha)		
assistente de cenografia André Cortez Raul Belém Machado	técnicos de eletricidade Sebastião Acácio dos Reis Eustáquio Bento	professoras convidadas Patrícia Werneck (técnica clássica - a escuta do movimento) Suzana Matta (técnica clássica adaptada e ensaios) Tucá Pinheiro (dança contemporânea)			
desenho de luz e criação de luminárias Jamilé Tormann	camareira Alzira Aquidano				
assistente de iluminação Elias do Carmo					
figurino Marco Paulo Rolla					
adereciata Marciano Mansur					
costureira Helena Fiuza Marilu Reis					
				exposição fotográfica	
				fotos Guto Muniz curadoria e montagem Eduardo Marques	

- Material do projeto “Cordel Coreográfico”/”Coreografia de Cordel” (2004 e 2005)

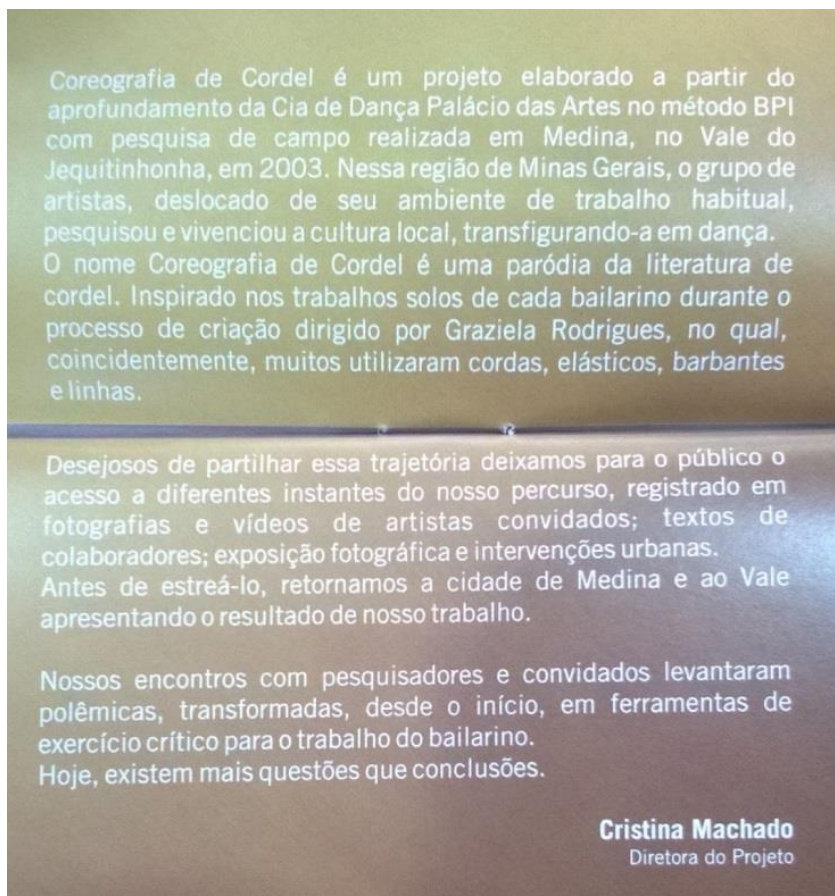
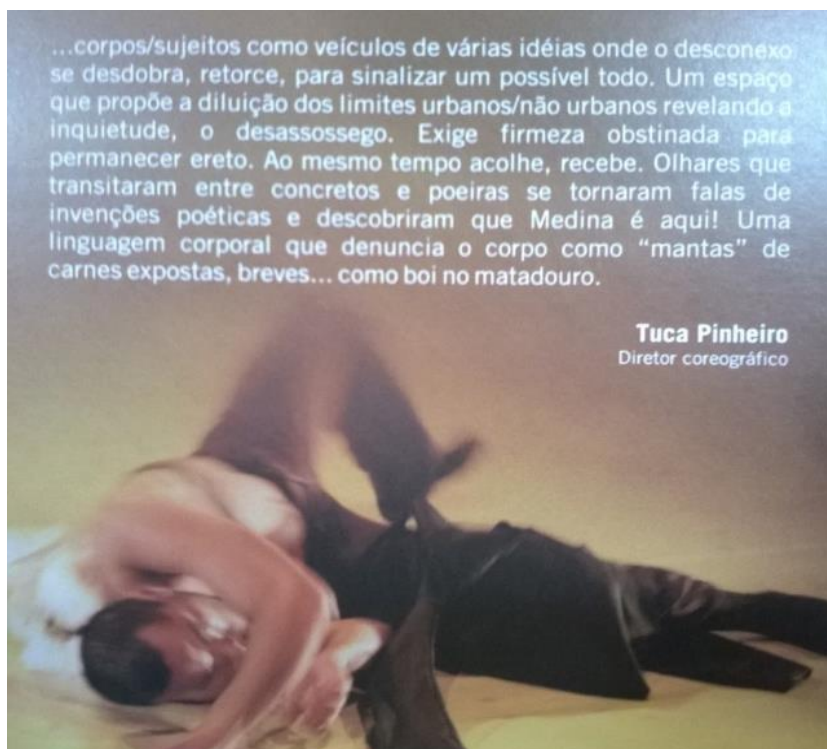


- Prospecto de remontagem do espetáculo “Coreografia de Cordel” do ano de 2005



direção coreográfica Tuca Pinheiro
 música original*/arranjos e programações Daniel Maia
 voz Marina Rezende
 letra do tema "coreografia de cordel" Morris Picciotto
 vozes incidentais Ermelinda, Hilda, Esterlinda, Folia do sr. Necão,
 Folia do sr. Belo, Regiane, Silvío, Dorisbela, Zefa, Vicente, Benedito,
 Jasão, Manoel, Ana Luíza, Aline, Leilane, Lidiane, Marcos, Narjara,
 Jorge, Jeane, Kamilla, Ricardo, Silvestre, Suely
 vídeo imagens Cristina Machado
 desenho de luz e criação de luminárias Jamile Tormann
 assistente de iluminação Elias do Carmo
 figurino Marco Paulo Rolla

- Prospecto de remontagem de “Coreografia de Cordel” do ano de 2011



9.3. Referências de mídias eletrônicas⁵⁷:

(*acessadas em outubro/2013*)

Blog da CDPA: <http://ciadedancapalaciodasartes.blogspot.com.br/>

Blog Uol da CDPA: <http://ciadedanca.blog.uol.com.br>

Página de fotografias de Guto Muniz: <http://focoincena.com.br>,
<http://www.focoincena.com.br/coreografia-de-cordel>

Site Vazio: <http://www.vazio.com.br/projetos/transtorna/>

Site da Fundação Clóvis Salgado: <http://www.fcs.com.br/>

Site do Hemispheric Institute: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/enc05-performances/item/1391-enc05-danca-palacio>

Site do Festival do Teatro Brasileiro do Rio Grande do Sul:
[http://festivaldotatrobrasileirors.wordpress.com/tag/coreografia-de-cordel /](http://festivaldotatrobrasileirors.wordpress.com/tag/coreografia-de-cordel/)

Wikidança:

http://wikidanca.net/wiki/index.php/Cia._de_Dan%C3%A7a_Pal%C3%A1cio_das_Artes

Site Caleidoscopio.art: <http://www.caleidoscopio.art.br/ciapalaciodasartes/> e
<http://www.caleidoscopio.art.br/ciapalaciodasartes/espetaculo-coreografia-de-cordel.htm>

Acervo Klauss Vianna: <http://www.klaussvianna.art.br/>

Site da Funarte: <http://www.funarte.gov.br/danca/cia-de-danca-palacio-das-artes-se-apresenta-na-funarte-mg/>

Blog de Dan Maia: <http://danmaia.com/tag/cia-de-danca-palacio-das-artes/>

Portal G1, portal Globo: <http://g1.globo.com/minas-gerais/triangulo-mineiro/noticia/2013/05/cia-de-danca-palacio-das-artes-se-apresenta-em-uberaba.html>

Site Catraca Livre: <http://catracalivre.com.br/bh/agenda/gratis/cia-leva-danca-contemporanea-ao-hall-do-palacio-das-artes/>

Portal Uai: http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/05/01/noticia_arte_e_livros,141982/cia-de-danca-palacio-das-artes-apresenta-o-espetaculo-se-eu-pudesse-entrar-na-sua-vida.shtml

Jornal do Vale do Aço Online: http://www.jvaonline.com.br/ler_noticia.php?id=105695

Portal idanca: <http://idanca.net/transtorna-convida-com-a-cia-de-danca-palacio-das-artes/>

⁵⁷ Não elencamos aqui todo o material disponível sobre a companhia ou o espetáculo em mídias eletrônicas, uma vez que é um material extenso, principalmente no que diz respeito à divulgação dos trabalhos. Aqui estão elencados os *links* de *sites* mais acessados para esta pesquisa, com informações e mídias que dialogam com outras publicações existentes, e que contêm as informações principais utilizadas nesta pesquisa sobre a Cia. de Dança do Palácio das Artes.

Brazilian Architects: <http://www.brazilian-architects.com/pt/vazio/projects-3/transtorna-36316>

Diário Popular: http://diariopopularmg.com.br/vis_noticia.aspx?id=5950

Cento e Quatro: <http://www.centoequatro.org/agenda/se-eu-pudesse-entrar-na-sua-vida>

SATED MG: <http://www.satedmg.org.br/category/artista-em-cartaz/>

Ctrl+alt+Dança: <http://ctrlaltdanca.com/2012/12/03/textos-linguagem-corpo-e-politica-andre-bern-e-leandro-cristovao-dialogam-sobre-a-performance-passificadora/>

Youtube: www.youtube.com

10. ANEXO 2:

Relativos a entrevistas e termos de autorização para uso de dados:

10.1. Semiestructuras das entrevistas:

Antes que se iniciassem os diálogos das entrevistas ou o responder dos questionários, a pesquisadora disponibilizou aos entrevistados uma folha de orientação, a qual explicava do que se tratava aquela entrevista e a pesquisa, bem como os procedimentos adotados, os cuidados com os dados e a liberdade de participação. Segue abaixo:

Prezado (a) _____ ;

Você está sendo convidado (a) para participar da pesquisa intitulada “O entre-lugar das artes cênicas: um olhar expressivo sobre Coreografia de Cordel”, sob a responsabilidade dos pesquisadores Talitha Mesquita (discente) e Prof. Dra. Maria Beatriz Mendonça/Bya Braga (orientadora).

Nesta pesquisa nós buscamos Estabelecer uma percepção crítica e sensível sobre o fenômeno do entre-lugar nas artes cênicas contemporâneas, com base em na transdisciplinaridade entre Dança e Teatro no espetáculo “Coreografia de Cordel” da Cia de Dança do Palácio das Artes.

Na sua participação você responderá questões de uma entrevista semiestruturada, a qual tem como temática o seu trabalho com a Companhia de Dança do Palácio das Artes, o processo criativo de “Coreografia de Cordel” (2004), e as práticas criativas nas artes cênicas contemporâneas.

Você é livre para colaborar e deixar a pesquisa a qualquer momento.

Uma via original do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, que deve ser assinado por todos os colaboradores da pesquisa, ficará com você.

Qualquer dúvida a respeito da pesquisa, ou desistência, você poderá entrar em contato com:

Talitha de Castro Mendonça Mesquita (discente pesquisadora)

talithamesquita@yahoo.com.br

Poderá também entrar em contato com:

Prof. Dra. Maria Beatriz Mendonça, Bya Braga (orientadora)

byabraga2004@yahoo.com.br

Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG: Tel (31)3409-5260

Avenida Antônio Carlos, 6627 – Pampulha – Belo Horizonte, MG. CEP: 31270-901

Logo em seguida, o entrevistado assinaria o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), o qual garante que o uso dos dados fornecidos por ele na entrevista nesta pesquisa e em posteriores publicações é consensual (Ver termos assinados da página 141 em diante):

Universidade Federal de Minas Gerais
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, _____, portador (a) do documento de identidade _____, atuante profissionalmente como _____, por meio deste instrumento de autorização por mim assinado, dou consentimento aos pesquisadores abaixo relacionados para realizarem as análises da minha entrevista, necessárias à execução do projeto de pesquisa **“O entre-lugar nas artes cênicas: um olhar expressivo sobre Coreografia de Cordel”**. Concedo-lhes o direito à utilização desses dados e informações para uso deste trabalho no ensino, pesquisa e divulgação em periódicos científicos.

Objetivo da pesquisa: **Estabelecer uma percepção crítica e sensível sobre o fenômeno do *entre-lugar* nas artes cênicas contemporâneas, com base na transdisciplinaridade entre Dança e Teatro no espetáculo “Coreografia de Cordel” da Cia de Dança do Palácio das Artes.**

Contato da pesquisadora: e-mail: talithamesquita@yahoo.com.br; cel: (31)9162-6287

Pesquisadora: _____
Talitha de Castro Mendonça Mesquita

Professora orientadora: Dra. Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga)

Ass. Do (a) Entrevistado (a): _____ *Data:* ____/____/____

No caso das respostas enviadas por meios eletrônicos, uma das participantes conseguiu “escanear” (reproduzir eletronicamente via *scanner*) o termo assinado; outra participante se utilizou do e-mail como assinatura eletrônica autorizando a utilização dos dados. As orientações foram passadas a todos.

As questões eram apresentadas em forma de semiestrutura nas entrevistas presenciais, as quais podiam ser lidas pelos entrevistados anteriormente se quisessem, mas não eram seguidas à risca, na ordem ou precisão de um questionário. Já naquelas entrevistas que não puderam acontecer presencialmente, foram respondidas estas semiestruturas em forma escrita para cada pergunta ou depoimento embasado nas mesmas perguntas.

10.1.1. Entrevistas presenciais semiestruturadas⁵⁸:

- **SEMIESTRUTURA DA ENTREVISTA COM PROF. DRA. GRAZIELA RODRIGUES:** criadora e pesquisadora do método BPI, professora da Universidade Estadual de Campinas, diretora de trabalhos baseados no BPI, diretora dos laboratórios iniciais e preparadora para a pesquisa de campo em “Coreografia de Cordel”, realizada em 02 de novembro/2014.
 - 1) Fale um pouco sobre sua formação artística.
 - 2) Como foi o seu contato com a CDPA?
 - 3) Como foi a recepção dos artistas para o BPI?
 - 4) Em que aspectos a senhora acredita que o contato com o BPI contribuiu para uma mudança de paradigmas de criação da companhia?
 - 5) O BPI pode ser considerado um método inter/transdisciplinar? (no sentido de se relacionar com outras áreas de conhecimento e de relacionar disciplinas das artes cênicas entre si)
 - 6) Fale um pouco da criação, pilares e desenvolvimento do método.
 - 7) Senhora acredita que sua criação e desenvolvimento se deram diante de novas necessidades criativas e perspectivas das artes cênicas contemporâneas?
 - 8) O BPI dialoga com o *entre-lugar* das artes cênicas? Como?
 - 9) O espetáculo “Coreografia de Cordel” está no *entre-lugar* das artes cênicas?

- **SEMIESTRUTURA DA ENTREVISTA COM TUCA PINHEIRO:** ex-bailarino da companhia, diretor coreográfico em “Coreografia de Cordel”, realizada em 30 de janeiro/2015.
 - 1) Fale um pouco sobre sua formação e o seu contato com a CDPA, seja como bailarino, coreógrafo, diretor...
 - 2) Quando, como e por que você acredita ter a companhia optado por uma mudança em seus paradigmas de criação e exibição cênica? Você acredita que sua criação e desenvolvimento se deram diante de novas necessidades criativas e perspectivas das artes cênicas contemporâneas? Quais trabalhos melhor sinalizam esta mudança?

⁵⁸ As *entrevistas semiestruturadas* são norteadas por perguntas, as quais servem mais como uma lista de tópicos a serem abordados na conversa, do que como um questionário que deve ser respondido à risca. Muitas vezes tópicos que estão no final da lista são abordados anteriormente, ou outras questões surgem, com base no que o entrevistado fala de intrigante ao pesquisador. Possui um caráter menos formal, portanto, pois se faz mais por uma conversa acerca do tema e dos tópicos sugeridos do que a resposta sistemática a cada pergunta.

- 3) Em que aspectos a você acredita que o contato com o BPI contribuiu para esta mudança de paradigmas de criação da companhia?
- 4) Qual a importância da Criação Colaborativa para o espetáculo Coreografia de Cordel e para as artes cênicas contemporâneas?
- 5) Fale um pouco da seu trabalho enquanto diretor do espetáculo especificamente. Como foi? Em que momento do processo e como começou a realizá-lo? Foi diferente de outros trabalhos? Considera que atuou também como dramaturgista?
- 6) O que acredita ser uma “dramaturgia da Dança” ou “do movimento” nos espetáculos cênicos atuais?
- 7) Reconhece a teatralidade como presente no espetáculo? Se sim, em que elementos?
- 8) Considera que o espetáculo dialoga com a performance? Como foi a escolha do espaço de exibição do espetáculo?
- 9) “Coreografia de Cordel” dialoga com o *entre-lugar* das artes cênicas? Como? (Pode ser considerado um trabalho inter/transdisciplinar ou até pós-disciplinar? O que identifica de disciplinar ou não nele?)

- **SEMIESTRUTURA DA ENTREVISTA COM PAOLA RETTORE: ex-bailarina da companhia, assistente de direção em “Coreografia de Cordel”, realizada em 16 de maio/2015.**

- 1) Fale um pouco sobre o seu histórico artístico (formação, atuações) anterior e já na CDPA.
- 2) Quando, como e por que você acredita ter a companhia optado por uma mudança em seus paradigmas de criação e exibição cênica? Quais trabalhos melhor sinalizam esta mudança?
- 3) Qual a importância da Criação Colaborativa para o espetáculo Coreografia de Cordel e para as artes cênicas contemporâneas, ao seu ver?
- 4) O que você define como Performance? Considera que o espetáculo dialoga com a performance (em relação a um alto grau de imprevisibilidade de algumas cenas e proximidade com o público)? Por quê?
- 5) Como foi trabalhar com elementos do projeto ‘cordel coreográfico’ na criação de performances? Como se deu esta ideia e processo?
- 6) “Coreografia de Cordel” dialoga com o *entre-lugar* das artes cênicas? O que você acredita haver neste lugar em comum que permeia a dança e o teatro fisicamente na contemporaneidade? Sente-se a vontade, enquanto artista, neste lugar?

- **SEMIESTRUTURA DA ENTREVISTA COM CRISTINA MACHADO: ex-bailarina, ex-bailarina da CDPA, ex-diretora da CDPA (diretora em “Coreografia de Cordel”), realizada em 09 de março/2015.**

- 1) Fale um pouco sobre o seu histórico artístico (formação, atuações) anterior e entrada na CDPA

- 2) Fale de seu histórico na companhia e as diversas fases pelas quais ela passou já enquanto integrante.
- 3) Você acredita ter a companhia optado por uma mudança em seus paradigmas de criação e exibição cênica nos últimos anos? Se sim, quais foram as principais mudanças? E quais trabalhos melhor sinalizam estas mudanças?
- 4) Ao seu ver, qual a importância da Criação Colaborativa para as artes cênicas contemporâneas?
- 5) Como você acredita ter contribuído para esta fase de trabalhos mais “contemporâneos” da companhia, enquanto diretora?
- 6) Qual a importância de “Coreografia de Cordel” na história da CDPA?
- 7) Considera que cenas do espetáculo dialoguem com a performance? Por quê?
- 8) “Coreografia de Cordel” está no *entre-lugar* das artes cênicas? Reconhece além da linguagem de Dança uma teatralidade e/ou outras linguagens?

• **SEMIESTRUTURA DA ENTREVISTA COM FERNANDO CORDEIRO E ANDRÉA FARIA: artistas da companhia há mais de 20 anos, realizadas em 27 de fevereiro e 13 de março de 2015, respectivamente.**

- 1) Fale um pouco sobre o seu histórico artístico (formação, atuações) anterior e já na CDPA.
- 2) Quando, como e por que você acredita ter a companhia optado por uma mudança em seus paradigmas de criação e exibição cênica? Quais trabalhos melhor sinalizam esta mudança?
- 3) Como foi a para você o contato com o BPI?
- 4) Fale um pouco de suas cenas e personagem, processo criativo, co-habitar com a(s) fonte(s)... O que te inspirou? Por que linguagem (ns) optou e por quê?
- 5) Qual a importância da Criação Colaborativa para o espetáculo Coreografia de Cordel e para as artes cênicas contemporâneas, ao seu ver?
- 6) Considera o espetáculo potencialmente performativo (em relação a um alto grau de imprevisibilidade de algumas cenas e proximidade com o público)? Por quê?
- 7) “Coreografia de Cordel” dialoga com o *entre-lugar* das artes cênicas Dança e Teatro?
- 8) O que você acredita haver neste lugar em comum que permeia a dança e o teatro fisicamente na contemporaneidade? Sente-se a vontade, enquanto artista, neste lugar?
- 9) Qual a maior importância de “Coreografia de Cordel” para a CDPA?

• **SEMIESTRUTURA DA ENTREVISTA COM CRISTIANO REIS: artista da companhia há 15 anos e atual diretor, realizada em 21 de maio de 2015.**

- 1) Fale um pouco sobre o seu histórico artístico (formação, atuações) anterior e já na CDPA.
- 2) Acredita que a formação acadêmica lhe auxilia na atuação artística? De que forma?

- 3) Quando, como e por que você acredita ter a companhia optado por uma mudança em seus paradigmas de criação e exibição cênica? Quais trabalhos melhor sinalizam esta mudança?
- 4) Qual a maior importância de “Coreografia de Cordel” para a CDPA?
- 5) Como foi a para você o contato com o BPI?
- 6) Fale um pouco de suas cenas e personagem, processo criativo, co-habitar com a(s) fonte(s)... O que te inspirou? Por que linguagem (ns) optou e por quê?
- 7) Qual a importância da Criação Colaborativa para o espetáculo Coreografia de Cordel e para as artes cênicas contemporâneas, ao seu ver?
- 8) Considera o espetáculo potencialmente performativo (em relação a um alto grau de imprevisibilidade de algumas cenas e proximidade com o público)? Por quê?
- 9) “Coreografia de Cordel” dialoga com o *entre-lugar* das artes cênicas Dança e Teatro (mesmo sem intenção)? Reconhece além da linguagem de Dança outras linguagens?
- 10) O que você acredita haver neste lugar em comum que permeia a dança e o teatro na contemporaneidade? Sente-se a vontade, enquanto artista, neste lugar? Como sua formação influencia sua atuação/criação neste lugar?
- 11) Qual o caminho de pesquisa e criação acredita que a CDPA seguirá neste atual momento?

10.1.2. Entrevistas via semiestructuras de questões⁵⁹ enviadas por meios eletrônicos:

- **SEMIESTRUTURA DA ENTREVISTA COM CRISTINA RANGEL E LINA LAPERTOSA: artistas da companhia. Lina já atuou também como diretora, enviadas em 16 e 29 de março de 2015, respectivamente.**
 - 1) Fale um pouco sobre o seu histórico artístico (formação, atuações) anterior e já na CDPA.
 - 2) Quando, como e por que você acredita ter optado a companhia por uma mudança em seus paradigmas de criação e exibição cênica? Quais trabalhos melhor sinalizam esta mudança?
 - 3) Como foi a para você o contato com o BPI?
 - 4) Fale um pouco de suas cenas e personagem, processo criativo, co-habitar com a(s) fonte(s)... O que te inspirou? Por que linguagem (ns) optou e por quê?
 - 5) Qual a importância da Criação Colaborativa para o espetáculo Coreografia de Cordel e para as artes cênicas contemporâneas, ao seu ver?

⁵⁹ Estas são estruturas de perguntas que devem ser respondidas pelos participantes da pesquisa. Neste trabalho, optamos para que as todas as entrevistas tivessem a mesma semiestructura de perguntas das entrevistas presenciais, uma vez que só se realizaram entrevistas por meios eletrônicos daqueles que não puderam comparecer presencialmente. Por isso, as artistas que responderam às perguntas desta forma, foram orientadas a terem liberdade de escolherem responderem cada pergunta especificamente ou escrever em forma de depoimento um pequeno texto que abordasse as questões do questionário. Cristina Rangel preferiu responder cada uma das perguntas separadamente. Lina Lapertosa enviou depoimento abrangendo as questões.

- 6) Considera que o espetáculo dialoga com a performance (em relação a um alto grau de imprevisibilidade de algumas cenas e proximidade com o público)? Em quais momentos e por quê?
- 7) “Coreografia de Cordel” está no *entre-lugar* das artes cênicas Dança e Teatro?
- 8) O que você acredita haver neste lugar em comum que permeia a dança e o teatro fisicamente na contemporaneidade? Sente-se a vontade, enquanto artista, neste lugar?
- 9) Qual a maior importância de “Coreografia de Cordel” para a CDPA?

10.2. Termos de Consentimento Livre e Esclarecidos (TCLE)

Seguem aqui as cópias das autorizações dos entrevistados, participantes desta pesquisa, para o uso dos dados e informações cedidos por eles no ensino, pesquisa e divulgação em periódicos científicos relacionados a este trabalho. As autorizações foram legitimadas, em sua maioria, por meio de assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, o qual tem base em modelo utilizado em outras pesquisas da Universidade Federal de Minas Gerais.



UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Graziela Estela Fonseca Rodrigues portadora do documento de identidade 11.758.308-X atuante profissionalmente como professora universitária, por meio deste instrumento de autorização por mim assinado, dou consentimento aos pesquisadores abaixo relacionados para realizarem as análises necessárias à execução do projeto de pesquisa **“O entre-lugar das artes cênicas: um olhar expressivo sobre Coreografia de Cordel”**. Concedo-lhes o direito à utilização desses dados e informações para uso deste trabalho no ensino, pesquisa e divulgação em periódicos científicos.

Objetivo da pesquisa: **Estabelecer uma percepção crítica e sensível sobre o fenômeno do entre-lugar nas artes cênicas contemporâneas, com base em na transdisciplinaridade do espetáculo “Coreografia de Cordel” da Cia de Dança do Palácio das Artes.**

Contato da pesquisadora: e-mail: talithamesquita@yahoo.com.br; cel: (31)9162-6287

Pesquisadora: Talitha Mesquita
Talitha de Castro Mendonça Mesquita

Professora orientadora: _____
Dra. Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga)

Entrevistado (a): Graziela Estela Fonseca Rodrigues Data: ___/___/___
Prof. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues



UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Heitor Pinheiro, portador do documento de identidade M 1642367, atuante profissionalmente como convidado, por meio deste instrumento de autorização por mim assinado, dou consentimento aos pesquisadores abaixo relacionados para realizarem as análises da minha entrevista necessárias à execução do projeto de pesquisa **“O entre-lugar nas artes cênicas: um olhar expressivo sobre Coreografia de Cordel”**. Concedo-lhes o direito à utilização desses dados e informações para uso deste trabalho no ensino, pesquisa e divulgação em periódicos científicos.

Objetivo da pesquisa: **Estabelecer uma percepção crítica e sensível sobre o fenômeno do *entre-lugar* nas artes cênicas contemporâneas, com base em na transdisciplinaridade entre Dança e Teatro no espetáculo “Coreografia de Cordel” da Cia de Dança do Palácio das Artes.**

Contato da pesquisadora: e-mail: talithamesquita@yahoo.com.br; cel: (31)9162-6287

Pesquisadora: Talitha Mesquita
Talitha de Castro Mendonça Mesquita

Professora orientadora: _____
Dra. Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga)

Ass. do Entrevistado: Heitor Pinheiro Data: 30/01/2015
Nome por extenso: Heitor Pinheiro (Tuca Pinheiro)



UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Cristina Machado de Aguiar, portador (a) do documento de identidade M1934100, atuante profissionalmente como artista/dança, por meio deste instrumento de autorização por mim assinado, dou consentimento aos pesquisadores abaixo relacionados para realizarem as análises da minha entrevista, necessárias à execução do projeto de pesquisa "**O entre-lugar nas artes cênicas: um olhar expressivo sobre Coreografia de Cordel**". Concedo-lhes o direito à utilização desses dados e informações para uso deste trabalho no ensino, pesquisa e divulgação em periódicos científicos.

Objetivo da pesquisa: **Estabelecer uma percepção crítica e sensível sobre o fenômeno do entre-lugar nas artes cênicas contemporâneas, com base em na transdisciplinaridade entre Dança e Teatro no espetáculo "Coreografia de Cordel" da Cia de Dança do Palácio das Artes.**

Contato da pesquisadora: e-mail: talithamesquita@yahoo.com.br; cel: (31)9162-6287

Pesquisadora: Talitha Mesquita
Talitha de Castro Mendonça Mesquita

Professora orientadora: _____
Dra. Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga)

Ass. Do (a) Entrevistado (a): Cristina Machado Data: 09/03/2015



UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, FERNANDO CORDEIRO, portador do documento de identidade MG 3986996, atuante profissionalmente como BAILARINO, por meio deste instrumento de autorização por mim assinado, dou consentimento aos pesquisadores abaixo relacionados para realizarem as análises da minha entrevista, necessárias à execução do projeto de pesquisa “**O entre-lugar nas artes cênicas: um olhar expressivo sobre Coreografia de Cordel**”. Concedo-lhes o direito à utilização desses dados e informações para uso deste trabalho no ensino, pesquisa e divulgação em periódicos científicos.

Objetivo da pesquisa: **Estabelecer uma percepção crítica e sensível sobre o fenômeno do *entre-lugar* nas artes cênicas contemporâneas, com base em na transdisciplinaridade entre Dança e Teatro no espetáculo “Coreografia de Cordel” da Cia de Dança do Palácio das Artes.**

Contato da pesquisadora: e-mail: talithamesquita@yahoo.com.br; cel: (31)9162-6287

Pesquisadora: Talitha Mesquita
Talitha de Castro Mendonça Mesquita

Professora orientadora: _____
Dra. Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga)

Ass. do Entrevistado: Fernando Cordeiro Data: 27/02/2015



UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Andréia Gomes de Faria, portador (a) do documento de identidade M2518589, atuante profissionalmente como baileirina, por meio deste instrumento de autorização por mim assinado, dou consentimento aos pesquisadores abaixo relacionados para realizarem as análises da minha entrevista, necessárias à execução do projeto de pesquisa **“O entre-lugar nas artes cênicas: um olhar expressivo sobre Coreografia de Cordel”**. Concedo-lhes o direito à utilização desses dados e informações para uso deste trabalho no ensino, pesquisa e divulgação em periódicos científicos.

Objetivo da pesquisa: **Estabelecer uma percepção crítica e sensível sobre o fenômeno do *entre-lugar* nas artes cênicas contemporâneas, com base na transdisciplinaridade entre Dança e Teatro no espetáculo “Coreografia de Cordel” da Cia de Dança do Palácio das Artes.**

Contato da pesquisadora: e-mail: talithamesquita@yahoo.com.br; cel: (31)9162-6287

Pesquisadora: Talitha Mesquita
Talitha de Castro Mendonça Mesquita

Professora orientadora: _____
Dra. Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga)

Ass. Do (a) Entrevistado (a): Andréia Gomes de Faria Data: 13 / 03 / 2015



UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, PAOLA RETTORE, portador (a) do documento de identidade M-1312743, atuante profissionalmente como artista-professora, por meio deste instrumento de autorização por mim assinado, dou consentimento aos pesquisadores abaixo relacionados para realizarem as análises da minha entrevista, necessárias à execução do projeto de pesquisa "**O entre-lugar nas artes cênicas: um olhar expressivo sobre Coreografia de Cordel**". Concedo-lhes o direito à utilização desses dados e informações para uso deste trabalho no ensino, pesquisa e divulgação em periódicos científicos.

Objetivo da pesquisa: **Estabelecer uma percepção crítica e sensível sobre o fenômeno do *entre-lugar* nas artes cênicas contemporâneas, com base na transdisciplinaridade entre Dança e Teatro no espetáculo "Coreografia de Cordel" da Cia de Dança do Palácio das Artes.**

Contato da pesquisadora: e-mail: talithamesquita@yahoo.com.br; cel: (31)9162-6287

Pesquisadora: Talitha Mesquita
Talitha de Castro Mendonça Mesquita

Professora orientadora: _____
Dra. Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga)

Ass. Do (a) Entrevistado (a): Paola Data: 16/05/2015



UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, CRISTIANO DE SOUSA REIS, portador (a) do documento de identidade M.8.300.995, atuante profissionalmente como Bailarino e diretor, por meio deste instrumento de autorização por mim assinado, dou consentimento aos pesquisadores abaixo relacionados para realizarem as análises da minha entrevista, necessárias à execução do projeto de pesquisa **“O entre-lugar nas artes cênicas: um olhar expressivo sobre Coreografia de Cordel”**. Concedo-lhes o direito à utilização desses dados e informações para uso deste trabalho no ensino, pesquisa e divulgação em periódicos científicos.

Objetivo da pesquisa: **Estabelecer uma percepção crítica e sensível sobre o fenômeno do entre-lugar nas artes cênicas contemporâneas, com base na transdisciplinaridade entre Dança e Teatro no espetáculo “Coreografia de Cordel” da Cia de Dança do Palácio das Artes.**

Contato da pesquisadora: e-mail: talithamesquita@yahoo.com.br; cel: (31)9162-6287

Pesquisadora: Talitha de Castro Mendonça Mesquita
Talitha de Castro Mendonça Mesquita

Professora orientadora: _____
Dra. Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga)

Ass. Do (a) Entrevistado (a): Cristiano de Sousa Reis Data: 21/05/15

TCLE redigido e assinado pela artista e enviado via e-mail:

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Cristina Rangel, portador (a) do documento de identidade 4430958-0, atuante profissionalmente como bailarina e coreógrafa, por meio deste instrumento de autorização por mim assinado, dou consentimento aos pesquisadores abaixo relacionados para realizarem as análises da minha entrevista, necessárias à execução do projeto de pesquisa "O entre-lugar nas artes cênicas: um olhar expressivo sobre Coreografia de Cordel". Concedo-lhes o direito à utilização desses dados e informações para uso deste trabalho no ensino, pesquisa e divulgação em periódicos científicos.

Cristina de Souza Rangel

TCLE não foi redigido por artista por não anexar depoimento, mas ela autorizou utilização dos dados por conversa de e-mail. Segue então o e-mail com o depoimento de Lina Lapertosa:

• lina-lapertosa@task.com.br

Mar 29 ★

Para talithamesquita@yahoo.com.br

Ei Talitha.Tudo bem?

Desculpe a demora em te responder.Ando super atarefada!

Preferi ir escrevendo livremente o que fui me lembrando.

Para algumas perguntas eu não sei as respostas....

Formei-me na Escola de Balé do Palácio das Artes,onde depois lectionei de 1974 a 1979.Em 1980 fui aprovada em concurso público para a Cia de Dança Palácio das Artes(na época se chamava Corpo de Baile do Palácio das Artes),onde continuei até hoje.

Apesar da Cia ter sido criada em 1971 como um corpo de baile clássico, acho que ela sempre foi atravessada por uma inquietação e vontade de transformação, a principio vindas do prof. Carlos Leite que nos envolvia e estimulava a novos desafios.Na década de 70,nós já dançávamos de malhas inteiriças,algumas eram até pintadas por artistas plásticos que o faziam em nosso próprio corpo.(Quando até então só dançávamos de "tutu" bandeja ou romântico).

No meu modo de ver, o primeiro trabalho que realmente quebrou um paradigma da Cia, foi Tribana(1983).Foi um período em que trabalhamos em grupo,mas ainda com coreógrafos(2 bailarinos da Cia-Toninho e Davi e Dulce Beltrão).O "produto final" refletiu esse espírito de unidade.O espetáculo era como um ritual.Começava no foyer,com todos nós descalços,com uma veste comprida e máscaras(confeccionadas por nós mesmos,o molde era a nossa cara)de gesso e terminava no palco.

No meu modo de entender,acho que essa mudança(e/ou tentativas de

mudança) nos paradigmas de criação e na exibição cênica vieram de uma forma natural,como se fosse uma continuidade do caminho.

A meu ver,outros espetáculos que sinalizam para esse caminho foram: Entre o Céu e as Serras e Transtorna.

Quero lembrar que a Cia faz parte de uma Instituição Pública e que não tem plena autonomia sobre a linha de trabalho.O que fazemos em cada mudança de gestor,é mostrar a trajetória da Cia e os caminhos que se apresentam para a continuidade desse perfil de trabalho.

Meu primeiro contato com o BPI foi em 1999,quando a Graziela veio para nos preparar para irmos a campo(Ouro Preto),para pesquisar para o próximo espetáculo(que resultou no Entre o Céu e as Serras). Os laboratórios da Graziela tinham como objetivo,propiciar um corpo aberto para o reconhecimento do material de pesquisa.As vivências na pesquisa de campo, me fizeram voltar registros emocionais, que me proporcionaram maior integração com minha dança.

Minha cena em Coreografia de Cordel eu me sentava na arquibancada antes da plateia entrar e só saia depois que a última pessoa saísse.Durante todo o espetáculo eu ia desfendo um vestido de crochê,até ficar de calcinha e soutien.(Todo dia tinha um vestido novo pra ser desfido).O que me inspirou foi uma parteira que eu conheci em Medina : dona Maria de Paulo.A Graziela nos orientou para nos deixar atravessar pelas coisas e pessoas.(“estar em aberto”).Cada bailarino saia pela cidade e se deixava guiar pela curiosidade,pelo o que chamava sua atenção.Eu estava passeando por uma rua de terra batida,por entre casas de adobe e me veio a vontade de saber como se faziam os partos, antes de inaugurarem o Hospital (que era relativamente novo).Perguntei para a primeira pessoa que passou na rua e para minha surpresa e sorte,ela apontou uma casa logo adiante,da parteira mais antiga da

região!(Dona Maria,viúva do Paulo,Dai o nome Maria de Paulo)

Fui várias vezes na casa dela.(A entrada no campo de pesquisa deve ser cautelosa e sem pressa,nos ensinou Graziela.Sendo assim,a pessoa que está sendo pesquisada passa a ter interesse pelo pesquisador,que passa também a ser pesquisado)O que me ajudou muito nessa aproximação,foi minha outra profissão(médica obstetra).Eu ouvia seus casos,contava os meus,nós duas sentadas na porta da casa dela.Era uma senhora de 81 anos.As vezes eu almoçava lá.Ela vivia com filhos e netos.Todos muito receptivos e curiosos(como eu!).“O co-habitar com a fonte é quando a gente faz parte do lugar,se esquecendo que é de fora”(Graziela).

D. Maria de Paulo era muito calma e tinha uma sabedoria de vida.Ficávamos horas sentadas no banco do lado de fora de sua casa, vendo o tempo passar.Era uma sensação de alongamento do tempo;de câmara lenta.Dai surgiu minha personagem sentada,fiando/defendo o tempo,o fio da vida,num tempo que não é o do relógio.

Acho que na criação colaborativa há troca de imagens.Todos incorporam seus personagens e vão se integrar.Sinto que há um inconsciente coletivo. É muito mais rico do que cada um no seu mundo.São idéias que ajudam a complementar a idéia do outro.Um contamina e provoca o outro a fazer coisas que sozinho não teria pensado em fazer.O campo comum ajuda na integração.

Sim,eu considero Coreografia de Cordel um espetáculo performativo não só pela imprevisibilidade de algumas cenas,mas também pela interação entre expectador e bailarino,pela intensificação do momento presente,pela criação de sentidos e significados durante a apresentação(tanto para o público e quanto para o bailarino).

Há sim um diálogo entre teatro,dança e performance.Percebo principalmente no meu personagem.Esse é um caminho que busco,acredito e

quero seguir.Me sinto muito a vontade e recompensada nele.

Ufa!Acho que falei muito.Se você tiver alguma dúvida,entre em contato.

Abraço,

Lina.

Ah!Por favor confirme o recebimento,tá?

[Responder](#), [Responder a todos](#) ou [Encaminhar](#) | [Mais](#)

10.3. Termo de concessão e autorização para uso das mídias disponibilizadas

No início desta pesquisa, ainda no ano de 2013, foi disponibilizado pela Cia. de Dança do Palácio das Artes acesso ao seu material de imprensa, que se encontra na Biblioteca da Fundação Clóvis Salgado, bem como aos vídeos e fotos do acervo da companhia. No entanto, no ano seguinte, para que se pudessem realizar as análises desta pesquisa, foi necessária a disponibilização de cópias deste material à pesquisadora, o que foi feito pela fotografia do material de imprensa e concessão de cópias de vídeos dos espetáculos estudados até então (“Coreografia de Cordel”, “Transtorna”, “Seu eu Pudesse entrar na sua vida”) pela direção da companhia – até então sob responsabilidade de Cristina Machado.

De modo que se garantisse a utilização do material para fins de pesquisa e sua não-reprodução sem devida autorização, assinou-se um termo de compromisso e consentimento, do qual a cópia se encontra em anexo a seguir.

CIA. DE DANÇA
PALÁCIO DAS ARTES

FUNDAÇÃO
CLÓVIS SALGADO



TERMO DE RESPONSABILIDADE

Uso de Material Audiovisual da Cia. de Dança Palácio das Artes

Talitha de Castro Mendonça Mesquita, solteira, bailarina, professora de Pilates e pesquisadora, inscrito no CPF sob o nº 059.817.506-77 e no RG MG11-483.503, residente e domiciliado à Rua Ramallete, 191 – apto. 103, Bairro Anchieta, Belo Horizonte/MG, mediante este instrumento declara responsabilizar-se pelo material audiovisual da Cia. de Dança Palácio das Artes, sendo 01 (um) DVD do espetáculo "Tudo que se torna um", 01 (um) DVDs do espetáculo "Se eu pudesse entrar na sua vida", 01 (um) DVDs do espetáculo "Coreografia de Cordel", 01 (um) DVD do espetáculo "Transtorna", 01 (um) DVD "Transtorna em Processo"; comprometendo-se a garantir que o uso desse material se dará para fins estritamente acadêmicos, resguardando a privacidade dos profissionais participantes e ficando proibida qualquer reprodução, total ou parcial, sem a autorização prévia da Cia. de Dança Palácio das Artes.

Belo Horizonte, 20 de março de 2014

Talitha de Castro Mendonça Mesquita

Cristina Machado
Diretora Artística Cia. de Dança Palácio das Artes

Av. Afonso Pena, 1537 | 30130-004 | Belo Horizonte MG Brasil

tel 31 3236.7388

prodanca@fcs.mg.gov.br



www.palaciodasartes.com.br