



A TECELAGEM DAS MARGENS

Tarcísio dos Santos Ramos

TARCÍSIO DOS SANTOS RAMOS

A TECELAGEM DAS MARGENS

***POR QUE TÃO SOLO?* Dança e dramaturgia**

BELO HORIZONTE

Escola de Belas Artes da UFMG

2008

TARCÍSIO DOS SANTOS RAMOS

A TECELAGEM DAS MARGENS

***POR QUE TÃO SOLO?* Dança e dramaturgia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2008**

AGRADECIMENTOS

A Luiz Otávio, por acolher e orientar a pesquisa.

A Arnaldo Alvarenga, pela generosidade, pela disponibilidade e o “olhar de fora”.

A Gabriela Christófaró, pela sólida amizade e pela cumplicidade.

A Ricardo Garcia, companheiro em POR QUE TÃO SOLO?

À banca examinadora, pela leitura e qualificação.

Aos entrevistados, pela disponibilidade de relatar e contribuir, com suas experiências, para este trabalho.

A Secretaria de Pós-Graduação, especialmente à Zina, pela dedicação e pela seriedade.

À Capes, pelo apoio à pesquisa.

Aos meus amigos, professores e familiares (particularmente a Apoena e Caio Ramos).

A Juliana Mota e Antônio Hildebrando, pela inspiração do formato desta escrita.

A Guto Muniz, por ter registrado e por ceder as fotos do espetáculo.

Agradecimento especial

A Eduardo Marques, pelas portas abertas e pelas árvores plantadas juntos.

RESUMO

Esta dissertação tem como proposta central a investigação da dramaturgia do espetáculo *POR QUE TÃO SOLO?*, criado em Belo Horizonte, no ano de 2006, pela Marcenaria – Centro de Criação Cênica, como resultado do Prêmio Klauss Vianna de Dança/Funarte. O principal objetivo da pesquisa é identificar os elementos dramaturgicamente constitutivos do espetáculo e discutir seu caráter dialógico e as conexões criadas durante o processo criativo. Pretende-se, ainda, revelar os mecanismos que contribuíram para a organização de sua dramaturgia. Para tanto, a análise se apoiará na articulação dos conceitos de dramaturgia em dança e de dança-teatro, a partir de teorizações e reflexões desenvolvidas pelos criadores da dança moderna e por pesquisadores e artistas contemporâneos, bem como em conceitos relativos à semiologia teatral. O fio da memória do corpo que dança também é uma referência para a reflexão sobre a dramaturgia criada em *POR QUE TÃO SOLO?*. Por fim, propõe-se a definição de cinco elementos estruturadores da dramaturgia do espetáculo em questão: o corpo que dança; a construção de células imagético-cênicas; a conexão entre os núcleos imagéticos; o movimento de fundo e a dramaturgia do espectador.

ABSTRACT

This dissertation proposes to investigate the dramaturgy of the performance *POR QUE TÃO SOLO?*, created in Belo Horizonte/MG in 2006 by Marcenaria – Centro de Criação Cênica as a result of the Klauss Vianna Dance Award granted by FUNARTE (National Art Foundation). The main goal of the research is to identify the dramaturgic elements upon which the performance is built as well as discuss its dialogic character and the connections created during the creative process. Furthermore, the intention is to reveal the mechanisms that contributed to organizing the dramaturgy. In order to do so, the analysis will be supported by the articulation of concepts of dramaturgy in dance and dance-theater from the theoretizations and reflections developed by modern dance creators and contemporary researchers and artists, as well as concepts concerning theatrical semiology. The memory line of the dancing body is also a reference for reflecting about the dramaturgy created in *POR QUE TÃO SOLO?*. Finally, the dissertation proposes to define five structuring elements of the dramaturgy of the performance here analyzed, namely: the dancing body; the building of scenic-imagetic cells; the connection among the imagetic cores; the backdrop movement; the dramaturgy of the spectator.

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem da Capa – Tratamento e diagramação: Eduardo Marques

Imagem do Colégio Arnaldo, p. 70. Editor K. Hartmann/Casa Para Todos. Fotógrafo sem identificação. Data 1922 – 1929. Coleção Otávio Dias Filho. Disponível em: *Belo Horizonte: bilhete postal*. Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte: 1997.

As fotos do espetáculo “POR QUE TÃO SOLO?” na parte “Tecelagem das margens”, são de Guto Muniz, exceto:

Foto: Heloísa Oliveira, p. 86. Belo Horizonte, 1998.

Foto: Cleber Salieri, p. 107. Belo Horizonte, 1990.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO - O FIO QUE UNE MARGENS.....	10
2 A TESSITURA DOS MESTRES.....	20
2.1 JEAN-GEORGES NOVERRE – A NATUREZA E PAIXÃO PELAS AÇÕES.....	21
2.2 O EXPRESSIONISMO ALEMÃO – TESSITURA VISCERAL.....	30
2.2.1 Isadora Duncan – Mitologia pessoal, liberdade e revolução.....	31
2.2.2 Rudolf von Laban – “uma vida para a dança”.....	33
2.2.3 Mary Wigman – A essência expressionista e a formatação do caos.....	38
2.2.4 Kurt Jooss – O novo “balé de ação”.....	40
2.2.5 Pina Bausch – Dramaturgia da subjetividade.....	42
2.3 - A CORRENTE AMERICANA.....	46
2.3.1 Marta Graham – O estreitamento entre a dança e o drama.....	47
2.3.2 Doris Humphrey – “Entre mundos mortos”.....	49
2.3.3 Merce Cunningham – Dramaturgia da “não-dramaturgia”.....	52
2.4 ALINHAVANDO.....	55
2.5 QUADRO SINÓPTICO.....	56
3 A TESSITURA CONTEMPORÂNEA.....	57
3.1 DIÁLOGOS.....	58
3.2 O ENTRE LUGAR. CONEXÕES.....	59
3.3 QUADRO SINÓPTICO.....	64
4 FILHO DE ALGUÉM.....	65

4.1 TRANS-FORMA – UM CORPO QUE LEMBRA.....	66
4.2 AINDA ME LEMBRO.....	70
5 A TECELAGEM DAS MARGENS.....	71
5.1 “TÃO LONGE, TÃO PERTO”	72
5.2 PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA EM POR QUE TÃO SOLO?.....	73
5.3 ROTEIRO DO ESPETÁCULO.....	83
6 AS AMARRAS REVELADAS: OS CINCO ELEMENTOS.....	118
6.1 O ARREMATE.....	126
6.2 QUADRO SINÓPTICO.....	128
7 A COSTURA FINAL.....	129
DVD do espetáculo POR QUE TÃO SOLO?	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	130
ANEXO 1.....	136
CD com as entrevistas realizadas	
ANEXO 2.....	137
Programa do espetáculo	

1 Introdução – O fio que une margens

Considero a dança uma das vozes do silêncio.

Um corpo que silencia para escutar com transparência seu desejo, sua pulsão e sua necessidade, transformando-se muitas vezes em “simples” companhia.

Por mais que tenha evoluído, desde o seu nascimento até os dias atuais, abandonando, ou melhor, vendo restringir-se seu caráter ritualístico, litúrgico e transcendente, a dança não deixa de manter uma narrativa, aportada na lógica de seu fluxo de movimento.



O desejo de desenvolver uma pesquisa que tivesse a dramaturgia da dança como foco é oriundo, primeiramente, da necessidade que sempre senti dar sentido, ou de estabelecer nexos de sentido, à dança. Certamente, essa necessidade é fruto de minha formação como bailarino/ator. Esta pesquisa, portanto, tem raízes nos recursos e elementos que participaram de minha formação como bailarino/ator: minhas influências, minha emoção, meu saber e fazer em dança, por fim, minha experiência ao longo de 25 anos dedicados ao experimento, ao ensino e à direção do movimento na dança. Essa experiência dividiu espaço e pôs-se a dialogar com o movimento da narrativa teatral e literária, solidificando minha atuação.

Meu contato inicial com a arte do teatro – arte em que comumente se revela uma história, com seu início, meio-conflito e um final, no qual tudo se desenlaça e se traduz à audiência – trouxe-me a convivência com a possibilidade de se contar uma história, e isso me encantou, pois, como afirma Clarisse Pinkola Estés: “embora nenhum de nós vá viver para sempre, as histórias conseguem” (ESTÉS, 1998, p. 39)

O teatro aproximou-me não apenas das histórias, mas também de vários autores, escritores, diretores, dramaturgos e, mais intimamente, dos atores. Por um longo período dediquei-me ao treinamento e à preparação de atores, à assistência de direção e mesmo à direção teatral. Também na área de teatro desenvolvi, e ainda desenvolvo, trabalhos com grupos diversos e com atores idosos.

Minha formação e principal educação, porém, foi como bailarino. Ainda que realizada em uma escola livre, essa formação se deu de forma apaixonada e disciplinada. Nessa escola, em que por cinco anos estudei, acabei me tornando membro integrante de seu grupo experimental de dança, o TRANS-FORMA. A dança colocou-me em contato com a consciência estrutural de meu corpo, suas limitações, o prazer e a beleza do movimento, com a capacidade do devaneio, com o infinito e o movimento projetivo. Por meio do movimento dançado, eu entrava em contato com uma realidade sonhada. Ampliei meus contatos e relações, ainda que improvisacionais, com o outro. A faculdade de trabalhar com o instante, com o espaço e o tempo, além de promover um caminho rumo ao autoconhecimento, também fez parte desse desenvolvimento.

O TRANS-FORMA – Centro de Dança Contemporânea foi um dos grandes marcos em educação e criação em dança moderna de Belo Horizonte nos anos 1970 e 1980. Um centro que recebeu diversas influências, criando uma metodologia própria, graças ao esforço e talento de Marilene Martins e de seus parceiros. Como resultado dessas influências e parcerias, uma forte

relação metodológica de ensino-aprendizagem foi criada, bem como formas do criar e do fazer cênicos. Tanto no grupo quanto na escola, fomos habituados a executar danças repletas de dramaticidade, nas quais já se verificava a influência dos recursos teatrais. No primeiro espetáculo de dança de que participei, executei um personagem cujas características eram traduzidas em sua movimentação.

Em alguns trabalhos realizados posteriormente como diretor ou mesmo como coreógrafo, percebi uma intensificação do desejo de traduzir claramente histórias, narrativas, de modo a "dar o recado", "passar uma mensagem" para o espectador. Nascia aí uma relação inconsciente-consciente com essas influências absorvidas durante esse período.

Ao longo de minha carreira, porém, verifiquei que nem sempre era possível realizar essa tradução. Muitas vezes via-me impotente diante de textos, palavras e narrativas literárias. Tornava-se escassa a possibilidade da realização de danças que contassem uma história. Faltavam recursos que viabilizassem a concretização de uma mensagem específica. Decidi então, investigar os rumos da dramaturgia em dança, pois, concordando com José Gil:

Seria vão descrever o movimento dançado querendo aprender todo o seu sentido. Como se o seu nexo pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras (GIL, 2002, p. 67).

O que era a dramaturgia afinal? Onde estaria localizada? O que a constituía? Como ter uma dramaturgia dentro de uma movimentação que propõe uma narrativa no sentido mimético de se contar uma história e como esta se realizaria diante de uma encenação que possui um caráter de abstração, qualidade própria do movimento dançado?

Com o passar do tempo percebi que a dramaturgia se encontrava em toda parte e que as dramaturgias no teatro e na dança possuíam diferenças históricas, próprias de seus meios constitutivos. Assim, concordando com Marianne Van Kerkhove¹, descobri que “a dança não é o meio mais adequado para contar histórias” (KERKHOVE, 1997).

O que, então, eu suspeitava ser a dramaturgia em dança não era senão aquele desejo impregnado em meu corpo-mente de associar dança e teatro. Queria permitir que a transcendência da dança encontrasse com o subtexto e a objetividade das ações teatrais, o conflito, a busca da realização de imagens contextualizadas; desejava que os bailarinos revelassem um movimento criado e embasado em uma idéia, de modo que este viesse acompanhado de texturas carregadas de teatralidade. Teatralidade que se presentifica nos

¹ Marianne Van Kerkhove é dramaturga do Kaaiteater.

recursos e mecanismos teatrais, mas principalmente na participação e na experiência do indivíduo, célula singular e ativa no processo de criação. Assim, meu foco deslocou-se e terminou por encontrar não só a teatralidade, mas também outras linguagens, como a poesia, a literatura, a fotografia, a música. Meus estímulos criativos ampliaram-se, criando assim cruzamentos nos quais se delineiam novos territórios e diálogos, rumo à construção de uma dramaturgia em dança.

A palavra dramaturgia, etimologicamente, significa “composição de um drama” (PAVIS, 2005, p.113), e drama, segundo o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (1982), significa “ação”. A dramaturgia predominou na história das artes cênicas como “arte ou técnica de escrever e representar peças de teatro ou a totalidade de recursos técnicos, mais ou menos específicos, de tal arte, para compor e representar peças de teatro” (HOUAISS, 2001, p. 1084). A partir do século XX, novas acepções foram atribuídas ao termo, ampliando seu conceito. Com isso, o termo passou a abarcar outros territórios e outras ações, não só físicas e verbais, mas também a conexão entre os elementos que compõem a cena e o processo de criação desta. Assim, a dramaturgia amplia seu campo de atuação, permitindo o alargamento de nossa percepção do que vem a ser uma tessitura. Segundo Adolphe² (1997): “ela tenta captar os fluxos de circulação de sentido. A dramaturgia é um exercício de circulação”.

Esse exercício compara-se ao ato de tecer. Dramaturgia é tessitura, tecelagem, que, por meio de seus fios, ora visíveis, ora invisíveis, cria **conexões** que permite circular as partes e o todo. Essas conexões e circulações se dão entre os elementos que compõem a cena: ações físicas, verbais, sonoras e imagéticas. Como afirma Eugênio Barba:

Numa representação, as ações (isto é, tudo que tem a ver com a dramaturgia) não somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças de espaço (BARBA, 1995, p. 68).

A dramaturgia conecta as partes objetivas e subjetivas da cena, seus aspectos materiais e imateriais. Indo além, Ana Pais afirma que a dramaturgia articula o visível e o invisível:

Articulando materiais e estruturando o sentido do espetáculo, a dramaturgia estabelece cumplicidades entre o visível e o invisível, entre a concepção e a concretização do espetáculo (...) (PAIS, 2004, p.75).

² Redator-chefe da Revista *Movimento*, diretor artístico do projeto “Skite” e conselheiro artístico do Teatro da Bastilha, em Paris.

Assim entendida, a dramaturgia na dança sempre existiu, mesmo que ainda não se pensasse nela de forma sistematizada ou formalizada e se utilizassem outros termos, como libreto, significado ou sentido, para se falar de dramaturgia.

A dança sempre criou, construiu e colocou em circulação ações dançantes, conectando estruturas e formulando um sentido, procurando “novas possibilidades de transformação, sabendo que a sua pertinência deriva de uma inevitabilidade de estruturar os sentidos do movimento do corpo no espaço” (PAIS, 2004, p.64).

O termo passa a ser utilizado e investigado com maior profundidade somente no final do século XX, quando a diretora e coreógrafa alemã Pina Bausch traz, em 1979, dramaturgos como Raimund Hoghe para compor sua equipe. Bausch esteve sempre aliada com o teatro, e a palavra (ainda que construída sob outras bases em seus espetáculos) e a teatralidade estiveram presentes na maior parte de suas criações, colaborando com o texto espetacular. Após o *boom* da dança holandesa e belga no final dos anos 1980, a discussão se amplia, chegando ao Brasil apenas recentemente.

O movimento, entendido como ação na dança, principalmente até o período moderno era o guia dessa tessitura. Hoje, na complexa contemporaneidade, quando a diversidade é a protagonista, artistas e pesquisadores trazem novos conceitos para seu fazer; a percepção do movimento ganha nova estrutura e amplia suas relações de composição. Vejamos, por exemplo, o que nos diz a artista de dança Dudude Herrmann³:

De repente eu posso construir um trabalho a partir de texturas e essa vai ser a dramaturgia do trabalho. Posso construir através de tons, de humores, posso construir através de estados onde entra a palavra, onde entra a frase, onde entra a luz. Você pode construir uma dramaturgia toda apoiada na luz (HERRMANN, 2007).

Observamos então que a dança, ao entrar em contato com outras linguagens, outras artes e outros processos comunicativos, acaba por criar novas dinâmicas de relações nesses encontros.

Segundo PAIS, “uma relação define-se por uma ligação entre dois ou mais elementos, num período de tempo ou espaço” (PAIS, 2004, p. 77).

Entendemos que as relações que a dança estabeleceu com outras linguagens contribuíram para a percepção e construção de uma tessitura dramática, que amplia nosso próprio conceito de movimento, relacionado cada vez mais com imagens, palavras e textos diferenciados. Assim,

³ Dudude Herrmann é bailarina, professora, coreógrafa, preparadora corporal de atores e cantores. Ex. bailarina e coreógrafa do Grupo Trans-Forma. Ex-Diretora da Benvinda Cia de Dança. Como ela mesma se denomina: artista de Dança. Entrevista de Dudude Herrmann realizada em Belo Horizonte, em 17/8/2007.

criam-se novas qualidades para o movimento e para as conexões da tecelagem dramática do espetáculo. Para Schulmann⁴:

A mistura atual entre a dança e as outras artes cênicas (“arts de la scene”) – circo, teatro, plásticas – a influência dos fatores sócio-culturais cada vez mais presentes (lutas étnicas, AIDS...) traz novos pontos de vista (SCHULMANN, 1997).

Nessa “conversa” em que aparecem e desaparecem fronteiras, diálogos e encontros, cabe à dramaturgia investigar e estabelecer suas ordens, encontrando o equilíbrio entre os pólos, entre as margens, entre as vozes que compõem a encenação. Uma dramaturgia do coletivo criador em conexão com os elementos estruturadores da encenação. Dramaturgia nos e dos corpos dançantes em processos relacionais, em que o objetivo maior é alcançar um sentido de unidade, de modo que se estabeleça uma profunda e sincera relação de troca entre os criadores e entre a criação e o público.

Com a ruptura dos limites estabelecidos pelo movimento, surge uma visão também ampliada de dramaturgia. Esta se torna a responsável por articular metáforas, forma e conteúdo, forma e sentido, organizar pulso e estado corporal, conectar lugares (corpo e ambiente), modular intensidades e texturas (qualidades de movimento), por fim, torna-se uma tessitura que proporciona a conexão entre as ações cênicas objetivas (visíveis) e as subjetivas (invisíveis).

Não parece adequado, porém, entender que a dança se encerra em um conceito de dramaturgia. Ela, que por sua natureza caracteriza-se pela presença da energia que trafega em seus fluxos de movimento, cabendo aos criadores perceber, como nos informa Gil, quando a energia passa e “a coisa” funciona:

O que é experimentar, “ensaiar”? É chegar a um ponto de “coordenações físicas” tais que “a energia” passa “naturalmente”. Trata-se de fluxos de movimentos mais que de formas ou de figura (como no ballet). Ensaiaando uma seqüência de movimentos e verificando que a energia passa, o bailarino encontra-se diante de múltiplas possibilidades de movimentos (GIL, 2002, p.68).

Dessa forma, não só o bailarino, mas também o coreógrafo e/ou dramaturgista se desdobram para perceber as modulações de intensidades, a relação com o espaço, o tempo-rítmico, os materiais e os conteúdos da encenação. O movimento dançado, que possui um caráter muito mais projetivo do que descritivo, torna-se um movimento que irrompe no espaço e se propaga no infinito com seus sentidos embutidos, com seus signos ou quase-signos a criar sua

⁴ Nathalie Schulmann é bailarina contemporânea, assistente coreográfica e professora de análise do movimento para bailarinos.

própria lógica. Esse movimento, que, segundo Cunningham, pode por si só se bastar, é a medula da dramaturgia. Nas palavras de Pavis:

O dançarino – pelo menos o da dança dita pós-moderna – despreza pelo contrário toda vetorização narrativa ou mimética, o que pode sugerir que só é submetido a seus impulsos e a seu desejo e que seu corpo foge a qualquer controle, linearidade ou projeto de conjunto. A dificuldade para o dançarino, como para o espectador, é de dispor de uma visualização vetorizada do desejo (PAVIS, 2005, p. 117).

Assim, a dança, com sua qualidade paraverbal, sempre foi percebida mais pelos filtros sensoriais do que racionais. Ela, que despertou o interesse de poetas, filósofos, romancistas e historiadores, vem reforçar nosso desejo de não fixar um conceito. Encontramos mais uma vez em Pais aporte para nossa proposição:

Partindo de uma abordagem exaustiva das possíveis acepções de dramaturgia, cedo nos apercebemos de que dificilmente encontraríamos uma definição consensual para o termo, pois os contextos em que cada uma dessas acepções ocorrem e os significados que as distinguem superam qualquer tentativa de traçar uma definição única (...) (PAIS, 2004, p.16).

Se um conceito de dramaturgia em dança não se fixa, proponho então que busquemos atentar para a maneira como a dança trabalha seus conteúdos, suas metáforas, intenções, abstrações, seu propósito, sua pureza ou suas puras misturas. Concordamos que a dramaturgia, como afirma Pickels⁵, “deve guardar um papel mais modesto em relação à dança” (1997). Se, do movimento dançado, podemos apenas suspeitar sua significação, porque se apresenta metaforicamente, poderíamos também somente suspeitar a significação de sua dramaturgia, que se apresenta genuína em cada nova obra criada.

(...) A dramaturgia é uma prática flexível e renovada por cada espetáculo e o dramaturgista move-se cada vez mais em territórios diferentes, que vão do teatro à performance ou à dança, artes que hoje não partem forçosamente de um texto (PAIS, 2004, p. 30).

A liberdade e o aprisionamento possíveis de serem encontrados nos movimentos, a pluralidade gestual, a possibilidade de articulações e conexões a serem criadas no corpo e entre este e o espaço e os outros elementos da cena conferem à dramaturgia um caráter também plural, acanônico. Uma dramaturgia passível de tecer energia de ações, de dinâmicas, daquilo que nos deixa muitas vezes sem palavras e que faz com que o corpo levemente se crispe

Pavis, escrevendo sobre o papel e a função do dançarino, deixa claro que:

⁵ Autor, diretor e dramaturgo.

Não se espera dele que imite uma ação ou conte uma história. Localiza-se mais dificilmente sua trajetória, a partir do momento em que não está inscrita em uma lógica de uma narrativa ou de uma fábula. Por outro lado, a intensidade e a direção do movimento são muito mais facilmente perceptíveis que seu conteúdo ou seu sentido (PAVIS, 1996, p. 138).

Segundo José Gil, para Valéry:

Os movimentos dançados fazem-nos captar um sentido que nenhum discurso simplesmente conceitual poderia pensar. Melhor: outras artes, como a pintura ou a música, permitem-nos também captar sentido não-traduzível por conceitos, mas a dança vai mais longe, articula o sentido e o não-sentido, faz-nos compreender “o real e o irreal”, “as conversões, as inversões, as diversões”, em suma tudo o que um discurso lógico não deixaria coexistir no seu seio (...) (GIL, 2002, p. 186).

Creio que descobrindo as qualidades dos movimentos dançados, suas propriedades, mecanismos e elementos constitutivos, estaremos na esteira de descobrir sua dramaturgia. Ela se revelará a partir da observação, da escuta da sensibilidade e do lugar entre racional e intuitivo, pois a intuição se faz como material de escuta: “(...) a intuição como um saber afigura-se como indispensável para lidar com a complexidade artística contemporânea” (PAIS, 2004, p. 54).

A escuta permite a criação de uma teia que revelará as qualidades, propriedades e elementos apresentados pelo movimento dançante, movimento que constrói imagem visual, sonora, afetiva. Imagem de movimento.

O objetivo desta dissertação é investigar a dramaturgia do espetáculo POR QUE TÃO SOLO?, identificar os elementos constitutivos de sua tecelagem e refletir sobre seus princípios. Pretende-se, ainda, fazer dialogar essa reflexão com outros atos de tecer dança. Para tanto, busquei artistas ilustres, amigos, parceiros e outras que conheço por lê-las.

Na próxima parte intitulada *A tessitura dos mestres*, apresentaremos um panorama da pesquisa sobre a dramaturgia em dança sob o ponto de vista histórico, a partir da concepção do Balé de Ação criada pelo bailarino e *maître* de balé francês Jean-Georges Noverre, dos bailarinos, diretores e coreógrafos alemães que compuseram a base da dança expressionista alemã e da dança-teatro (Isadora Duncan, Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss e Pina Bausch) e, ainda, daqueles que contribuíram para a criação da dança moderna americana (François Delsarte, Marta Graham, Doris Humphrey e Merce Cunningham). Esses artistas que estabeleceram novas formas do pensar e fazer a dança, principalmente na perspectiva da história da dança moderna.

Logo perceberemos que não só de rupturas a história se faz, mas também de influências e continuidades. Assim, ao longo da história é perceptível que temos um passado, ainda que o presente possa modificá-lo, configurando um presente-futuro modificado, ampliado.

Na parte *A tessitura contemporânea*, proponho uma investigação dos conceitos existentes de dramaturgia. Devido à escassez bibliográfica sobre o tema, essa investigação será feita a partir do ponto de vista de pesquisadores e teóricos brasileiros e de artistas mineiros que tiveram o Trans-Forma como base de sua formação.

Inspirei-me e apoiei-me em um texto do mestre polonês Jerzi Grotowski denominado “Você é filho de alguém”. Nesse texto, Grotowski valoriza a consciência de um sentido de hereditariedade, sentido esse que se tornou um procedimento também verificado e reconhecido por vários criadores, dentre eles, a criadora da dança moderna, a americana Marta Graham. Em seu livro *“Memórias do sangue”*, Graham cita o escritor e professor americano Charles William Goyen, e afirma que:

“Nós somos os portadores de vidas e lendas – quem conhece os afrescos invisíveis das paredes do crânio”. Com muita frequência, a execução de uma dança se origina de um desejo de achar esses afrescos escondidos (GRAHAM, 1991, p. 16).

É também o que sucedeu a Pina Bausch, que estudou com Kurt Jooss, que estudou com von Laban, que, por sua vez, estudou com um discípulo de Delsarte, que estudou com Delsarte. Assim, na parte *Filho de alguém*, será apresentada uma pequena reflexão sobre a construção dramática realizada em alguns trabalhos cênicos do grupo Trans-Forma.

Na parte *Tecelagem das margens*, apresento um fruto das influências apreendidas: o processo de criação dramática no espetáculo POR QUE TÃO SOLO?, bem como o roteiro construído. Esse espetáculo é dramaturgicamente “meu filho”, e eu sou filho do Trans-Forma, e o Trans-Forma, filho da dança moderna, e esta, por sua vez, filha da Denishaw, de Isadora Duncan, Mary Wigman dentre outros, que são filhos das sementes lançadas por Delsarte. Um século antes de Delsarte, Noverre foi, dentro dessa linha de criação, o pai de todos. Assim, adotei a hereditariedade artística como procedimento e estratégia na busca da articulação do conceito de dramaturgia. É dessa trajetória que engenho uma tecelagem das margens, a fim de dar vida a um espetáculo que reflita essa maneira de organizar. Nesse percurso, não só conto com a presença de todas as heranças, mas principalmente da bailarina e atriz, da minha companheira de delírio e realizadora do delírio em espetáculo: Gabriela Christófar. Neste trabalho desenvolvo a perspectiva de uma dramaturgia vista como conexão, construída como fruto de uma escuta entre

as muitas vozes que compõem a encenação. Um encontro no qual essas vozes ora se encontram e dialogam, ora se fundem ou divergem, no intuito de criar um movimento de dança e uma dramaturgia genuína, “filha de alguém”. Um diálogo entre os criadores.

Em *As amarras reveladas – Os 5 elementos*, serão apresentados cinco elementos constitutivos ou estruturadores da dramaturgia do espetáculo.

Em *A costura final*, encontra-se o DVD do espetáculo.

2 A tessitura dos mestres

Dançamos pela alegria da colheita, pelo grito reprimido e para celebrar a natureza e nossos Deuses.

Dançamos, fluímos, compartilhamos de uma mesma “estrada”.

Dançamos nas feiras, na periferia dos castelos e dentro deles.

Dançamos para e com o rei, para o burguês.

Dançamos com o teatro, a música, pinturas e poemas. E, ainda, para protestar, para rebelar-nos e para denunciar.

Dançamos para o público e, finalmente, dançamos “pelo prazer de dançar e pelo prazer de ver dançar” (VALÉRY, 2003, p.36).



2.1 JEAN-GEORGES NOVERRE – A natureza e a paixão pelas ações

“(…) Enquanto existir a força da indigência vegetal em alguém, – essa força comandará a linguagem desse ente para uma poesia sem máquina. Porque ele não saberá mexer com máquina. Seria uma coisa primal, é claro, mas seria uma força da natureza”.

Manoel de Barros⁶

É, sobretudo, na figura do bailarino e mestre de balé francês Jean-Georges Noverre (Paris, 1727 - Saint Germain en Laye, 1810) que encontramos o primeiro passo na tentativa de promover um rompimento com a estagnação em que a dança se encontrava nos séculos XVII e XVIII. Noverre promoveu uma transformação na construção das encenações e dos espetáculos de balé e dispensou a atenção necessária ao trabalho das ações na dança, em sua obra teórica *cartas sobre a dança*. Nela, ele, um revolucionário, discorre sobre o **balé de ação**⁷ e sobre a necessidade de aproximação e comunicação entre a cena e o público. Sua obra viria a contribuir para um futuro no qual a dança encontraria não só o teatro como parceiro, mas também outras artes, o que fez de Noverre um “farol” de seu tempo.

Favorecido por um período em que a experimentação cênica estava sendo ampliada, George Noverre criou sua teoria, mas não se limitou aos estudos analíticos do movimento, trazendo sua experiência prática como artista de dança para a criação de sua obra, como afirma Monteiro:

A reflexão de Noverre caracteriza-se por ver a dança do ponto de vista do palco, como alguém que, ao longo de toda a vida, foi atuante nesse mundo da dança e não pôde impedir que essa experiência se refletisse em seus escritos teóricos (MONTEIRO, 1998, p. 24).

Noverre postulava a criação de uma dança expressiva, ou melhor, a união entre o ato mecânico e o ato expressivo. Clamava por um balé dotado de autonomia, afirmando a necessidade de permitir que a dança criasse códigos capazes de unificar platéias distintas. Sobretudo, Noverre não considerava a dança como um mero *divertissement*, e enfatizava sua expressão como arte de imitação. Embasado na imitação da natureza, na paixão e nas expressões humanas, tentava dar aos espetáculos um sentido, uma trama, um início, um meio e um fim,

⁶ BARROS (1996, p. 319).

⁷ “O século XVIII teria outros famosos revolucionários do balé. Gasparo Angiolini, um deles, grande mestre-de-baile florentino, criticava constantemente as teorias de Noverre, achando que suas criações, tinham defeitos de construção, pois precisavam explicar em extensos programas o que pretendiam apresentar. Além disso, negava a paternidade do balé-pantomima a Noverre, que a reivindicava em cartas e planfetos, atribuindo-a a si próprio e ao austríaco Hilferding. Na verdade, ela cabia aos três e não a cada um isoladamente” (MENDES, 1985, p.31 –32).

criando um enredo para os mesmos (característica essencial do balé de ação). Além disso, tentava fazer com que os bailarinos mostrassem suas expressões verdadeiras, longe dos artifícios da época, que camuflavam toda a originalidade do balé. De acordo com Garaudy: “a dança não era para ele simples virtuosismo físico, mas um meio de expressão dramática e de comunicação” (1980, p. 33).

Segundo Paul Bourcier:

Dois princípios dominam as idéias de Noverre:

- o balé deve narrar uma ação dramática, sem se perder em divertimentos que cortam o seu movimento; é o "balé de ação";
- a dança deve ser natural, expressiva, o que Noverre chama de "pantomima" (BOURCIER, 2001, p. 170).

Muitos elementos descritos por Noverre apresentam semelhanças com as idéias relacionadas com a criação de uma dramaturgia para a dança. É possível notar várias semelhanças entre os pensamentos de Noverre e as idéias que, dois séculos mais tarde, impulsionariam a criação da dança moderna, por meio de inúmeros artistas que surgiriam no século XX, dentre eles Delsarte, Isadora Duncan, Rudolf Von Laban, Kurt Jooss e Marta Graham.

Sabemos que a dança contemporânea propõe conexões com áreas afins, promovendo intercâmbios estéticos e afetivos. Sua criação se dá em zonas de fronteira ou de transição, em que os limites entre as artes ora se embaçam, ora se fundem, criando diferentes ressonâncias, diálogos e complexas dinâmicas de composição. Atento a essas influências e possibilidades de comunhão entre as artes, Noverre relata em sua primeira carta:

Os balés, até agora, nada mais foram que ténues esboços daquilo que um dia poderão ser. Essa arte, submetendo-se inteiramente ao gosto e ao engenho, pode embelezar-se e variar infinitamente. A história, a fábula, a poesia, a pintura estendem-lhe as mãos para tirá-la da obscuridade em que se encontra mergulhada; é espantoso que os compositores tenham, até agora, desprezado recursos tão preciosos (NOVERRE, 1998, p. 186).

Ainda em sua primeira carta, Noverre descreve um exemplo de seu conceito de ação, associando a este outras palavras e expressões que estariam imbricadas na composição cênica, como ardor, energia, bela desordem, veracidade e o intuito de embelezar a natureza. Noverre foca seu olhar e sua aguda atenção no estudo das intensidades das qualidades e sentimentos propostos, opondo-se à simetria, que, segundo ele, deveria ser banida da dança em ação. Um outro elemento ilumina seus conceitos: a regularidade. Noverre buscava a regularidade em meio ao caos, à desorganização, à própria irregularidade. Não estaria ele, nesse momento, abrindo um novo

caminho, ainda impensado em sua época: a experimentação, tomada como guia do processo criativo?

A encerrar sua primeira Carta, Noverre se justifica e esclarece: “Não prego a desordem e a confusão; quero, ao contrário, encontrar regularidade em meio à própria irregularidade (...)” (NOVERRE, 1988, p. 189).

Jean-Georges aponta caminhos para a composição, agora vinculados à existência de um tema bem escolhido e pertinente para a dança. Verificamos aqui um princípio que unirá dança e dramaticidade, movimento e sentido, criação e articulação de cenas, princípio que também identificamos em nossa organização dramática:

Os balés, sendo representações, devem unir as partes do drama. Embora de um modo geral seja indispensável submeter-se a certas regras, os temas abordados na dança são, ao contrário, na sua maioria, vazios de sentido e não oferecem senão um amálgama confuso de cenas que além de mal alinhavadas são desagradavelmente desenvolvidas. Todo tema de balé deve ter uma exposição, uma intriga e um desenlace. O êxito desse gênero de espetáculo depende em parte da boa escolha dos temas e de sua distribuição (NOVERRE, 1998, p. 195).

Influenciado pela Poética de Aristóteles, Noverre segue ponderando a relação coerente a ser desenvolvida entre a movimentação/dança e o caráter do atuante, levando-nos a refletir sobre o papel do atuante e sua singularidade como intérprete (dramaturgia do bailarino), na busca de uma interpretação verdadeira e que mantivesse afastado dos males que assombrava as representações: o tédio. Assim, escreve:

Ao grande talento é permitido inovar, sair das regras ordinárias, abrir novos caminhos, desde que levem à perfeição da arte. Mentor, num espetáculo de dança, pode e deve agir dançando; isso não chocará nem a verdade, nem a verossimilhança, contanto que o compositor tenha a arte de lhe destinar um gênero de dança e de expressão análogo a seu caráter, à sua idade, à sua ocupação (NOVERRE, 1998, p. 196).

Nessa carta, o mestre de balé não só define o que seria para ele o mecanismo da dança, mas também nos alerta para um fato importante e que não poderíamos deixar de enfatizar, pois é parte fundamental de qualquer dramaturgia: o arranjo, que poderíamos chamar também de bordado, tessitura, ou de forma como se articulam cenas, movimentos e ações. Noverre ainda ressalta não somente a necessidade de esse arranjo ser realizado por um grande homem, mas de ser, sobretudo, impulsionado pelo espírito. O criador francês realiza, assim, a proposição de novos enlacs para os movimentos de dança, a fim de que esses, animados e embelezados pelo sentimento, encontrassem reconhecimento, resgatando a nobreza que lhe é própria. Vendo no artista criador o grande homem, Noverre nos permite concordar com o pensamento de

Kandinsky: “O artista é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, extrai da alma humana a vibração certa” (KANDINSKY,1990, p. 72).

Tendo visto o mestre de balé como um arranjador, como responsável pelas articulações e pelo encadeamento das cenas e como um ouvinte do ritmo das intensidades e pausas, Noverre desloca, na terceira Carta, a ênfase para *o olhar*. Um olhar sobre o traço, o desenho da cena, sua perspectiva e equilíbrio, traçando um paralelo com uma construção pictórica, o quadro. O que nos interessa aqui, não são propriamente as associações que Noverre faz com os mestres da pintura e seus legados, mas o que ele nos oferece em meio a essas associações e que nos permite identificar elementos que nos auxiliam na construção de um caminho rumo à dramaturgia. No entanto, vale ressaltar que Noverre primava pela busca de um equilíbrio cênico na disposição das figuras no espaço. Noverre refere-se aos quadros que possuem um equilíbrio e uma disposição harmoniosa e nos quais a presença dos protagonistas não faz com que os olhos do observador se fixem somente neles, mas permiti-lhes atentar, ao mesmo tempo, para as outras figuras que compõem a cena. Refere-se a um equilíbrio entre o todo e as partes, elemento fundamental e estrutural de uma encenação, de uma dramaturgia captada, sobretudo, pelo sentido do olhar:

Um hábil mestre com um simples golpe de vista deve pressentir o efeito geral da máquina toda e jamais sacrificar o todo à parte (...) (NOVERRE, 1998, p. 201).

Em consonância com o ponto de vista de Noverre, Arnheim esclarece:

Parece que as coisas que vemos se comportam como totalidades. Por um lado, o que se vê numa dada área do campo visual depende muito do seu lugar e função no contexto total. Por outro, alterações locais podem modificar a estrutura do todo. Esta alteração entre todo e parte não é automática e universal. Uma parte pode ou não ser visivelmente influenciada por uma mudança da estrutura total; e uma alteração na configuração ou cor pode ter pouco efeito no todo, quando a mudança permanece por assim dizer, fora da linha estrutural (ARNHEIM, 1980, p. 39).

Embora muitos elementos apontados pelo mestre possam ser vistos como norteadores do papel do diretor ou do encenador, podem também servir como propulsores do dramaturgista e do desenvolvimento de sua capacidade como propositor e co-construtor da cena. Essa capacidade está associada, sobretudo, à habilidade de captação do instante, da qualidade e da intensidade dos movimentos, a percepção de que uma simples mudança de posicionamento no espaço pode gerar nova expressão e novo sentido.

Noverre abre amplo espaço para o diálogo em suas composições. Esse diálogo apresenta-se na comunhão da dança com outras vozes ativas: figurinos (cores), cenários, pintura, poesia, teatro e música. Vejamos, por exemplo, a observação que faz a respeito de uma dessas vozes e sobre seu valor dentro da composição:

Um cenário seja ele de que espécie for, é sempre um grande quadro, preparado para receber as figuras humanas. As atrizes, os atores, os bailarinos e as bailarinas são os personagens que devem orná-lo e embelezá-lo, mas para que esse quadro agrade e não choque de modo algum a vista, é preciso que justas proporções brilhem igualmente nas diferentes partes que o compõem (NOVERRE, 1998, p. 231).

Noverre nos apresenta alguns elementos fundamentais, que não só norteiam a composição, mas também colocam o bailarino como agente transformador (cita Proteu⁸ como estímulo e exemplo), responsável pela execução da tradução de uma obra. Esses elementos são o sentimento e a paixão.

Comparando a composição dançante a uma narrativa (no sentido da representatividade), Noverre se apropria das características da mesma. Criando uma analogia, Noverre afirma que, quando a dança atingisse seus fins, revelar-se-ia da seguinte forma:

(...) cada movimento ditará uma frase, cada atitude representará uma situação, cada gesto revelará um pensamento, cada olhar anunciará um novo sentimento (...) (NOVERRE, 1998, p. 242).

A partir de três fatores basais (o sentimento, o engenho e a expressividade), Noverre recorre à unidade de desenho, “(...) a fim de que todas as cenas se conciliem e atinjam o mesmo objetivo”. A unidade de desenho pode ser vista como um dos objetivos de uma tessitura, como o resultado de um entrelaçamento em que se articulam os diversos componentes de uma dramaturgia. Para ele, a composição vai além de um simples agrupamento de passos ou de figuras simplesmente ordenadas em formas geométricas. Ao compositor, que aqui também considero como o dramaturgista, cabe:

(...) corrigir os autores, ligar a dança à ação, imaginar cenas análogas aos dramas, alinhavá-las devidamente aos temas, conceber o que o engenho dos poetas deixou escapar, preencher, enfim, os vazios e as lacunas que degradam as produções, eis a obra do compositor (...) (NOVERRE, 1998, p. 247).

A busca pela harmonia na composição está intrinsecamente ligada a uma visão colaborativa, como o mestre já apontava em sua época. O diálogo entre as artes, bem como entre seus criadores, era percebido por Noverre, que se referia especialmente à composição operística.

⁸PROTEU, o deus do mar que mudava de forma na **mitologia grega**.

A necessidade de as partes se escutarem e conversarem, de modo que todas as vozes atuassem em uníssono, sem, contudo, se misturarem, era um objetivo sonhado e buscado por ele.

Acredito que o exercício da escuta – do eu e do outro – ocupa um lugar central na criação dramática. Muitas vezes nossos parceiros na criação (cenógrafos, iluminadores, músicos, atores) podem trazer experiências, idéias e proposições que nos ajudarão a fazer com que a obra cumpra seu objetivo com clareza, coerência e veracidade. Esse processo confere à obra um caráter polifônico, fazendo dela uma união entre as vozes cênicas em que cada uma delas mantém a identidade e a força que lhe são próprias. Ao dramaturgo de dança, como afirma Noverre referindo-se ao compositor, cabe atuar como poeta, no que tange os fatores de composição, e, ainda, *velar cuidadosamente pelo todo*.

A dança e a expressividade teatral sempre foram aliadas nas composições noverrianas. Talvez tenha sido o contato estreito de Noverre com Garrick que permitiu ao bailarino criar e desenvolver o gosto pelo teatro, suas dinâmicas, seus recursos e qualidades. Segundo Garaudy:

Em 1776, Noverre foi acolhido e chamado por Garrick, o maior ator shakesperiano da época, de "o Shakespeare da dança" (GARAUDY, 1980, p. 34).

Noverre cita Garrick como exemplo e justificativa para a criação de uma dança na qual o bailarino seria o agente transformador e comunicador em essência de uma idéia – paixão – natureza. Naquela época, as máscaras, as perucas, os arranjos dos figurinos tendiam a eclipsar a figura do bailarino, anulando sua expressão e sua fisionomia. Noverre acreditava que era no rosto que as paixões se imprimiam. As máscaras e os demais acessórios usados em profusão não contribuía para que a expressividade se realizasse. Para ele, os bailarinos deveriam ser capazes de transmitir seus sentimentos, afetos, prazer, dor, etc., por meio de sua fisionomia. Noverre encontrava nas interpretações de Garrick argumento para embasar e justificar suas afirmações.

Noverre contribui, ainda, para a valorização de mais um elemento na construção dramática: o respeito e a valorização do indivíduo que cria ou executa. Os intérpretes deveriam ter liberdade de expressão ante os efeitos oriundos de sua movimentação, fossem estes suaves ou violentos. Ao intérprete, caberia não só sentir, mas diferenciar as gradações que os movimentos produzem nos traços. Para Noverre, só assim a dança poderia falar, e o bailarino, raciocinar.

Conectado com os artistas e pensadores de sua época (Diderot, Lessing), Noverre quis aproximar a arte da natureza – mimese⁹ –, eliminando os ornamentos supérfluos, as caretas e as perucas. Encorajava os atores e bailarinos a mostrarem sua personalidade e a devolverem ao corpo sua expressividade, trazendo “para a dança um espírito novo: subordinando tudo a ação” (GARAUDY, 1980, p. 33).

A palavra *ação* tem sido motivo de polêmica na história das artes cênicas. Diferentes acepções e analogias foram criadas, segundo diferentes pontos de vista. Criaram-se diversas derivações, como ação falada, ação física, corporal, ação básica de esforço, etc. Inúmeros pesquisadores debruçaram-se sobre a ação no intuito de encontrar caminhos mais claros na edificação de seus conceitos e métodos. O célebre diretor russo Constatín Stanislávski, o grande pesquisador, coreógrafo, dançarino e teórico do movimento Rudolf Von Laban e o diretor polonês Jerzi Grotowski, entre outros, destacaram-se entre aqueles que se dedicaram ao tema.

Vejamos como Noverre entendia e concebia a ação:

Ação em matéria de dança é a arte de transmitir à alma dos espectadores nossos sentimentos e nossas paixões por meio da expressão viva dos sentimentos, dos gestos e da fisionomia (NOVERRE, 1998, p. 297-298).

Verificamos, então, que a Ação para Noverre não se restringia ao que o corpo físico produzia, mas a uma qualidade ou, ainda, capacidade de expressão de uma unidade corpórea: a diversificação dos movimentos na perspectiva de *comover e afetar* a audiência. Para se alcançar essa expressividade era necessário, sobretudo, transgredir regras condicionantes muitas vezes oriundas dos treinamentos e da educação adotados na época. Só assim um estado anímico poderia direcionar o movimento. Desse modo, Noverre nos confere um executar que, além da técnica, abre espaço para uma escuta dos sentimentos e da variedade de matizes que os compõem e que devem ser absorvidas e incorporadas. É da paixão que nascem os gestos e é o sentimento que os impulsiona rumo a um objetivo; é a paixão e ao sentimento que não se pode escapar, sob pena de que os gestos deixem de ser críveis.

A linguagem que Noverre buscava para realizar suas traduções, considerando não só a dança, mas também a música – linguagem expressiva e que pudesse se tornar um ponto comum a seduzir qualquer espectador (até os menos sensíveis) –, seria a linguagem guiada pelo sentimento. Em suas palavras:

⁹ A mimese é a imitação ou a representação de uma coisa. Na origem, mimese era a imitação de uma pessoa por meios físicos e lingüísticos, porém esta “pessoa” podia ser uma coisa, uma idéia, um herói ou um deus. Na poética de Aristóteles, a produção artística (*poiesis*) é definida como *imitação (mimese)* da ação (*praxis*) (PAVIS, 1996, p. 241).

Para que estas artes tenham voz, elas devem dirigir-se ao coração com a linguagem que lhes é própria e que a todos seduz, a linguagem do sentimento, por todas as nações compreendida (NOVERRE, 1998, p. 301).

A necessidade de encontro entre palco e platéia, artista e público, o corpo que faz e o olho que observa, é uma constante nas encenações e em seus processos de construção. A relação desenvolvida nesse espaço, a linha sutil que separa palco e platéia, a possibilidade do encontro é objeto de estudo de vários encenadores modernos que, como Grotowski, compreendem que “a essência do teatro é um encontro” (GROTOWSKI, 1992, p. 48). Algo é produzido e assimilado, ou não, pelo olho/corpo que o vê. Talvez seja de fato nesse espaço onde bordas se encontram que se dá a construção de um sentido e de uma expressão, permitindo que o público faça o papel do dramaturgo. Discutiremos a questão mais adiante, contentando-nos por hora em saber que Noverre pensava e zelava pelo público e confiava que a dança podia se comunicar com ele e que este estaria, ainda, apto a *dançar junto*. Segundo ele:

Eles precisam envolver o público com a força da ilusão, fazendo com que ele experimente todos os movimentos que os animam. A verdade, o entusiasmo, que caracterizam o grande ator e que são a alma das belas-artes, se assim ousar, exprimir-me, são como a fâscia elétrica, a chama que comunica com rapidez, envolvendo a imaginação do espectador, transformando sua alma e obrigando seu coração a sentir (NOVERRE, 1998, p. 308).

O bailarino também chama a atenção para as direções e os andamentos que os agrupamentos de movimentos devem adotar em cena. Percebemos então mais dois fatores presentes na composição. O mau uso desses fatores compromete sua clareza e precisão. Cabe ao olhar do mestre compositor – *um golpe de vista infalível* – a captação desses fatores e seu aproveitamento, pois, segundo o mestre, “é o momento que determina a composição, e a habilidade consiste em captá-lo e aproveitá-lo a contento” (NOVERRE, 1998, p. 349).

Um olhar educado para ver e perceber o movimento, aliado ao desenvolvimento da sensibilidade de ver e capturar o que se manifesta – *um tato certo*. Arriscar-se na captura de um momento, que pode ser decisivo na construção dançante. Noverre nos convida para ver, e num gesto análogo ao de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, que, em um de seus mais célebres poemas, “O guardador de rebanhos”, também evoca a capacidade e a flexibilidade do olhar:

O MEU OLHAR é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda,
 E de vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,... (PESSOA, 1980, p. 35).

Vê-los e Vê-los várias vezes (NOVERRE, 1998, p. 355). O bailarino francês julgava fundamental para um compositor esse exercício de ver repetidas vezes, examinando e experimentando sua construção, pois, para ele, existia um caminho a ser descoberto entre o imaginado, ou seja, o desejo de criar, o ato de se ter uma idéia e o ato de executá-la. Consciente do papel do receptor perante a obra, Noverre também investiga formas de afetá-lo, potencializando seu olhar. Encontra, então, um outro elemento que julgo bastante pertinente na composição dramaturgica: o silêncio como elemento ativo e expressivo na encenação. Descrevendo um de seus balés, ele afirma:

Imaginei, ainda, alguns silêncios na música que produziram o mais sedutor dos efeitos. O Ouvido do espectador, deixando repentinamente de ser tocado pela harmonia, permitiu ao olhar abarcar com mais atenção todos os detalhes do quadro (...) (NOVERRE, 1998, p. 362).

Por fim, em sua busca de conferir verdade, ética, ações, energia, ardor, espírito, alma e amor à dança, Noverre dialogou com elementos oriundos do teatro – os cenários, luzes, figurinos, música, mas, sobretudo, com a pantomima. Construiu a base da dramaturgia dançante ao se perguntar: como unir os mecanismos de dança a uma expressividade anímica que nos toque a sensibilidade? O sentimento e a paixão eram o seu guia. Como “farol” de uma época, Noverre permitiu que sua luz se irradiasse para além de seu tempo. Seu sonho era aproximar-se da natureza através do encontro entre dança e pantomima, ainda que grande esforço fosse necessário para convencer seus pares. Visionário, sonhador, amante das artes e principalmente da dança, Noverre não deixou de encontrar obstáculos e opositores diante de suas descobertas, especulações e composições, o que não impediu, segundo CAMINADA (1999, p. 122), que fosse considerado por diversos autores como “o construtor do ballet na era moderna”. Nas palavras de Noverre:

Em qualquer gênero, quanto mais nos aprofundarmos mais os obstáculos se multiplicam e mais o objetivo que nos esforçamos para atingir parece distante. Da mesma forma, Senhor, muitas vezes o trabalho obstinado traz ao grande artista somente a incômoda certeza a respeito de suas insuficiências, enquanto o ignorante, satisfeito consigo mesmo, em meio às mais espessas trevas, acredita nada existir além daquilo que se vangloria de saber (NOVERRE, 1998, p. 371).

2.2 O Expressionismo alemão – Tessitura visceral

Podemos detectar impulsos expressionistas em praticamente todos os tipos de atividades artísticas. Pode-se falar em filósofos expressionistas, historiadores da arte expressionistas e trabalhos de crítica que se encaixam nesse movimento. Vale ainda observar que muitos artistas expressionistas envolveram-se com mais de uma forma de expressão, o que reforça a versatilidade desse movimento. Encontramos pintores que falam de seu trabalho em termos musicais ou poetas que, segundo Cardinal, investem pesadamente no simbolismo das cores. De acordo com esse autor:

Foi sem dúvida um movimento de muita dinamicidade, a ponto de, ao liberar energias de forma tão febril, criar uma impressão inicial de caos absoluto. O Expressionismo nada mais é que uma prospecção de estados fronteiros e posições extremas, que freqüentemente implicam crises de indecisão e gestos hiperbólicos dirigidos simultaneamente postular que a agonia é uma forma de êxtase. E o êxtase uma forma de agonia. Alegria e depressão, atração e repulsão, delicadeza e brutalidade, harmonia e tumulto, são apenas algumas antíteses incorporadas em seus argumentos ou atos criativos. Os expressionistas podem ser obcecados pela vida urbana e, mesmo em direções contrárias. Por vezes, os expressionistas parecem assim, ansiaram por uma vida campestre. Consideram a individualidade como valor supremo, e apesar disso, demonstram um notável entusiasmo pela ação coletiva. Alimentam-se de sensações, embora busquem a dimensão supra sensorial da experiência (CARDINAL, 1984, p. 17).

A dança ocupa um lugar especial dentro do movimento expressionista, sendo reconhecida como *o veículo natural* deste, pois, para Cardinal, “ela implica impulsos de uma única sensibilidade definindo seu próprio espaço expressivo” (1984, p. 56).

O Expressionismo nos oferece elementos e características que julgo determinantes e essenciais para uma construção dramatúrgica. Dentre eles estão o sentimento, o impulso, a intenção, a intensidade das emoções e a recepção. Verificaremos agora como esses elementos são trabalhados por construtores que atuaram dentro do universo da dança expressionista.

2.2.1 Isadora Duncan – Mitologia pessoal, liberdade e revolução

(...) Mas agora, para render graças a Afrodite, olhai-a. Não é ela de repente uma verdadeira onda do mar? Ora mais pesada, ora mais leve que seu corpo, ela salta, como chocar-se num rochedo; tomba molemente...é a onda!
Paul Valéry

Embora tenha nascido em São Francisco, no final do século XIX, mais precisamente em 1877, Isadora é reconhecida como precursora da dança expressionista alemã, devido a sua emigração para Berlim. Ela funda sua escola em um subúrbio dessa cidade, no início do século XX. Segundo Cardinal, Duncan:

(...) executava uma seqüência de movimentos que se desenvolviam espontaneamente em resposta a impulsos internos, imprevisíveis e derivados de suas fontes espirituais e emocionais (CARDINAL, 1994, p. 29).

Mais do que a técnica, Isadora agrega a vida em sua dança, dançando suas alegrias e emoções e seus pressentimentos, ainda que obscuros. Ela pretendia e perseguia uma revolução para os homens e acreditava que poderia, através de sua dança, “(...) exprimir os sentimentos e as emoções da humanidade” (GARAUDY, 1973, p. 58).

Assim como Noverre, Isadora tem na natureza a inspiração para realizar suas danças, rompendo convenções acadêmicas. Aproximando-se da natureza, Isadora encontra o **ritmo** (movimento de fundo) como princípio ordenador de sua dramaturgia. Como ela mesma nos diz:

Minha idéia do movimento de dança veio do ritmo das ondas... Eu tentava seguir seus movimentos e dançar em seu ritmo (GARAUDY, 1973, p. 58).

Isadora encontra ainda outros elementos norteadores para construir suas danças. Preocupa-se com outra constituição lógica. Ao contrário de Noverre, abomina a pantomima, que, segundo ela, afastava a dança de seu caráter transcendente. Verificamos aí que o caráter transcendente, para Duncan, vai além da necessidade de traduzir a dança como palavra, daí sua recusa pela pantomima, que, para ela, “era um substituto da palavra” (GARAUDY, 1973, p. 70).

Assim, percebemos que há rupturas e também continuidades no pensamento sobre o texto dançante. A dança é vista por Duncan como algo que se organiza em torno do movimento e não em torno da palavra, do verbo, tendo no ritmo sua inspiração e fluência. Embora discorde de Noverre nesse aspecto, Isadora repete e enfatiza alguns preceitos do mestre francês ao concordar que a dança possui um poder de comunicação e comunhão, que ela deveria ser expressiva, e que deveria ser “a expressão divina do espírito humano pelos movimentos do corpo”. O exercício da

escuta como orientador da dramaturgia também retorna aqui, quando Isadora, desejando reencontrar ritmos inatos do ser, propõe, segundo Paul Bourcier, “escutar as pulsações da terra, obedecer à lei de gravitação, feita de atrações e repulsas, de atrações e resistências” (2001, p. 248).

Duncan dialogava com filósofos, com pinturas gregas “dançantes”, com os Deuses, com a chamada “grande” música, com a tragédia, com as nuvens, o vento, o mar e as árvores. Ouvia seu interior e a ele confiava a ação de mover-se. A respeito das muitas vozes que se manifestavam em seu interior, Isadora nos relata:

Minha alma era um campo de batalha onde Apolo, Dionísio, Cristo, Nietzsche e Richard Wagner disputavam terreno uns aos outros (*apud* GARAUDY, 1973, p. 62).

Como dançarina dionisíaca mística, irreverente, trágica ou flutuante, Isadora apontou e abriu caminhos com seus pés nus e seus braços de nuvem, com seu corpo de árvore ou de mar. Dançando sua vida, ela nos orienta para uma dramaturgia que só pode ser traçada com base na própria vida do artista criador, ancorada em elementos como o ritmo, as pulsações e, sobretudo, a liberdade de movimento. Uma dramaturgia que revela o íntimo do bailarino e permite que seus desejos, suas aspirações, bem como decepções e frustrações se transformem em material que não só alimenta, mas também orienta e ordena suas danças. É a experiência humana no coração da criação. Em Duncan, assim como em Noverre, a dança faz da mecânica somente um meio para atingir seus objetivos, e não um fim em si mesma.

Entre maio e junho de 1901, Isadora Duncan, segundo Bergsohn e Bergsohn (2003, p. 3), apresentou-se em Paris. Sobre sua atuação, um jovem artista, na época ainda envolvido com shows de cabaré e clubes noturnos, escreveu:

A principal contribuição de Duncan foi, contudo, que ela redespertou a forma expressiva da dança, que poderia ser chamada de dança-lírica, em contraste com as principais formas dramáticas do ballet.¹⁰

Esse jovem artista viria a se tornar, posteriormente, um dos maiores estudiosos do movimento dentro e fora da dança. Seu nome:

⁹ “The main achievement of Duncan was, however, that she reawakened a form of dance-expression, which could be called dance-lyrics, in contrast to the mainly dramatic dance forms of the ballet”.

2.2.2 Rudolf von Laban – *A life for dance*¹¹

Ela se transforma em dança, e se consagra toda ao movimento total!

Paul Valéry

Nascido no coração do Império austro-húngaro, Rudolf von Laban (1879-1958) foi o fundador da dança expressionista. Ele era fascinado pela diversidade de danças, culturas, expressões e movimentos corporais. Mesmo sendo filho de um oficial militar que queria seu alistamento nas forças armadas, Laban preferiu a vida boêmia, a pintura em vez da guerra. Estudou durante sete anos na escola de Belas Artes de Paris e Munique, e lá descobriu que sua verdadeira vocação era o espetáculo, sobretudo, o espetáculo dançado, acabando por montar uma revista com dançarinos do *Moulin-Rouge*. Depois de estudar em Paris, retornou a Viena numa época em que o Império estava prestes a ruir.

Toda a experiência de Laban termina por conduzir a um retorno à natureza, a um corpo livre e saudável, assim se dá no caso de Duncan – corpo-dança: livre de repressões. Laban cria e define estruturas do movimento, atentando-se para quatro fatores que seriam seu alicerce: espaço, tempo, peso e fluência. Ele devolve ao espaço sua profundidade. Um corpo atuando em um espaço móvel, dentro de um volume e em várias direções, e liberta-se da música e de sua métrica. Peso determina dinâmica, equilíbrio e desequilíbrio. Enfim, Laban liberta o movimento de qualquer restrição, o que permite a percepção da afinidade de suas idéias com as de um dos grupos precursores do Expressionismo: O Cavaleiro Azul, que postulava “a harmonia total entre alma e espírito através do movimento”.

Laban cria a "labanotação" – labanotation – método que permite a leitura de coreografias através de partituras. O método possui princípios básicos, simples e claros: divisão do espaço em três níveis (vertical, horizontal e axial) sobre os quais se inscrevem doze direções de movimentos.

Talvez possamos afirmar que Laban está para a dança assim como o mestre russo Stanislávski está para o teatro: pesquisadores incansáveis que dedicaram suas vidas à observação e à reflexão, à prática artística e ao registro de suas teorias. Como nos lembram Hodgson e Preston-Dunlop:

¹¹ *Uma vida para a dança*. Frase gravada na pedra tumular de Rudolf von Laban.

Resumindo a respeito de sua contribuição, ele simplesmente declara ter devotado toda sua vida em pesquisar a natureza, significado e ramificações do movimento, mas o fato que ele era capaz de transferir todo o seu entendimento sobre coreografia, dança, indústria, interpretação, educação, terapia, conselheiro vocacional, linguagem corporal e o treinamento de artistas de teatro é apenas uma pequena indicação de uma totalidade de descobertas de suas teorias universalmente notáveis (HODGSON; PRESTON-DUNLOP, 1990, p. 20)

Apresentaremos a seguir aspectos do pensamento de Rudolf Laban que possibilitam a ampliação de nossa reflexão.

Os fatores do movimento

Independentemente do que um criador de dança escolha como tema, idéia ou objeto para criar e desenvolver sua obra, ele terá sempre dois propósitos: expressar e comunicar. Segundo Laban, a dança deveria se comprometer com a expressão de uma idéia e exigiria uma grande dose de concentração para expressar-se. Uma expressão materializada em uma forma plena de qualidades. Já não nos perguntamos agora *por que nos movemos?* Nem *o que nos move?* Torna-se urgente interrogar-nos *como nos movemos?*

Um sentido. Estamos sempre buscando um sentido ao assistirmos um espetáculo. Podemos não dar importância ao fato de termos ou não entendido uma obra, mas considerando fundamental que ela nos traduza algum sentido. Algo parecido acontece quando vemos uma cor e percebemos a sensação de agressividade ou passividade que nos é transmitida por ela. Assim ocorre ao vermos um espetáculo de dança. Na maioria das vezes não capturamos seu sentido pelos filtros da razão, e sim pelas vias da percepção. O movimento pode nos traduzir sensações, emoções, vibrações e podemos até traçar uma narrativa para o mesmo, mas a percepção deste se amplifica livremente dentro de cada espectador, pois, de acordo com o próprio Laban: “(...) há também valores intangíveis que inspiram movimentos” (1971, p. 19).

Reforçando o pensamento labaniano, é mais uma vez o filósofo Roger Garaudy que nos elucida sobre o processo de comunicação e recepção diante do movimento. Vejamos:

Toda dança implica participação, mesmo quando ela é espetáculo, não é apenas com os olhos que a “acompanhamos”, mas com os movimentos pelo menos esboçados de nosso corpo. A dança mobiliza, de algum modo, um certo sentido, pelo qual temos consciência da posição e da tensão de nossos músculos.(...) Este sexto sentido estabelece, graças a um fenômeno de ressonância ou de simpatia muscular, o contato entre o dançarino e o participante (GARAUDY, 1980, p. 21).

Assim, o espectador capta a dança através de sua própria musculatura e de seus sentidos: olhos, ouvidos, pele, cheiro, etc. De um lado a dança, de outro, o espectador. Existe entre uma e

outro um espaço que há de ser preenchido. Esse espaço é reconhecido por Laban como uma “corrente magnética bipolar” (1971, p. 27), estabelecida entre palco e platéia. O preenchimento desse espaço pode se dar de diversas formas e, ao pensarmos a dramaturgia da dança, poderemos encontrar, nela, uma possibilidade de ocupar tal espaço, fazendo com que a mesma possibilite e contribua para a conexão entre esses dois pólos.

A dança começa com a revelação de uma “idéia” que lhe inspirou a existência. O próximo passo para que essa idéia comece a se instalar surgirá através das atitudes internas do atuante em relação aos fatores de movimento, fazendo com que o esforço seja um orientador de sua movimentação. Conforme registrado por Rengel em seu *Dicionário Laban*, “esforço é o ritmo dinâmico do movimento do agente (...) e que comunica a qualidade expressiva do movimento” (RENGEL, 2003, p. 60-61).

Ainda segundo a autora, Laban também usa o termo *antrieb* = *propulsão, impulso, ímpeto*. Se considerarmos que o esforço traz a qualidade expressiva do bailarino, caberia ao dramaturgista, por sua vez, atentar para as formas de articular essas qualidades durante a criação e o desenvolvimento do movimento-dança. Para além da análise dos esforços, o ritmo a ser desenvolvido se tornará protagonista no próximo momento da construção. Nas palavras de Garaudy: “Laban observa que o ritmo é, ele próprio, uma linguagem particular que pode veicular significado sem recorrer às palavras” (GARAUDY, 1980, p. 114).

Os fatores de movimento observados e definidos por Laban podem ser um primeiro indicativo na construção da dramaturgia do movimento dançado. Sem dúvida, toda execução, consciente da utilização desses fatores e das qualidades adequadas de esforço geradas pelos mesmos, poderá causar maior aproximação ou distanciamento entre executor e receptor. A escuta dos impulsos durante a construção da tessitura dramática é de suma importância, pois estes, que a princípio parecem desordenados, podem, à medida que o trabalho se desenvolve, regular e equilibrar movimentações e qualidades de expressão. Ao dramaturgista cabe perceber, escolher e articular as qualidades de esforço, também reconhecidas com o intuito de atingir um objetivo proposto, pois:

Um único movimento, ou uma seqüência de movimentos, deve revelar, ao mesmo tempo, o caráter de quem o realiza, o fim pretendido, os obstáculos exteriores e os conflitos interiores que nascem deste esforço (GARAUDY, 1980, p. 113).

Von Laban orienta seu trabalho para os fatores de movimento, que também podem ser vistos como um exercício de circulação, em que cada elemento interage e dialoga com o outro. Muitas vezes um nasce do outro, de uma necessidade indicada por uma qualidade de esforço, pois, para Laban, *movimentamos-nos para satisfazer uma necessidade*.

Dança-Drama / Diálogo e fronteiras

Von Laban não só se aproximou do teatro na infância e na adolescência, mas também durante toda a sua vida dedicou-se ao treinamento de atores. Ele dava a mesma importância ao corpo, seja no teatro ou na dança, como instrumento total, valorizando as peculiaridades de cada indivíduo e suas características de esforço. Sabia que essas características eram únicas e que os movimentos de um indivíduo iriam mostrar os efeitos de seu meio e de sua hereditariedade artística. Laban abarcou durante sua pesquisa e criação de todo tipo de estilo em seu repertório. Segundo Dunlop: “Linha narrativa e padrões abstratos, comédia, tragédia, histórias, sátiras, burlescos – Tudo apareceu dentro de seu repertório” (DUNLOP, 1990, p. 26).¹²

Ao observarmos danças de 1923 a 1928, percebemos como o elemento dramático é constante, enfatizando o encontro com a teatralidade em sua expressão. Como nos informa Rengel (2003,42):

Dança-teatro ou dança de palco, termos usados por Laban com o mesmo significado. Em alemão, tansbühne. Dança-teatro é fusão do movimento, da música e da palavra falada. Uma forma de dança usada por Laban como tentativa de “intensificação formal da expressividade humana (MARY WIGMAN, 1921 *apud* PRESTON, 1995).

O termo “dança-teatro” ganharia mais propriedade com o aluno e colaborador de Laban, Kurt Jooss, e posteriormente seria totalmente consolidado por uma discípula de Jooss: Pina Bausch, como veremos mais adiante. Gostaria, porém, de chamar atenção para uma afirmação de Laban que nos leva a uma reflexão que julgo pertinente:

Representações teatrais onde os elementos pictóricos do cenário e as naturezas mortas são superenfatizadas tendem a enfraquecer o interesse dinâmico, que é o elemento todo-poderoso (LABAN, 1971, p. 31).

¹² Narrative line and abstract pattern, comedy, tragedy, history, satire, burlesque – all appeared within his repertoire.

Se considerarmos a hipótese de que um acontecimento dinâmico tem sua força na organização dinâmica dos movimentos, como fator poderoso da expressão cênica, poderíamos suspeitar que a mesma pudesse também nos orientar para a construção de uma dramaturgia. De acordo com Rengel:

Dinâmica refere-se à combinação das qualidades de esforço. Dependendo da escolha das qualidades, é gerada um tipo de dinâmica. (...) Dinâmica é a resultante expressiva do movimento quando duas ou mais qualidades de esforço se organizam simultaneamente (RENGEL, 2005, p. 44).

Os movimentos dançantes, ao entrarem em diálogo com outras artes, não estariam criando uma nova dinâmica como fruto desse encontro? Assim, poderia a escuta e a tessitura das dinâmicas geradas pelos movimentos dançantes ser parte do fio condutor de uma dramaturgia? Para Laban, “o que realmente acontece no teatro não se dá apenas no palco ou na platéia, mas no âmbito de uma corrente magnética entre esses dois pólos” (1971, p. 26). Laban irá se referir posteriormente aos impulsos internos que irão ajudar a estabelecer esse contato e complementa trazendo à tona o caráter dinâmico como elemento essencial à representação.

Esse elemento “todo poderoso” referido por von Laban é também reconhecido por Rudolph Arnheim, que se surpreende como o fato de que teóricos e pesquisadores lhe atribuísem pouco valor:

Considerando que a dinâmica é a própria essência da experiência perceptiva e assim prontamente reconhecida por poetas, artistas e críticos, é de se notar que teóricos e pesquisadores lhe tenham dado tão pouca atenção (ARNHEIM, 2005, p. 409)

Arnheim complementa sua argumentação ao revelar, ainda, que:

A natureza dinâmica da experiência sinestésica é a chave para a surpreendente correspondência entre o que o dançarino cria com suas sensações musculares e a imagem do corpo vista pelo público. A qualidade dinâmica é o que unifica os dois diferentes meios (ARNHEIM, 2005, p. 398).

Tomada como fator responsável por dar nexos e circulação de sentido ao movimento dançado e como tecedora das ações teatrais, a dramaturgia se torna, aqui, um elemento também responsável por realizar a ponte entre esses dois pólos –palco e platéia –, através da percepção e da articulação das dinâmicas criadas dentro dessa zona de encontro e diálogo.

Assim, a dinâmica de ações que dançam ou dos corpos idílicos que atuam será também ressignificada, criando uma nova dimensão sinestésica para o intérprete e o espectador, bem como entre os mesmos. Cabe ao dramaturgista não somente fazer com que essa dramaturgia que

une margens seja tecida com foco nas ações ou nos fluxos de movimento, mas também estar atento à tessitura das dinâmicas resultantes desse encontro. Ele deve perceber e equilibrar identidades que ora amalgamam-se, ora colidem ou traçam seus cursos lado a lado, fazendo com que esse intervalo venha à luz. Mais uma vez, é Arnheim que nos apresenta a dinâmica como um núcleo gerador de sentido:

Finalmente, é essencial para a execução do dançarino e do ator que a dinâmica visual seja claramente separada da mera locomoção. Eu percebo que o movimento parece morto quando dá a impressão de mero deslocamento. É claro que fisicamente todos os movimentos são causados pela mesma espécie de força, mas o que conta para a execução artística é a dinâmica transmitida ao público visualmente, porque apenas a dinâmica é responsável pela expressão e significado (ARNHEIM, 2005, p. 399).

Assim, por meio da união entre música, palavra e movimento, Laban nos oferece uma dramaturgia cujos elementos são os próprios fatores do movimento pesquisados e desenvolvidos por ele, terminando por gerar uma dramaturgia com base na escuta e na percepção das dinâmicas.

2.2.3 Mary Wigman – A essência expressionista e a formatação do caos

“- Coisa nenhuma, caro Fedro. Mas qualquer coisa, Erixímaco. Tanto o amor quanto o mar, e a própria vida e os pensamentos... Não sentis que ela é o ato puro das metamorfoses?”

Paul Valéry

O expressionismo caracteriza-se basicamente pela expressão de impulsos interiores do ser humano (violentos, no caso de Wigman), revelando necessidades urgentes, transformadas em movimentos vitais. Esses impulsos tinham como base uma grande concentração e, quando ordenados, demonstravam grande poder de expressão. Mary Wigman (1886-1973) embasou sua dança nesses impulsos internos, permitindo ao bailarino expressar-se através de uma grande liberdade individual, calcada a princípio na percepção de seus instintos, para só posteriormente formatá-los tecnicamente. Assim, poderíamos dizer que, se Laban libertou a dança, Mary Wigman libertou o dançarino. Dentre os dançarinos expressionistas, ninguém mais do que Wigman sentiu e materializou a presença do trágico, da angústia e do dilaceramento em suas danças. Todos esses sentimentos nasceram como fruto de sua convivência e sobrevivência durante o período em que o mundo passou por duas grandes guerras mundiais, que tiveram a Alemanha como protagonista do conflito. Wigman era essencialmente germânica, e como ela

mesma nos diz ao reconhecer o seu fazer em suas origens: “Meu país, minha língua, meus sentimentos, pensamentos, minha dança” (ver referência em bibliografia/filmes).

Luz e trevas, Apolo e Dionísio, artes plásticas (máscaras) e literatura, demônios e divindades, violência e paixão, êxtase e forma, repugnância e fascínio – esses são os diálogos em que a bailarina, professora e coreógrafa se lança. Em suma, diálogos entre vida e morte.

Após desvincular-se de Dalcroze¹³, Wigman, aconselhada por Emil Nolde¹⁴, que exerce grande influência em sua vida, procura por Laban, com quem acaba por estabelecer uma fascinante identificação. Assim, Wigman tornou-se amiga e assistente de Laban entre os anos de 1913 a 1919. Ambos sofriam influências dos dadaístas¹⁵ e faziam parte do grupo de artistas que freqüentavam o movimento. No ano de 1920, rompe agressivamente com Laban e o deixa, seguindo para uma carreira solo. Ela não acreditava que o balé clássico e a dança moderna poderiam conviver dentro de uma mesma estrutura de formação e expressão do dançarino. Fazendo do trágico, do êxtase e da morte motivos de inspiração e diálogo para criar e desenvolver suas danças, Wigman vem reforçar, mais uma vez, a construção de uma dramaturgia com base na escuta das pulsões e dos sentimentos como norteadores da criação e da composição. A liberdade creditada aos bailarinos faz com que estes entrem em contato com suas pulsões mais obscuras, das quais o movimento deveria emergir, ser “explodido” e lançado para fora do corpo. Tessitura de explosões arrebatadoras e dilacerantes traduzidas em uma dança de elementos dramáticos que dialogavam, sobretudo, com a morte – assim era a dramaturgia de Wigman. A crença em seu fazer lhe garantiu o direito à vida, ainda que atingisse uma forma “degenerada”, como seus conterrâneos nazistas chegaram a afirmar.

¹³ “Compositor e professor de música nascido na Áustria e naturalizado suíço em 1865, desenvolveu um sistema de treinamento da sensibilidade musical que foi denominado eurritmia, baseado no movimento rítmico. (...) Entre seus discípulos de enorme importância podemos citar Mary Wigman e Ivone Georgi” (CAMINADA, 1999, p. 203).

¹⁴ Emil Nolde (1867-1956), cujo verdadeiro nome era Emil Hansen, foi um dos mais importantes pintores expressionistas alemães. Os seus quadros, tal como pretendia, chocavam o espectador, devido à vivacidade das cores, que contrastavam abusivamente umas com as outras, à deformação dos rostos das personagens retratadas, à distorção das perspectivas e ao excessivo uso de tinta.

¹⁵ O movimento Dada ou Dadaísmo foi uma vanguarda moderna fundada em Zurique, em 1916, por um grupo de escritores e artista plásticos. O Dadaísmo é caracterizado pela oposição a qualquer tipo de equilíbrio, pela combinação de pessimismo irônico e ingenuidade radical, pelo ceticismo absoluto e improvisação. Enfatizou o lógico e o absurdo (...) Sua principal estratégia era mesmo denunciar e escandalizar.

2.2.4 Kurt Jooss – O novo “balé de ação”

Seus olhos voltaram à luz.

Paul Valéry

Tendo crescido em um lar onde música e teatro se faziam presentes em larga escala, o jovem Kurt Jooss (1901-1979), revelou-se desde cedo um garoto talentoso (tocava piano e realizava experimentos coreográficos). Foi através da dança que ele encontrou respostas para suas insatisfações. O encontro com Laban foi determinante em sua vida, levando-o a superar a dúvida entre se dedicar aos negócios da família (no caso, a agricultura) ou à dança e a decidir-se definitivamente pela profissão de dançarino. Em seu depoimento, podemos observar o poder entusiástico que a dança exerceu sobre ele, ao “visitá-lo” e envolvê-lo completamente. Vejamos: “A dança, pela qual, eu me mostrava desatento, veio até mim, e eu fui um ser adormecido que despertou com a brilhante luz do sol da manhã”¹⁶ (*apud* BERGSOHN; BERGSOHN, 2003, p. 17).

Do o ponto de vista labaniano, ainda segundo os autores citados acima, “Jooss apareceu na hora certa. Ele era exatamente o que Laban precisava, uma pessoa que poderia conservar todo material que Laban havia formulado”¹⁷ (BERGSOHN; BERGSOHN, 2003, p. 19).

Jooss teve uma rápida ascensão no mundo da dança, tanto como bailarino, quanto como pedagogo e diretor-coreógrafo. Em 1927, ele foi convidado a dirigir o departamento de dança da Folkwang School, que seguia as idéias de Laban, ou seja, a combinação entre palavra, dança e música. Aliando elementos do balé clássico com a dinâmica e a expressividade da dança moderna, ele abre espaço para o diálogo com outras artes, principalmente com o teatro (a dramaticidade teatral), fortalecendo o conceito de dança-teatro. Ao mesmo tempo, funda o Ballets Jooss, no qual desenvolvia suas próprias produções. Em suas palavras, em 1928, Jooss explica:

Nosso objetivo é sempre a dança-teatro, entendida como forma e técnica de coreografia dramática, preocupada de perto com o libreto, a música, e acima de tudo com os artistas intérpretes. Na escola e no estúdio, a nova técnica de dança deve ser desenvolvida em

¹⁶ “(...) The dance, of which I was unaware, came to me, and I was one sleeping being awakened by bright morning sunlight”.

¹⁷ “Jooss came along at just the right time. He was exactly Laban needed, a person who could retain all the material that Laban had formulated”.

busca de um instrumento objetivo não pessoal para a dança dramática, a técnica do balé clássico a ser gradualmente incorporada.¹⁸(BERGSOHN; BERGSOHN, 2003, p. 26).

É interessante observar que a proposta de Jooss era na verdade um **diálogo entre danças** que, para terem um significado, careciam de um assunto concreto. Considerava que, para uma dança dramática ser compreensível sem a utilização das palavras, ela deveria intensificar sua gestualidade. Assim, Kurt Jooss aproxima-se bastante das idéias da dramaturgia noverriana, fazendo com que Gaudy visse seu trabalho como uma “versão século XX do balé de ação” (1973, p. 121).

Sua principal obra, *A MESA VERDE*¹⁹, *um teatro sem palavras* cujo libreto levou cerca de dez anos para ser concebido, ganha notoriedade e reconhecimento de todo o meio artístico dentro e fora da Alemanha, e até os dias de hoje é ainda constantemente apresentada.

Assim, podemos suspeitar que a dramaturgia realizada por Jooss (no caso, *A MESA VERDE*, única obra a cujo vídeo tivemos acesso – ver referência em bibliografia/filmes) encontra-se na fronteira com a dramaturgia teatral, devido ao seu próprio desejo de manter acesa a teatralidade no coração de sua obra. Teatralidade verificada na configuração de personagens, na qualidade dos movimentos executados em coerência com os personagens criados e na apresentação de uma narrativa linear. Uma dramaturgia construída dentro de uma narrativa com características épico-dramáticas, na qual Jooss equilibra a idéia com a forma (elementos clássicos e modernos). Uma idéia, uma fábula em que podemos ver e “ler”, por meio do movimento dançado, uma trama realista. Um encontro entre forma e significado que, assim como em Noverre, ora faz uso da dança, ora da pantomima.

¹⁸ “Our aim, is, always, the dance theater, understood as form and technique of dramatic coreography concerned closely with libretto, music, and, above all, with the interpretive artist. In school and studio the new dance technique most be developed toward a non-perssonal objective tool for the dramatic dance, the technique of tradicional clasical ballet to be gradually incorporated”.

¹⁹ “Animado por um poderoso sopro de cólera, este balé é uma denúncia satírica da guerra, dos que dela se aproveitam e dos políticos que a geram” (GARAUDY, 1973, p. 121).

2.2.5 Pina Bausch – Dramaturgia da subjetividade

“(...) Pergunto-me como a natureza soube esconder nessa menina tão frágil e tão fina um tal monstro de força e prontidão”.

Paul Valéry.

Pina Bausch (1940) não escreve e não gosta de dar entrevistas; e nas raras vezes em que o faz, é freqüentemente lacônica, não chegando a objetivar suas respostas. Diante de ávidos entrevistadores, ansiosos por obter respostas referentes aos seus processos de trabalho, criação e construção dos espetáculos, ela se esquivava, apresentando como resposta somente um “... não sei, talvez”. Seus segredos nunca são totalmente revelados. Pina Bausch mantém um mistério em torno de seu fazer, de suas escolhas de material e do modo como os organiza. Responsável pela renovação da dança alemã no final do século XX, juntamente com outras duas grandes coreógrafas – Susane Linke e Rainhild Hoffman –, talvez possamos considerá-la como a maior artista de dança do século XX, e que adentra o século XXI. Bausch está sempre nos surpreendendo, como o próprio ser humano. É nos indivíduos e nas relações criadas e desenvolvidas por eles e entre eles que ela está interessada.

Nascida em Solingen, Pina, quando criança, escondia-se debaixo das mesas do café de que seu pai era proprietário na cidade. E parece que a atitude de observar o indivíduo e as relações humanas, repletas de contrastes, marcou fortemente a menina, que, quando adulta, materializaria essa atitude em seu trabalho como coreógrafa diretora do Wuppertal Tanztheater, cargo que assume desde 1973. Em suas palavras: “Eu me interessava mais por ver as pessoas na rua, do que ir assistir a um espetáculo de balé” (BAUSCH *apud* Bentivoglio, s/d, p.3).

A dramaturgia de Pina é a dramaturgia do homem, da vida cotidiana e de suas relações. Pina tece diálogos não só entre a dança e o teatro, mas também entre a dança e a ópera, entre os contrastes e sentimentos como popular e erudito, alegria e tristeza, solidão e afetividade, ternura e violência, realidade e subjetividade. Promove, ainda, relações dialógicas entre culturas. Muitas vezes, ocorrem diálogos paradoxais que acabam por resultar em um distanciamento. De acordo com Cypriano:

Sob o ponto de vista da encenação, Bausch dialoga com certas propostas de outro alemão, determinante para a cena teatral no século XX: Bertolt Brecht (1898 – 1956) e seu teatro épico. O efeito de distanciamento Brechtiano como estratégia para evitar o ilusionismo do teatro está presente em várias peças da coreógrafa, como nos momentos em que a luz da platéia é acesa para os bailarinos interagirem com o público (CYPRIANO, 2005, p. 29-30).

A preocupação com a recepção também é parte fundamental da dramaturgia de Pina Bausch. Ela possibilita ao espectador ser um atuante e desenvolver uma relação ativa dentro do espetáculo. O espectador se torna livre para perceber a encenação e chegar a suas próprias conclusões sobre o mesmo. Vejamos o que nos diz mais uma vez Fábio Cypriano, em uma de suas observações sobre o trabalho da diretora:

(...) Bausch chama a atenção do público para sua importância na participação da encenação da dança-teatro, provocando uma equação palco = público; portanto, o que lá se observa refere-se à construção de quem está assistindo ao espetáculo (CYPRIANO, 2005, p. 107).

Mais adiante, o autor reforça a relação entre palco e platéia como parte essencial da dramaturgia bauschiana, fazendo com que o espectador, “*imerso entre a delícia e a desgraça, possa emitir o seu juízo*”:

Assim o espectador das peças de dança – teatro de Pina Bausch deve ter uma função ativa, de criar suas próprias relações e lidar com ambivalências. Ele deve atuar como um “co- autor” (...) (CYPRIANO, 2005, p. 114).

Vale lembrar que essa preocupação com o diálogo entre palco e platéia já era uma grande referência nos fundamentos do expressionismo alemão. Pina foi aluna de um grande mestre, Kurt Jooss, a quem especialmente reverencia. Tendo estudado na escola fundada por Jooss – Essen Folwang Schulle –, onde ingressa em 1955, Pina assume que essa foi uma grande influência em sua vida artística. As relações dialógicas construídas em seu trabalho certamente foram influenciadas por sua formação lá, pois como ela mesma comenta:

O magnífico daquela escola, ao lado dos meus eminentes professores Kurt Jooss, Hans Züllig, Jean Cébron e outros, era que havia tantas coisas a aprender e todas despertavam a imaginação: a dança clássica e a moderna, o folclore europeu. Particularmente importante era que, na época, todas as seções se achavam sob o mesmo teto: a música, a ópera, a dança, o teatro, fotógrafos, escultores, gráficos, designers de tecidos, tudo isso podia ser mutuamente desfrutado. E nada mais natural que se conhecesse de tudo um pouco. Desde então não consigo ver sem espaço. Vejo também como um pintor ou fotógrafo vê. Essa visão espacial, por exemplo, é um componente bem importante do meu trabalho²⁰ (BAUSCH *apud* NESTROVSKI; BOGÊA, 2000, p. 11).

Assim, Pina nos aponta as possíveis articulações que a dança pode promover, ao valorizar o diálogo entre as disciplinas.

O princípio de seu trabalho, poderíamos também chamar de seu “método” de criação, é baseado em perguntas feitas aos bailarinos. Essas perguntas podem ser respondidas com

²⁰ Parte do discurso proferido em Bolonha (1999) ao receber o título de doutora *honoris causa* da Universidade de Bolonha, Itália.

movimentos, palavras ou por ambos. A improvisação não faz parte desse universo, pois os bailarinos têm tempo para pensar e preparar as respostas que serão apresentadas. Perguntas de toda ordem e natureza povoam esse início de processo. No entanto, o que vai ser escolhido, trabalhado e articulado só mesmo ela sabe. As músicas que acompanham as cenas, muitas vezes, também são bastante variadas e nem sempre criam uma unidade melódica.

Pina cria em cena um caleidoscópio de imagens realistas e ficcionais, expõe contrastes, revela sentimentos, recria a natureza, que se torna um prolongamento dos corpos dos bailarinos. Quando utiliza a palavra, esta vem impregnada por um ritmo que é próprio do movimento dançado e de sua organização. Seus personagens são, na verdade, prolongamentos dos próprios indivíduos (bailarinos), que se transformam em “pessoas cênicas”. O universo cênico de Pina revela um diálogo entre dança e dramaticidade. Seus espetáculos apresentam-se normalmente como colagens, como uma colcha de retalhos, salvo alguns poucos, como *Café Muller* (1978) e *A sagração da primavera* (1975), que se constituem como espetáculos de dança em sua totalidade. *A sagração da primavera* de Pina Bausch, segundo Bentivoglio, apresenta-se como uma peça (bailado) “que alcança uma crueza dramática sem laivos de otimismo, tendo em conta (como na versão original de 1913) a violência do grupo social perante a donzela (a eleita), predestinada ao sacrifício propiciatório” (BENTIVOGLIO, 1991, p. 50).

Já sabemos, portanto, que muitos elementos povoam a cena bauschiana, no entanto fica a pergunta: como podemos ter uma sensação de unidade, em um espetáculo, em que a colagem de cenas, músicas, intenções, textos corpóreos e sonoros não se faz segundo uma lógica formal? Como e o que articula a encenação? Como se dá, afinal, essa dramaturgia? Talvez a resposta esteja na declaração da própria diretora: “Há algo muito mais sério do que o público em geral pode ver. Está e está ali, porém não se mostra (...)”²¹ (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO; s/d, p. 11).

Assim, por mais que revele um corpo mais real que o texto, que perfure intimamente nossas emoções e escancare sentimentos e necessidades de relação entre os seres humanos, Pina Bausch sabe que existe sempre algo que não se mostra, algo que nunca se diz, mas que se percebe, se escuta e atravessa nosso corpo. Assumindo a subjetividade resultante da conexão entre os elementos cênicos que compõem sua obra dramática, como movimento e palavra,

²¹ Trecho de entrevista concedida a Leonetta Bentivoglio.

dança e teatro, realidade e ficção, desejos e expectativas, pulsões, medos, anseios, ternuras, alegrias e sentimentos – algo que existe entre eu e outro –, fragmentando, dissociando gesto e palavra e buscando distanciamentos, Bausch nos apresenta uma dramaturgia de travessias, de ausências, do não revelado.

2.3 A corrente americana – Continuidade e ruptura

Os Estados Unidos foram, talvez, o país que mais contribuiu para a construção da dança moderna. O país gerou vários criadores, escolas e movimentos, que ampliaram o conceito de dança, a reflexão e a discussão sobre o movimento e seus significados. Nessa geração de criadores, novamente percebemos o aparecimento de rupturas de estilos, em um movimento no qual verificamos claramente a divisão de ramos estéticos.

Dentre os criadores que trouxeram novas percepções sobre a dramaturgia, a composição da cena, o trabalho dos bailarinos e a relação entre forma, expressividade, significados e comunicação, ainda que de forma radicalmente diferente, estão Marta Graham, Doris Humphrey e Merce Cunningham. Contudo, essas rupturas tiveram como base, como ponto de partida, alguns precursores: Isadora Duncan, que já tratamos anteriormente, Ruth Saint Dennis e Ted Shawn, que juntos criaram a Denishawn (Escola e Companhia)²². Sobretudo, foi através das sementes lançadas por um “cantor semifracassado” que se alicerçaram as bases da dança moderna no Ocidente. Trata-se do francês François Delsarte²³, que, embora não se interessasse pela dança, deixa um grande estudo científicista – “A estética aplicada” –, no qual apontava teorias que se debruçavam sobre as relações conceituais de expressividade e significação dos gestos, sugerindo a observação das relações de intensidades entre sentimento e tradução gestual. As teorias delsartianas influenciaram Isadora Duncan, por intermédio de Geneviève Stebbins (discípula de Delsarte), com quem estudou, e compuseram o quadro das diferentes disciplinas da Escola Denishawn.

²² Antes de mais nada reivindica a ruptura completa com a dança tradicional, o que realiza recorrendo às danças orientais. Não que conheça exatamente as técnicas e os estilos, mas assimila seu espírito; no plano mental, considera que são as liturgias que colocam o dançarino em contato com a divindade (...) No plano técnico, utiliza todo o corpo, considerado o tronco – e não mais os membros inferiores – como ponto de partida de qualquer movimento; busca reforçar a impulsão nervosa situada no plexo solar, de modo que cada músculo esteja imediatamente disponível para traduzir o impulso. Aí está a idéia essencial de toda a técnica moderna” (BOUCIER, 2001, p.263).

²³ Teórico de grande importância, nascido em 1811, cantor da Ópera Comique, começou seu trabalho de investigação entre voz e o gesto a partir da perda da própria voz. Usando métodos pouco convencionais, baseados na observação de bêbados, loucos ou moribundos, a eles associou música, partindo para a formulação de uma teoria através da qual criou uma análise de sistematização dos gestos e expressões do corpo humano. Subdividiu-os em três categorias: gestos concêntricos, excêntricos e normais. Estabeleceu também três zonas de expressão: cabeça, tronco e membros (...) Foi também o precursor das primeiras teorias sobre contração e relaxamento, que dariam sustentação aos princípios de uma parte da dança moderna, partindo de uma posição totalmente encolhida para uma extensão plena, que permitisse até a possibilidade de exprimir emoções (...) (CAMINADA, 1999, p. 201).

Saturada de dançar segundo os preceitos dessa escola, acabando por abandoná-la e seguir suas próprias intuições para a construção de uma carreira, a princípio, solo, encontramos uma artista que, para além de bailarina e coreógrafa, foi, como nos lembra Garaudy, “dramaturga de um mundo sem deus e sem unidade humana” (1973, p. 94). Essa artista transformou-se, por meio de um movimento transgressor, em um nome extremamente representativo da dramaturgia na dança moderna:

2.3.1 Marta Graham – O estreitamento entre a dança e o drama

Gostaria de ser conhecida como contadora de histórias (GRAHAM, 1993, p. 182).

Tudo que faço tem uma razão, uma razão muito precisa (GRAHAM, 1993, p. 97).

Creio que se deve ter uma técnica demoníaca (GRAHAM, 1993, p. 177).

(...) Mas a arte é eterna, pois revela a paisagem interior, que é a alma do homem (GRAHAM, 1993, p. 11).

O movimento nunca mente (GRAHAM, 1993, p. 12).

Seu corpo diz o que as palavras não podem dizer (GRAHAM, 1993, p. 15).

Nesse recorte de frases extraídas de seu livro *Memórias do sangue*, Marta Graham (1894 - 1991) nos dá pistas sobre sua necessidade urgente de expressão, sobre seu desejo de dançar os anseios humanos. Graham dançou a realidade de seu tempo, cultivou suas raízes, valorizou suas memórias e seu país. Acreditou no homem, preservou sua liberdade e seus instintos. Dramática, intensa, explosiva, brusca e vigorosa, de forma expressionista dançou a agonia, o sonho e o horror, as misérias e as glórias da humanidade, o prazer e o êxtase. Criou sua própria técnica, revelando por meio dela suas paixões, repulsas e sua poesia. Segundo Caminada: “(...) foi, sem dúvida, o nome mais importante da dança moderna” (1999, p. 225).

Se analisarmos suas criações à luz da dramaturgia, veremos que Graham contribuiu, em suas composições, para dramaturgia do movimento dançado, sobretudo, com *um corpo que deve ser significativa*, como tradutor da força das emoções. O movimento/corpo em sua dança é um instrumento de narrativas cujas ações se encontram apoiadas nas pulsões emotivas, materializadas em diversas obras criadas pela coreógrafa-dramaturga. Essas obras, conforme nos indica Garaudy, inspiravam-se em outras artes como:

(...) a pintura de Picasso, as pesquisas abstratas e os livros de Kandinsky sobre O Espiritual na Arte, a música de Bela Bartok, o surrealismo de T.S. Eliot, e também a psicanálise de Freud e de Jung (GARAUDY, 1973, p. 95).

A partir de inspirações como as citadas acima, Graham dialogou com inúmeros temas, como os mitos, tanto gregos (Electra, Clitemnestra, Édipo e Jocasta, Teseu, Circe, o Minotauro) como indígenas e tradicionais (Night Chant, Appalachian Spring, Frontiers). Graham, que possui uma obra coreográfica imensa, dialogou ainda com poemas, temas religiosos, personalidades femininas, as relações entre os sexos, protestos contra a violência (referência à ditadura espanhola de Franco), a barbárie de Guernica e também com o próprio corpo e suas obsessões, como no célebre solo “Lamentations”.

Em suas “manifestações” coreográficas, percebemos a evidência de um movimento repleto de intenções, na tentativa de revelar as profundidades da alma do ser, levando-a a expressar conceitos para além da palavra. Para atingir seus objetivos, Marta Graham cria sua própria técnica, base da forma de seus desenhos corpóreos. Nessas formas, o corpo retrata suas tensões, ilustrado por torções num jogo permanente de oposições, dilatações, contrações e relaxamentos. A idéia-movimento da expansão e do recolhimento pontua a síntese de sua técnica. As paradas bruscas, a interrupção do movimento, eram também uma marca significativa em sua obra. Graham desejava que a ação de interromper o movimento fizesse com que o espectador desse continuidade ao mesmo, imaginando sua execução. Movimento que, com base nas leis vitais da respiração (inspiração, pausa, expiração, pausa), unificava no corpo o próprio ato de viver. Graham relacionava, assim, o ato de dançar com o ato de viver (encontro de fluxos). Um corpo que traçava linhas de forças, de construção e tensões internas. Podemos resumir a concepção dos movimentos de Graham, segundo Garaudy, em quatro princípios:

- 1 – A metamorfose do ritmo;
- 2 – A intensificação dinâmica;
- 3 – A relação gravitacional;
- 4 – A totalidade.

Na articulação desses elementos, objetivados dentro da exposição de um tema e aliados, na maioria das vezes, à simbolização de uma história, ou em diálogo com esta, Graham constrói suas narrativas dilacerantes, apaixonadas, viscerais e vivas. Não podemos deixar de lembrar que a composição cenográfica também esteve sempre presente na obra de Graham, contribuindo para o

caráter simbólico de suas criações. Ela encontrou e desenvolveu parcerias não só com artistas plásticos, mas também com escritores e músicos. Embora tendo na dramaticidade, nas memórias emotivas e na caracterização de personagens os elementos constitutivos de suas encenações, poderíamos dizer que, sob seu ponto de vista, a dramaturgia de sua dança se aproxima da dramaturgia teatral. Nas palavras de Garaudy:

Para Marta Graham, a dança e o teatro são uma coisa só. Primeiro porque, para ela, o teatro não é espetáculo, mas participação (...) (GARAUDY, 1973, p. 97).

Além disso, Marta acredita ser o teatro muito mais que a arte da palavra, o que lhe permite traçar semelhanças com a dança. Segundo ela, o teatro é composto por “(...) um jogo de formas e movimentos não realistas, mas significativos e provocantes (...)” (GARAUDY, 1973, p. 97).

Deduzimos, assim, a construção de uma dramaturgia narrativa, não organizada pela palavra nem mesmo apenas pelo movimento, mas, sobretudo, uma **dramaturgia das emoções**. Emoções que orientam a organização não só dos desejos, como também do sentido objetivado. Emoções que impulsionam, atravessam o corpo e que, à medida que são reguladas e articuladas em suas intensidades, revelam o movimento. A dramaturgia de um corpo tradutor de emoções e histórias urgentes de expressão, pulsantes, e que, por fim, celebram A VIDA.

2.3.2 Doris Humphrey – “Entre mundos mortos”

Assim como Marta Graham, Doris Humphrey (1895-1958) desligou-se da Denishawn. Insatisfeita com a falta de autenticidade com que Saint-Denis e Ted Shawn apropriavam-se dos movimentos de outras culturas e tradições, expressando-as superficialmente, Doris aliou-se a Charles Weidman²⁴ e criaram sua própria companhia.

Embora tenha tido menos visibilidade do que Graham, em razão de seu caráter introvertido, compartilhava com ela algumas afinidades para criar suas danças, dentre elas o desejo de expressão calcado nas necessidades do ser humano, de sua nação e de seu tempo. Dedicou-se mais ao trabalho de formação, não deixando, contudo, de criar uma obra extensa (em

²⁴ “ (1901-1975) Interessante e original neste artista é o fato de ele ser mais um homem de teatro do que um dançarino, tendo desviado, assim, a dança moderna para as necessidades cênicas. Antes dele, Ruth Saint-Denis e Ted Shawn tiveram a tendência de expor estados emocionais de maneira, de certa forma, linear. Sob a influência de Weidman, a geração saída da Denishawn associará a ação dramática à pintura dos estados d’alma, pois a teatralização reforça a expressão do corpo, tornando-a mais compreensível para o público” (BOURCIER, 2001, p. 265).

torno de 50 coreografias). Humphrey também desenvolveu danças em permanente diálogo com diversos temas, como o silêncio (“Water Study” – 1928), o misticismo (“Passacale e fuga em dó menor” – 1938) e poemas (“Lament”). A música também teve um caráter relevante em sua obra, utilizada ora para criar um ambiente, um clima para que o movimento se instalasse, ora para contrastar com o mesmo. Não só as inquietações e os problemas do homem moderno ocupam espaço em sua obra, mas também reserva lugar à abstração, retratada na peça coreográfica “Canonade” (1944).

Analisando dramaturgicamente suas composições, verificamos que Doris Humphrey utilizou-se da estratégica da simultaneidade ao compor “Inquest”. Segundo Boucier:

(...) Inquest, último balé de que participará e que comporta dois quadros simultâneos: o que descreve os fatos e o que exprime os estados emocionais decorrentes (BOUCIER, 2001, p. 268).

Criou uma técnica genuína, conhecida como “fall-recovery” (queda e recuperação), conceituada por ela como um “drama muscular”. Nessa técnica percebemos a concentração do movimento fundamentada no equilíbrio, na ação de ceder o peso do corpo à gravidade para logo em seguida recuperar sua verticalidade. Assim, o dançarino trafega entre duas oposições, construindo um sentido revelado como a própria ação de viver. Viver, dançar entre oposições, dentro de um fluxo que circula em todo ser humano. O ato de cair e se recuperar traz dramaticidade ao movimento e, por consequência, leva à organização de seqüências rítmicas motoras que se formam na inter-relação entre o corpo e o espaço. Contudo, Humphrey não se contentou em fundamentar seu fazer apenas nesses princípios, e desenvolveu uma reflexão valiosa, que contribui para ampliar as bases desta pesquisa. Classificou os gestos (sociais, funcionais, rituais e emocionais), distinguiu movimentos (simétricos e assimétricos, angulosos e arredondados) e fundamentou os elementos de sua composição coreográfica (motivação, ritmo, dinâmica e desenho).

Sobre a conceituação gestual de Humphrey, Gaudy afirma que “os gestos emocionais, os mais importantes para o bailarino, são os gerados espontaneamente por nossos sentimentos” (GARAUDY, 1973, p. 123).

Mesmo que essa conceituação estivesse na base de sua criação, é a própria Humphrey que a amplia, por entender que o gesto não traduz um sentimento na sua inteireza, pois a dança não é mímica. Assim, ela encontra na **qualidade** do movimento a resposta para que a transformação

aconteça e o movimento não seja simplesmente representativo e superficial. Humphrey acredita que o atuante deve não somente imprimir ao movimento força interior, mas criar a conexão entre essa força e “(...) o ritmo voluntário de sua vida, criadora e militante, em favor do advento do homem humanizado” (GARAUDY, 1973, p. 125).

Quanto aos elementos de sua composição coreográfica-dramatúrgica, verificamos que o **ritmo** presente no ato de cair e recuperar-se, movimento presente nas ações humanas, proporciona um preenchimento do espaço entre o que ela chama de “dois tempos mortos”. – um tempo de inação na vertical e um tempo de abandono, surgido do efeito da queda. O entre-lugar está mais uma vez presente no conceito de dramaturgia.

Um segundo elemento a ser notado é o **dinamismo**, isto é, “as mudanças de intensidades” (GARAUDY, 1973, p. 128). Aqui, assim como já mencionado quando tratamos de Laban, as dinâmicas têm um papel central na tessitura dramatúrgica, pois veiculam diferentes intensidades que, conforme articuladas e reguladas, possibilitam diferentes significados e compreensões do objetivo, da idéia proposta. As dinâmicas são descargas de forças que podem ser conduzidas de diferentes maneiras, possuir diferentes acentos, sugerir prolongamentos e pausas bruscas. A diversidade de tónus que pode ser apresentada no movimento produz diferentes significados. Dentro da utilização da dinâmica, Doris Humphrey distingue os movimentos, como, por exemplo, os arredondados, os circulares, os agudos. Segundo Garaudy

Alguns movimentos se prestam mal a esta descarga de forças: a curva, por natureza, é doce e contínua, e mais ainda os movimentos circulares, assim como as oscilações dos ombros e do quadril. Tais movimentos só podem ser marcados por um acento se forem cortados por uma parada brusca. A variedade desta gama permite comunicar os sentimentos: um movimento dinâmico com seus acentos bruscos, é estimulante; um movimento lento e contínuo é calmante (GARAUDY, 1973, p. 128).

O **desenho** (simétrico ou assimétrico) é o próximo elemento a ser observado, tendo em vista que sua finalidade é permitir que a emoção se torne visível. Para Doris, é da experiência no cotidiano que ele surge, bem como dos hábitos que o corpo recebe e absorve. Os desenhos, em suas diferentes formas e perspectivas, oferecem-nos sensações diferenciadas: da calma ao embate, da quietude à convulsão, evoluindo no tempo e no espaço da representação. Pensando que sua dança alojava-se no espaço convencional (palco), Humphrey, segundo Boucier, “adapta as noções cênicas propostas por Gordon Graig²⁵ à dança” (2001, p. 271), ou seja, direciona seu

²⁵ Edward Gordon Graig (1872-1966). Ator, encenador e cenógrafo inglês, cuja concepção teatral foi caracterizada por seu peculiar antinaturalismo e pela pureza cenográfica. Foi uma das personalidades mais decisivas para a história

olhar para a relação significativa do palco com o corpo do atuante. Conforme a localização do bailarino em cena, seja nos cantos, ao centro ou nas diagonais do palco, conforme posiciona seu corpo de frente ou de costas ou pela direita ou esquerda deste, no proscenium ou ao fundo do mesmo, um novo significado vem à tona e, por sua vez, estabelece relações com a força dos gestos. Assim, o palco é também fundamental para a construção e o desenvolvimento de uma dramaturgia.

Doris Humphrey tem importância fundamental para o estudo da dramaturgia, não somente pelo fato de ter sistematizado sua teoria de composição coreográfica, mas também por ter elaborado, assim como Laban, um sistema de notação de movimentos. Não podemos deixar de lembrar seu primeiro princípio, a base de todos os elementos anteriormente citados na construção de uma obra que dance: a motivação. Esta representa a essência, “a alma de toda composição coreográfica” (GARAUDY, 1973, p. 127).

2.3.3 Merce Cunningham – Dramaturgia da “não-dramaturgia” ou dramaturgia do acaso, do corpo, do movimento, da ação pura e dançante

“Não é o que estamos vendo? – Que queres de mais claro sobre a dança, além da dança nela mesma?”

Paul Valéry

Merce Cunningham (1919) inaugura um novo tempo, abre outras portas e rompe com os elementos que fundamentaram a dramaturgia da dança anterior a ele. Propõe desligamentos, novas operações, introduz novos elementos na composição dançante. Acaba por influenciar um novo pensamento que surgiria na dança, a partir dele: o pós-modernismo, desenvolvido, sobretudo na América do Norte, mas que também influenciou criadores europeus. Verifiquemos as contribuições de Cunningham para esse novo modo de pensar a dança.

Merce Cunningham é um exemplo claro de ruptura no universo da dança. Começa sua carreira pelos estudos de dança, atravessa os estudos de formação em teatro (ator), mas termina por voltar à dança, sob a direção de Marta Graham, atuando em sua companhia por seis anos. É nesse momento que a ruptura se faz. Cunningham, sob a influência direta do músico John Cage, rompe com as estruturas vigentes da dança moderna: dramaticidade, teatralidade, representação,

do teatro ocidental, promovendo uma notável renovação dos palcos europeus no século XX. Foi um dos pilares do chamado simbolismo teatral. Criador do conceito-imagem “super marionete”, onde vislumbrava um “(...) ator livre do ruído da emotividade que nada interessa ao trabalho da representação” (GRAIG, 1942). Disponível em www.artes.com/reflexões/ref 57 - htm. Gordon Graig in “Da arte do teatro” (1942).

personagens, linearidade narrativa, lógica, intenções, coordenação de seqüências, sentido de continuidade, centralização espacial. Rompe, enfim, com toda a expressividade que fosse além daquela contida no próprio movimento. Assim, nega o psicologismo, o sentimento, a perspectiva dramática como acionadores do movimento, estruturas básicas do modelo criado por Graham.

Cunningham dá-nos a impressão de alguém que quer se lavar e se livrar de qualquer artifício, qualquer tema ou assunto que embase uma composição, a não ser o próprio movimento, o elemento norteador de sua composição. Contudo, não podemos deixar de observar, de acordo com a perspectiva desenvolvida até aqui, que as relações de encontro e diálogo e os entre-lugares não deixarão de existir. Merce pode não dialogar, mas o encontro permanece, e este, por sua vez, cria novas conexões. Conexões materializadas no acaso, no indeterminismo, no entre-lugar das intensidades, no próprio corpo e em seus movimentos, na apropriação de novos espaços cênicos, na não-relação entre dança, música e cenário. Os elementos constitutivos da dramaturgia de Cunningham são aleatórios, cabendo ao espectador criar sua unidade, organizar de forma livre, apreender seu sentido e interpretá-lo como bem quisesse. Assim, sua obra é caracterizada como obra aberta, gerando, por sua vez, uma dramaturgia aberta, como nos informa Rodrigues:

Como obras abertas, suas coreografias provocavam inúmeras e diversas leituras. Como não havia muitas vezes um foco específico, mesmo espacialmente, a platéia poderia fazer conexões e interpretação interessantes (RODRIGUES, 2005, p. 108).

Não é possível falarmos de Cunningham sem falarmos do compositor John Cage e de suas investigações e proposições musicais. É Cage quem lança as idéias que serão absorvidas e desenvolvidas por Cunningham. Van Langendonck, falando a respeito de Cage, afirma que “sua relevância pode ser encontrada no entendimento da temporalidade, nas relações de lei e acaso e na adoção de movimentos observados no cotidiano” (2004, p. 31). Juntos criaram uma longa parceria que durou mais de 50 anos. Cage teve um papel imenso não só na vida e na dança de Merce, como também na história da música e da concepção cênica. Ainda segundo Langendonck:

Cage foi a inteligência que influenciou o pensamento da pós-modernidade na América do Norte. Em seus cursos, encorajava os alunos a usar instrumentos não convencionais ou a combiná-los com instrumentos convencionais, instruía sobre notação, propriedades de som, como alterá-las e como controlar diferentes situações de tempo (...) (LANGENDONCK, 2004, p. 31).

Dentre as investigações, sugestões e proposições feitas por John Cage e assimiladas e ampliadas por Merce estão: a independência entre as artes, a não interpretação da música, o acaso como elemento norteador (fruto do estudo do *I Ching – Livro das Mutações*). Essas idéias levam

o coreógrafo a trabalhar sob a forma de estruturas que vão agir e se interpenetrar livremente no espaço e no tempo. Assim, Merce distingue novos conceitos, que ampliam e desestruturam os conceitos vigentes da época, pelo menos no Ocidente. Diante do modo como operam as danças de Cunningham, desprovidas de conteúdo emocional e dramático, dissociando música e dança, permitindo que o olhar não busque a mesma lógica, perguntamos: como se constituiria então o sentido de unidade de suas “performances”, como se constituiria a dramaturgia, onde estariam os seus nexos?

Percebemos que no manifestar da própria desarticulação dos elementos da cena ou na própria articulação de movimentos encontraremos o sentido de unidade. Trata-se de uma dramaturgia que o espectador vai construir por sua conta e risco, como o próprio Cunningham afirmava ao relacionar sua dança com aleatoriedade dos fatos da vida. Segundo van Langendonck:

A independência entre os elementos do espetáculo, que caracteriza o trabalho desse artista, revela-se na unidade do espetáculo. Unidade essa que se assemelha à natureza, que, em sua diversidade, aparece-nos maravilhosa e uma (LANGENDONCK, 2004, p. 55).

Merce acreditava que o jogo gramatical aleatório (vocabulário corporal com sua própria lógica, vazia de conteúdo, despido da experiência e da significação emocional), realizado pelo próprio movimento, que extrai unicamente, segundo Gil, “de si mesmo sua energia” (GIL, 2005, p. 40), permitiria ao espectador traçar suas próprias analogias.

Observamos, por fim, que, em suma, Cunningham nos apresenta um movimento que é impulsionado e materializado na própria ação de dançar, configurada no corpo dançante. Encontro entre movimento e corpo que, a priori, não significa nada mais que a própria manifestação deste no tempo e no espaço. Para Gil, a imanência é o plano guia dessa dramaturgia. Ainda segundo Gil:

Em suma, o plano de imanência de Cunningham desdobrava-se apenas na esfera da arte. Para uma geração que não mais queria a imanência porque estava na imanência (da arte à vida), tornava-se inevitável que o estilo Cunningham surgisse como um objeto a recusar, arrastando consigo o que não estava de acordo com o real de então: a disciplina dos corpos, o “glamour”, o espetáculo, no fundo, o extremo profissionalismo dos bailarinos identificado como o extremo elitismo de um estilo elegante, ainda balético, muito puro e sublime (GIL, 2005, p. 150).

2.4 Alinhavando

Neste percurso histórico, verificamos que a dança passou da imitação da natureza para a criação de um modelo de tradução da natureza humana, para logo em seguida negar esse modelo, como o faz Merce Cunningham. Mesmo Cunningham, porém, ainda se encontra dentro de um modelo: por mais que tenha se deslocado do cânone da dança moderna, ele não rompeu com os cânones da arte. Percebemos, assim, uma evolução da dramaturgia na dança, que se desenvolveu de forma inerente à mesma e seus processos criativos.

A partir de Noverre a pantomima dá suporte ao dançar, por meio de seus gestos representativos, aliando-se à estética do belo e da imitação da natureza. Trata-se de uma dramaturgia ainda ligada às estruturas aristotélicas da composição do drama, buscando a narrativa linear. Aglutina-se ainda à sua composição uma preocupação com a expressividade dos gestos, com sua veracidade, na busca da tradução, da revelação das paixões da alma humana. Essa busca é paralela à busca de humanização do bailarino. Tem-se, assim, uma tessitura teatralmente expressiva que aciona a reflexão para criar uma unicidade entre técnica e expressão.

Posteriormente, ainda que em continentes diferentes (América do Norte e Europa), as perguntas se ampliam. Em um primeiro momento (pré-Cunningham e Pina Bausch), o bailarino torna-se o centro da dramaturgia. Os sentimentos e as emoções humanas urgem por exprimir-se, e, juntamente com o simbolismo de uma realidade, de um tempo-mundo e de uma época, compõem os pontos estruturadores das encenações. Após esse período, Cunningham, como já vimos, encontra no próprio movimento o mecanismo e o apoio para “ordenar suas danças”, enquanto Pina Bausch potencializa a energia das ações humanas a tal ponto que *uma carícia também pode ser como uma dança*.

Apresentaremos a seguir um quadro que sintetiza as bases para a criação, os elementos constitutivos e a concepção de dramaturgia dos criadores estudados.

2.5 Quadro Sinóptico “Tessitura dos Mestres”			
Criadores	Bases para a criação	Elementos constitutivos	Dramaturgia
Jean-Georges NOVERRE	- histórias/fábulas (narrativa linear) - rastro aristotélico - mimese	- dança clássica - libreto - teatralidade - gesto - pantomima	Entre técnica e expressividade
Isadora DUNCAN	- natureza - filosofias e artes gregas	- ritmo - pulsações - liberdade de movimento	Entre frases rítmicas
Rudolf von LABAN	- movimento - música - palavra	Fatores do movimento: - tempo - espaço - peso - fluência	Escuta das dinâmicas
Mary WIGMAN	- pulsões dilacerantes - sentimentos - liberdade de criação individual - percepção dos instintos	- dança expressionista - impulsos - dramaticidade - máscaras	Entre as pulsões e os estados produzidos entre a vida e a morte
Kurt JOOSS	- realidade social - histórias - libreto	- teatralidade - dança clássica - dança moderna - pantomima	Entre a dança e o teatro (forma e significado)
Pina BAUSCH –	- realidade ficção - relações humanas - cotidiano - criação dos bailarinos - sentimentos	- dança contemporânea - recursos teatrais - gestos - fragmentação - dissociação entre gesto e palavra - recepção - diálogo com outras artes - afetos	Da subjetividade Do que não se mostra
Marta GRAHAM	- temas míticos - poemas - sociedade (anseios e sentimentos humanos)	- impulsos - contrações relaxamentos, dilatações, paradas bruscas - interpretação/ dramaticidade - teatralidade - dança moderna - memórias emotivas	Das emoções, da totalidade, da metamorfose rítmica Entre dança e significados
Doris HUMPRHEY	- misticismo - ritmo (entre queda e recuperação) - busca de oposições	- dança moderna - espaço - desenho	Da escuta rítmica-motora e do dinamismo (mudanças de intensidades)
Merce CUNNINGUAM	- movimento puro	- acaso - tempo - espaço - irregularidade - fluência	Do movimento e de suas linhas de força (intensidades)

3 A tessitura contemporânea

“Tudo para mim pode ser a dramaturgia em dança” Arnaldo Alvarenga

“Para mim, a dramaturgia engloba tudo. Engloba o meu modo operante de capturar, de fazer conexões com a vida” Dudude Herrmann

“(...) nenhuma linguagem se estrutura se ela não entrar em contato” Luiz Alberto de Abreu

“Dramaturgia em dança? – Relação entre forma e sentido” Rosa Hércoles

“Não é indizível, é super dizível. Porque se fosse indizível, você não conseguiria dançar” Cássia Navas

“Tudo está em jogo na dramaturgia na dança” Christine Greiner



3.1 Diálogos

Carícias que se tornam dança, gestos do cotidiano que se tornam dança, o não-espetáculo de dança, a arte como “antiarte”. Nasce um novo tempo, que amplia discussões, quebra e discute paradigmas, propondo novas ordens, ou mesmo uma “desordenação”. A cena que dança na contemporaneidade apresenta características como a multiplicidade de informações, uma “nova” percepção da realidade, a fragmentação e justaposição das imagens, a possibilidade de a dança acontecer em um corpo muitas vezes não educado por esta, a relação com novas mídias. A busca do “não ao espetáculo de dança” e até mesmo do “não ao fato de alguém se mover ou se fazer mover” (RAINER *apud* Gil, 2002, p. 151), faz com que a dança se estabeleça não somente como uma nova forma de arte, mas, de acordo com Garaudy, como “uma nova maneira de existir” (1973, p. 147), permitindo à arte, dessa forma, refletir e integrar o mundo que a cerca. A dança passa a privilegiar a heterogeneidade, a energia do movimento (da ação), a combinação de diferentes vocabulários (interdisciplinaridade), a desconstrução da narrativa, a exposição do real dos corpos, do tempo, do espaço.

Assim, não caberia, *a priori*, apresentar um conceito fechado de dramaturgia na dança contemporânea, a não ser, como já citamos anteriormente, segundo Adolphe, como “um exercício de circulação” (1997). Circulação que, para ser promovida, convida-nos a ampliar nossa percepção diante da pluralidade de elementos norteadores da criação e de opções dramáticas a serem eleitas. A partir das entrevistas, dos estudos e pesquisas realizados criamos um recorte em consonância com os elementos a serem verificados em POR QUE TÃO SOLO?, na tentativa de agenciar um diálogo entre os saberes e a dramaturgia do movimento que dança.

A percepção desses elementos gera novos desdobramentos. Verificamos que, ao reconhecermos a presença dos elementos constitutivos em uma obra, acabamos também por refletir sobre suas estratégias, possibilidades de conexão, conceitos e contextualizações. Nesse trajeto deparamos com a capacidade da dança de criar estados que nos permitem vagar pelo terreno da subjetividade, da imponderabilidade, do pulso sempre presente, mas que também nos levam ao encontro da materialidade do movimento, ainda que este tenha um caráter de devaneio ou de sonho.

O principal elemento dramaturgicamente é, portanto, o próprio movimento dançado, nos revelando de forma subjacente uma dramaturgia do bailarino ou do corpo que dança.

Além da percepção da dramaturgia do bailarino – o habitante de um corpo que nos toca *duravelmente* (Pickels, 1997) –, e da relação entre dança e recursos teatrais (a criação de uma personagem, a construção do subtexto, o desenvolvimento de uma linha contínua de ações), podemos ainda considerar vários outros aspectos como norteadores da composição dramaturgica.

Nesta parte da dissertação, chamamos atenção para aspectos da dramaturgia da dança contemporânea, sobretudo a partir de depoimentos de artistas e pesquisadores, a fim de recolher elementos para a análise do espetáculo POR QUE TÃO SOLO?.

3.2 O entre lugar... *Conexões*

A dança é uma linguagem perecível, sempre em trânsito plena de qualidades que provocam relações que se estabelecem, sempre, num tempo presente. Uma linguagem que, segundo Abreu²⁶, “só se estrutura se entrar em contato”. A dramaturgia vem criar esse contato ao promover, de acordo com Cássia Navas²⁷ “a solidariedade entre os elementos da cena”, estabelecendo conexões entre eles e permitindo a circulação de uma estrutura em rede, de uma teia. Essas conexões, segundo a pesquisadora, fazem-se entre “(...) cena e mundo, entre eu e o outro, o dentro e o fora, entre o eu e a consciência do eu, seria assim, mais ou menos, uma solidariedade entre pólos ou vários pólos” (NAVAS, 2007).

Para Herrmann, a dramaturgia engloba tudo: “engloba o meu modo operante de capturar, de fazer conexões com a vida”. Nessa operação de captura, outras possibilidades se configuram: a conexão entre metáforas corporais que produzem um outro nível de comunicação, o qual possui uma lógica própria, que, segundo Dudude é uma “lógica inventada e descontinuada”.

²⁶ Luís Alberto de Abreu é dramaturgo desde 1980 e roteirista de cinema. Ex-professor da Escola Livre de teatro e de dança de Santo André. Fundador da Escola de Cinema de Santo André. Entrevista de Luís Alberto de Abreu – Belo Horizonte, 19/5/2007.

²⁷ Cássia Navas é pós-doutora em dança e professora do Instituto de Artes da UNICAMP/SP. Pesquisadora, gestora cultural e escritora. Entrevista de Cássia Navas – São Paulo, 8 e 9/3/2007.

A dramaturgia pode ser criada a partir da investigação de texturas, volumes, intensidades, dinâmicas, textos. Pode, ainda, apoiar-se na relação entre pulso e sensação/estados produzidos. A noção de tempo (passado, presente e futuro) agencia-se de forma diferenciada na organização da tessitura dançante, pois a noção lógica que trafega entre as imagens cênicas (metáforas) é revelada sempre na pulsação do tempo presente e na sensação que ela nos traz. Nas palavras de Luís Alberto de Abreu: “Tem que se levar em consideração na dança esse aspecto da linguagem, que ela se dá no aqui, agora, no pulso, aqui, agora” (ABREU, 2007).

Outro elemento importante para a percepção de uma organização dramatúrgica é a relação entre o corpo e o ambiente, o palco, o lugar onde determinada dança/corpo vai atuar. Espaços diferenciados trazem informações diferenciadas, permitindo uma outra forma de percepção e comunicação. Estados de dança fundem-se com e no espaço. O espaço é visto como terreno fértil onde o movimento inscreve seu traço.

Sobre a relação entre palco e audiência, Dudude ressalta a necessidade de se criar uma *freqüência* entre ambos. Mesmo que façamos um trabalho, como nos sugere Rosa Maria Hércules²⁸, “que seja descolado da recepção”, o público deve estar presente na mesma pulsação que se apresenta diante dele e que pode terminar por atravessá-lo e provocá-lo. Abreu reflete sobre esse momento e afirma que se trata de um momento sagrado: “Sagrado, porque isso não acontece normalmente na vida, acontece naquele momento e, principalmente na dança. Porque a dança é silenciosa” (ABREU, 2007).

Cabe à dramaturgia equilibrar o que é feito (o que está dentro da obra) e o que é visto (o que está fora da obra), fazer a mediação da percepção do olhar, do ato de ver. Assim, podemos evitar que a circulação fique bloqueada e resolva os dualismos constantemente presentes na encenação. Aquela bipolaridade, linha magnética já apontada por Laban, para Adolphe, é a responsável por “(...) resolver a dualidade entre o íntimo e o público” (ADOLPHE, 2007).

Outras questões são, ainda, relevantes para o processo, como: o que aquele corpo vai vestir, que técnicas ele tem ou está usando, qual será o ambiente em que a dança irá acontecer. Além disso, outros elementos entram em jogo, como o encontro entre movimento e música e,

²⁸ Rosa Maria Hércules é professora doutora da Escola de Comunicação e Artes do Corpo, PUC/SP. Dramaturgista de dança. Autora da Tese “Formas de Comunicação do Corpo – novas cartas sobre a dança”. (Programa de Estudos pós-Graduados em Comunicação e Semiótica – PUC/SP – 2005). Entrevista de Rosa Hércules – São Paulo, 10/3/2007.

ainda, o diálogo entre idéia + proposições da direção + habilidade dos bailarinos + “as necessidades do momento e de desejos que surgem para complementar alguns sentidos”, de acordo com Arnaldo Alvarenga²⁹. Alvarenga aponta ainda para uma dramaturgia que acontece “a partir de algo não formalizado”, uma dramaturgia que será permeada por diversas perguntas referentes a esse *algo* ao longo do processo criativo, fomentado, a princípio, pela sinestesia. Trata-se do ato de “misturar-se” com os atuantes na espreita de uma escuta guiada, sobretudo, pelo sentimento.

Durante a pesquisa, observamos que há uma estreita relação entre dança e poesia. Essa relação foi se configurando, ganhando tónus e espaço ao longo da trajetória, levando-nos a considerá-la como característica a ser observada na construção de uma dramaturgia.

Muitos dos entrevistados apontaram semelhanças entre as duas linguagens, ressaltando os aspectos comuns entre elas. Poesia e dança revelam-se, assim, irmãs, parceiras, cúmplices.

O caráter do movimento dançado (gesto poético) relaciona-se com a natureza da palavra poética, sua estrutura e construção, dando-nos, conforme nos diz Alvarenga, “a possibilidade de evasão”. Essa evasão se verifica no deslocamento do indivíduo do lugar concreto para o campo da subjetividade. A subjetividade permeia a poética, habitada pela imponderabilidade trazida pela dança e “seus movimentos e sons dos quais não se pode mais que suspeitar sua significação” (KERKHOVE, 1997). Assim, a dramaturgia não deve se afastar das raízes da dança, ou seja, da lírica. Como nos informa Valéry:³⁰

A passagem da prosa ao verso, da palavra ao canto, da marcha à dança. – Este momento, ao mesmo tempo atos e sonho. A dança não tem como objetivo me levar daqui pra ali, nem o verso e o canto puros. Mas eles existem para me tornar mais presente em mim mesmo, mais inteiramente em mim mesmo, inutilmente consumido frente a mim mesmo, sucedendo-me a mim, todas as sensações não tendo mais outros valores. Um movimento particular os liberta e, infinitamente móveis, infinitamente presentes, eles se apressam a servir de alimento a um fogo (VALÉRY, s/d, p. 3).

²⁹ Arnaldo Leite Alvarenga é bailarino, coreógrafo e diretor. Ex-bailarino e diretor do Grupo Trans-Forma. Professor de Expressão Corporal no curso de Teatro da Escola de Belas Artes. Mestre e doutorando em Educação pela FAE/UFMG. Criador e coordenador do curso de extensão Pedagogia do Movimento para o ensino de Dança/UFMG. Pesquisador do projeto A Fala da Dança (memória de bailarinos brasileiro e especialmente belo-horizontinos). Entrevista de Arnaldo Alvarenga – Belo Horizonte, 5/9/2007.

³⁰ *Tradução de Sérgio Alves Peixoto.

A grande possibilidade de abstração que a dança e a poesia possuem – *farrapos de frases*, traços de movimentos – permite que a dramaturgia da dança possa ser vista e tecida como reguladora de intensidades, moduladora de estados de diferentes ordens, cabendo ao dramaturgista ver com as orelhas, escutar com os olhos. Portanto, podemos enfatizar a forma flexível da estrutura dramática na dança, sempre a se perguntar: como conecto, como entrelaço matérias e materiais? Como tráfego entre pulso e estados produzidos? Como trânsito entre texturas e intensidades, como convivo com o tempo despreocupado de passado e futuro?

“Poesia. Será possível, com a ajuda do tempo, do esforço, da sutileza e do desejo trabalhar-se com ordem para se chegar à poesia?” (VALÉRY, 1957, p. 01) *, Poderia a escuta dos entre-lugares nos orientar na busca dessa organização poética? O entre pede conexões, fala-nos da percepção daquele espaço entre margens, bordas, palavras-corpos, frases-movimentos. Espaço a ser percebido, preenchido, “ponte” a ser construída, fio a ser costurado. Mas como construir essa conexão?

Christine Greiner³¹ acredita que a dramaturgia da dança organiza-se em um lugar que ela denomina como *entre*: “É sempre no entre. Então é entre o corpo do bailarino e o ambiente em que ele está, entre o universo de conhecimento daquele bailarino e os outros universos de conhecimento com os quais ele vai se relacionar”.

O ponto de vista apresentado por Greiner situa-nos frente a um processo de relações, não só interior da dança especificamente, mas também nas conexões desta com outras linguagens com que ela dialoga. Assim, Greiner diz que é aí, nesses encontros, nessas organizações, que vamos encontrar o que ela chama de “nexos de sentido” a serem organizados: “Então, eu acho que esse nexo de sentido é sempre o entre. (...) Esse nexo de sentido se cria imediatamente numa circunstância, numa empatia” (GREINER, 2007).

O entre lugar palcoXplatéia também é, segundo Greiner, uma das possibilidades de encontrarmos uma organização dramática. É no momento em que se procuram esclarecer os procedimentos de uma criação e suas conexões que a dramaturgia se faz presente, de forma

³¹ Christine Greiner é professora do curso de Comunicação das artes do Corpo e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. Coordenadora do Centro de Estudos Orientais. Escritora e curadora (ao lado de Cláudia Amorim) da coleção “Leituras do Corpo” (Annablume). Entrevista de Christine Greiner - Diamantina, 20/7/2007.

sempre flexível: “(...) Ela é uma pergunta, porque ela está sempre relacionada a um processo. Não pode ser um troço pronto, uma resposta, uma definição” (GREINER, 2007).

Podemos, então, a partir desse esclarecimento, dizer que a dramaturgia, tal como é vista por Greiner, está na maneira como criamos conexões, nexos de sentido. Ela deixa de ser, assim, uma função atribuída somente ao movimento dançado ou ao espaço ou mesmo à relação entre público e artista ou, ainda, entre o artista e os elementos da cena. Tudo se relaciona, como já apontado por Navas, permitindo-nos entender que os “nexos de sentido” (o uso do tempo, dos intervalos, por exemplo) vão estabelecer relações e criar “nexos de comunicação”.

Segundo Greiner, é o movimento que cria a conexão. Sintetizando a questão, ela nos informa que dramaturgia em dança é:

Como se organizam as conexões de um espetáculo na hora que ele acontece. Não é uma coisa já dada e nem que vai rolar depois. Porque, claro, ficam os traços do espetáculo. Mas é como as conexões se organizam naquele momento. E é por isso que a dramaturgia não é fixa. Porque se apresentou hoje, apresenta-se amanhã, então as coisas podem ser muito diferentes (GREINER, 2007).

Assim, podemos afirmar que a dramaturgia em dança diz respeito fundamentalmente a um modo de organizar conexões. Organizar o que não se fixa. É na percepção dos elementos dramaturgicos e na conexão entre eles que suspeitamos estar situada a tessitura de POR QUE TÃO SOLO? Conexão nos encontros, diálogos, nas margens de um solo. Segundo Adolphe: “Dramaturgia do movimento como reconhecimento de um entre dois” (1997).

Antes de adentrarmos no universo dramaturgico do espetáculo POR QUE TÃO SOLO?, apresento um novo quadro sinóptico referente à parte “A Tessitura contemporânea”, para logo em seguida apresentar uma pequena parte nomeada *Filho de alguém*, na qual procuro traçar as raízes artísticas do meu saber e do meu fazer, fundadas, sobretudo, na dramaturgia da dança moderna e na dança-teatro, e desenvolvidas na cidade de Belo Horizonte, fundamentalmente nos anos 1970 e 1980, com o Grupo Trans-Forma.

3.2 Quadro Sinóptico

“A Tessitura Contemporânea”			
Criadores	Bases para a criação	Elementos constitutivos	Dramaturgia
Grupo TRANS-FORMA	<ul style="list-style-type: none"> - literatura - teatro - criação dos bailarinos - cultura brasileira - roteiro 	<ul style="list-style-type: none"> - dança contemporânea - improvisações - recursos teatrais 	Da dança-teatro (ações dançantes teatralizadas)
Dudude HERRMANN	<ul style="list-style-type: none"> - filosofia - diálogo com outras artes - corpo em estado de dança - momentum 	<ul style="list-style-type: none"> - texturas - dinâmicas - espaço - pulsação (tempo presente) 	Conexão entre movimento, estados e o espaço da cena
Arnaldo ALVARENGA	<ul style="list-style-type: none"> - idéia - poesia - criação dos bailarinos 	<ul style="list-style-type: none"> - teatralidade (dramaticidade) - gesto (pantomima) - perguntas - habilidade dos criadores 	Do imponderável, do que provoca e permite evasão
Rosa HERCOLES	<ul style="list-style-type: none"> - sentido das ações - informações corporais - o movimento em processos relacionais 	<ul style="list-style-type: none"> - ambiente - técnica - figurino - não-recepção 	Entre forma e sentido

4 Filho de alguém

“(...) Consciência histórica, atualmente em vias de desaparecimento, não significa retorno ao passado ou nostalgia dele, mas sim esforço pelo conhecimento do que fez de nós o que somos. Sem esta autocompreensão, a ser constantemente renovada, a realidade da vida no mundo, na sociedade e em nós mesmos não é possível” (BAUMGART, 1999, p. 02).



4.1 TRANS-FORMA (Um corpo que lembra)

Esta escrita sobre o Grupo Trans-Forma fundamenta-se em duas razões. A primeira diz respeito ao fato de que a escola, assim como o grupo a ela associado, têm importância fundamental na história da dança mineira e brasileira. A segunda é de ordem pessoal: o Trans-Forma foi minha casa, meu lugar, meu “porto seguro”, o espaço onde desenvolvi minhas faculdades técnico-criativas de maneira, sobretudo, apaixonada e consciente.

Esta parte da dissertação se faz como continuidade/transição das reflexões sobre dramaturgia apresentadas por criadores e pesquisadores em dança contemporânea e serve de base para alcançarmos a análise do processo de construção dramaturgical do espetáculo *POR QUE TÃO SOLO?*, que encontraremos na parte seguinte. Em síntese: *POR QUE TÃO SOLO?* é filho de alguém, este alguém, por sua vez, é filho do Trans-Forma, e o Trans-Forma é, naturalmente, filho de outros. Desse modo vamos buscando, construindo e revelando afinidades artísticas, na tentativa de encontrar uma identidade para o nosso criar.

De acordo com Neves, percebemos que:

O homem é um ser permanentemente em busca de si mesmo, de suas referências, de seus laços identificadores. Na busca da construção da identidade, os sujeitos individuais e sociais mergulham na profundidade de suas histórias em busca dos marcos temporais ou espaciais que se constituem nas referências reais das lembranças. A identidade, além de seus aspectos individuais, apresenta uma dimensão coletiva que se refere à integração do homem como sujeito do processo e construção da história (NEVES *apud* REIS, 2005, p. 129).

As “referências reais de lembranças” alojam-se, no caso da dança, sobretudo no corpo do bailarino. O corpo não guarda apenas os aspectos físicos experienciados; a qualidade da informação transmitida afeta também a construção de um corpo-mente, que o bailarino carregará por toda a vida. Quando faço, lembro. Memória instalada nos ossos, tráfegada nos músculos e articulações, traduzida pela pele habitada de sentido. Memória que o corpo organiza, quando se abre a novos estímulos (individuais e/ou coletivos) do tempo presente, e que nos possibilita ser, viver e fazer dança hoje. Trazemos, portanto, uma dramaturgia em nossas próprias vidas, ao estruturarmos realidades vividas, objetivas, físicas e mentais. Segundo Cardona:

Assim quando crescemos encontramos uma ordem dentro do caos, estruturamos realidades, criamos significados, damos sentido a tudo aquilo que afeta nosso sistema nervoso, a tudo aquilo que envolve nossa atenção. Fazemos dramaturgia (CARDONA, 2000, p. 30).

Concordamos, assim, também com Grotowski, que postulou que “o corpo não tem memória, ele é memória” (1993, p. 34). É também o próprio mestre polonês que nos dá a inspiração e a direção para que esta parte se materialize. Em palestra proferida em Florença, Itália, no ano de 1985, intitulada *Você é filho de alguém*, Grotowski nos fala da necessidade de sabermos a origem de nossas ações, de nossas estratégias cênicas, da importância de termos consciência de nossa ancestralidade artística, no caso, começando a partir de um simples elemento: uma canção. Vejamos:

Você não é um vagabundo, você vem de algum lugar, de algum país, de alguma paisagem. Havia pessoas não identificadas em volta de você, próximas ou longe. Isto é 200, 300, 400 ou 1000 anos atrás, mas é você, o mesmo você. Porque a pessoa que começou a cantar as primeiras palavras era filho de alguém. Se você não descobre, você não é filho de ninguém; você está fora, estéril, improdutivo (GROTOWSKI, 1987, p. 30-41).

A paisagem repleta de movimento (educativo e criativo) que se instalou no meu corpo é a que sempre reverencio como educador, intérprete e diretor. Parece que não esquecemos aquilo que amamos. Não farei aqui uma abordagem histórica do desenvolvimento do método de aprendizagem elaborado pelo Trans-Forma; apenas destacarei as influências que o grupo sofreu no período de sua construção e, como já mencionado, procurarei traçar os contornos da dramaturgia nas composições cênicas de seus principais espetáculos. Contudo, não podemos deixar de registrar que o Trans-Forma teve bases tão sólidas que, mesmo depois de encerrar suas atividades, ele continua vivo, mantendo sua característica transformadora e formadora. Ele está no corpo-memória de diversos artistas. De acordo com a historiadora Glória Reis:

Naquele momento, estavam entrando em cena várias pessoas que atuam até hoje em atividades ligadas à dança ou utilizam o aprendizado gravado na memória corporal de cada uma dessas pessoas (REIS, 2005, p. 82).

É a própria Marilene Martins (Nena), artista fundadora da Escola e do Grupo Trans-Forma, que, em entrevista, confirma: “(...) Eu acho que esse tempo não acaba nunca, ele está dentro da gente, né? Eu acho que ele só morre quando a gente morre. Mas... esta aí”.³²

A dramaturgia criada no Grupo Trans-Forma, segundo Nena, era, sobretudo, uma dramaturgia coletiva. Toda a equipe colaborava para que uma idéia se concretizasse. O primeiro passo, ainda não dramático, era dado pelas improvisações (laboratórios) realizadas pelos *bailarinos criadores*, como ela mesma os nomeia. Construía-se cenas que eram catalogadas. A costura era tecida por artistas convidados, em geral pessoas de teatro, que também orientavam as

³² Entrevista de Marilene Martins - Belo Horizonte, 14/8/2007.

improvisações. Assim, ainda que o Trans-Forma tenha apresentado espetáculos, principalmente os da Escola, como espetáculos de dança pura, foram nos trabalhos de seu Grupo Experimental de Dança que o acento dramático ganhou profundidade. Esse acento veio, sobretudo, das relações estreitas mantidas com diretores de teatro como Eid Ribeiro, Carlos Rocha, Paulo César Bicalho e o pesquisador José Adolfo Moura.

Nena não só reconhece a influência teatral advinda desses “homens de teatro”, como também ressalta a importância de outros dois artistas cuja influência considera fundamental: Klauss Vianna e o alemão Rolf Gelewski. Ambos trouxeram o material que viria solidificar a base do trabalho de dança do Trans-Forma. Assim, alia-se à teatralidade a preocupação com a exploração da expressividade de cada indivíduo/bailarino, trazida por Klauss, e a força espiritual que a dança carregava na visão de Rolf (ex-aluno de Mary Wigman). Nena somou a esses elementos o desejo de investigação de um corpo brasileiro, a vontade de pesquisar e reverenciar a força de nosso povo, sua história e sua cultura. Inaugurava-se em Belo Horizonte uma busca pela compreensão da sensibilidade do povo brasileiro. Nena cita três trabalhos como bons representantes na história do Grupo Trans-Forma: “Kwadê Juruna mata o sol”³³, “A Casa da infância”³⁴ e “Vidros moídos”³⁵.

De todos os elementos e linguagens absorvidos para a criação e a construção dos espetáculos do Trans-Forma, Nena admite que a linguagem do teatro é a mais presente. Ela percebe que a palavra, trazida pelo teatro, permite uma comunicação direta, sem dúvidas: “Já a dança não, a dança você tem que construir como atingir. Por isso que eu gostava muito de fazer teatro-dança, porque eu acho que atingia das duas formas: atingia como dança e como teatro” (MARTINS, 2007).

Em seguida, Nena reforça que o encontro entre uma dramaturgia de dança e uma dramaturgia de teatro só tende a aumentar o poder de comunicação e de troca. Em suas palavras: “Eu acho que uma coisa completa a outra, sabe? Porque o teatro é completo em si e a dança é completa em si. Mas, se você mistura os dois, você tem elementos dos dois para jogar. Então fica mais claro o seu diálogo com o público” (MARTINS, 2007).

³³ Baseado em uma lenda indígena, o espetáculo explorava a pesquisa sonora e os elementos ligados à cultura indígena (sua soltura corporal, seus animais, sobretudo, a simplicidade) (1980).

³⁴ Dirigido por Mara Borba e baseado no livro do escritor Sérgio Antunes. Espetáculo de intensa teatralidade (1984).

³⁵ Baseado na vida e na obra de Néelson Rodrigues, coreografado por Sônia Mota com roteiro e direção de Arnaldo Alvarenga (1986).

Como membro da última geração do Grupo Trans-forma, permito-me um aparte para concluir a reflexão. Naquela época não pensávamos em dramaturgia. Os trabalhos tinham uma forte relação com narrativas representativas, com personagens teatrais, com histórias (ainda que não lineares) a serem contadas por meio do movimento dançado. Durante minha experiência, vi o teatro sempre rondando nosso espaço, e muitas vezes seus elementos foram nosso *leitmotiv*. Contudo, o pensamento que organizava a encenação era um pensamento coreográfico. Cenas compostas com início, meio e fim, repletas de dramaticidade, bailarinos/atores, personagens, intenções, subtextos, objetivos para criar, a palavra como fonte de inspiração e o diálogo com o movimento. A dramaturgia navegava entre estas margens: uma margem objetiva e significativa, trazida pelo teatro daquela época, e outra margem que permitia a abstração, o ir além do corpo e do espaço que um ator puro cria. Éramos bailarinos-atores, fazíamos dança-teatro, embora não a nomeássemos assim. Era uma dramaturgia entre construída entre ações dançantes teatralizadas.

4.2 Ainda me lembro



Neste exato momento volto a subir as escadas íngremes de madeira maciça e torneadas que habitavam aquele prédio em estilo eclético, ladeado por grandes e escuras árvores e edificado no coração de minha cidade. Tudo é belo e silencioso. Revejo os enormes corredores. Agora tudo é mistério, traço e rastro. Ainda me lembro...

Neste exato momento volto a espreitar pela fresta da grande sala de danças. Fresta e festa. Revejo aquelas salas, aquelas janelas enormes que permitiam que a luz texturizasse o espaço e aclimatasse o ambiente. Escuto a música, o ritmo do pandeiro marcando pulsos que encontram os pulsos do meu coração. O acolhimento das mãos que me tocaram e que me mostraram caminhos. Neste exato momento, retorno. “Venha, eu cuido de você”.

Neste exato momento estou só. Tento escrever como aquele jovem que espreita como aquelas pessoas dançavam, com aquela alegria que agora me foge.

Temo o massacre da forma, temo não conseguir me fazer entender. Estou exausto, mas continuo. Sempre continuarei, porque “a memória nos mantém vivos”. A memória dos mestres, do que agora já se apresentou e do que agora apresento, invento, desinvento, crio, transcrio, deliro, fundamento e revelo. Minha mão não vai onde meu coração não quer. Que não me visite a esterilidade, que não sequem minha criatividade, que não matem minha sensibilidade. Deixem-me respirar, navegar em águas profundas e chegar aonde “nenhum marinheiro ainda ousou chegar”. Que não se perca a paixão pelo que me resta. Que aquele rapaz não deixe nunca de espreitar.

Com todo respeito a minha pele, minha casa, meus parceiros, minha história e a uma história maior: a do planeta. Com todo respeito à dança, me exponho, mesmo estando assim... tão solo.

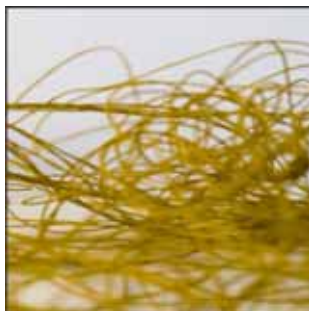
5 A tecelagem das margens

Como se diz em POR QUE TÃO SOLO?:

- *Entra, senta, fique à vontade.*

Como nos diz Noverre:

Sou vosso



5.1 “Tão longe, tão perto”

“Na verdade, associar dramaturgia e encenação é perfeitamente plausível quando pensamos que ambas constituem as escolhas do espetáculo, sendo que **a primeira o fundamenta e a segunda o revela**” Ana Pais.

Embora seja estreita a fronteira entre dramaturgia e processo criativo, não podemos deixar de frisar que este trabalho tentará se ater à trajetória de uma construção dramaturgica, procurando deixar de lado questões que implicariam a investigação de processos específicos de criação, procedimentos e metodologias de direção. Buscaremos também manter certo distanciamento em relação à obra estudada, com todo o cuidado para não fazer desta escrita um tratado da vaidade. Acredito que o conteúdo aqui abordado – um espetáculo que teve sua estréia há quase dois anos – contribui, por um lado, para minha reflexão a respeito do meu próprio trabalho, reforçando minha condição de artista-pesquisador. Trata-se de um exercício difícil, por obrigar a “ver de longe” ou, talvez, muito de dentro, uma obra tão íntima e com a qual mantenho uma relação de afeto. Esta escrita dissertativa, portanto, longe de ser um receituário, contribui para o meu desenvolvimento como dramaturgista e diretor em dança-teatro. Por outro lado, espero que este trabalho possa também servir a outros pesquisadores, parceiros e artistas na busca de uma validação de seus saberes e fazeres, ainda que intuitivos. Assim como o movimento, espero que esta escrita ajude a ampliar a consciência de que do experimento sempre pode surgir a transformação.

5.2 Processo de criação dramaturgic do espetáculo POR QUÊ TÃO SOLO?

“Será que existe alguma experiência que não seja uma experiência solitária?”

*Joaquim Elias*³⁶

Por mais que saibamos que toda experiência elabora-se na intimidade, e tem, no fundo, um caráter solitário, a experiência que resultou na criação do espetáculo POR QUE TÃO SOLO? configurou-se de forma colaborativa. O espetáculo é fruto de uma ativa colaboração entre parceiros criadores que, permutariam suas solidões. Tínhamos o desejo de trazer para a dança o processo colaborativo³⁷ freqüentemente experimentado no teatro. Queríamos o embate criativo, o corpo-a-corpo na sala de ensaio e a ausência de hierarquização das funções, sem, contudo, diluí-las.

Ao reforçarmos o desejo de compartilhar o fazer criativo e coletivo na composição dessa obra, propusemos-nos a exercitar os sentidos e a permitir a ampliação de nossas percepções diante dos desejos individuais e coletivos que, posteriormente, seriam negociados e adaptados às necessidades da cena. Diante das dificuldades de se manter uma equipe durante o processo, o grupo acabou se reduzindo a um trio de criadores constituído pela atuante/bailarina Gabriela Christófar, pelo diretor e dramaturgista Tarcísio Ramos e pelo artista multimídia Ricardo Garcia, que se encarregaria da trilha sonora, da estrutura cenográfica e das projeções. Com essa equipe modesta, todo o arcabouço estrutural acabou por ser decidido por esse trio de artistas, sobretudo pela atuante e pelo diretor/dramaturgista.

Assumindo a direção artística e coreográfica do espetáculo, propus-me a desenvolver meu olhar na investigação e na composição de uma dramaturgia que levasse em consideração o equilíbrio entre as necessidades e vontades de seus criadores. O exercício da escuta tornou-se então o grande guia para a construção cênica, uma construção plena de subjetividade frente aos universos/estruturas em que se apoiaria.

Em processo. A direção e principalmente a dramaturgia tiveram como característica o fato de se manterem em processo, sempre. Como nos informa Pais, uma dramaturgia assim orientada:

³⁶ Depoimento concedido em entrevista para pesquisa e construção do espetáculo POR QUE TÃO SOLO? (Belo Horizonte, setembro/2006). Joaquim Elias é bailarino, diretor e professor de interpretação teatral. Pesquisador da linguagem do Clown e do Bufão. Ex- integrante do Grupo Primeiro Ato e graduando em Psicologia FUMEC/MG.

³⁷ “Tal dinâmica, se fôssemos defini-la sucintamente, se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos” (SILVA, 2002, p. 101).

(...) não tem origem em qualquer conceito ou elemento definido antes dos ensaios; ela permite que o significado e a estruturação do espetáculo, temporários em sua natureza pós-moderna, possam emergir durante o seu processo de construção (PAIS, 2004, p. 51).

Desde 1993 venho assumindo direções coreográficas, pois já havia sentido a necessidade de estar mais próximo dos bailarinos, tendo-os como parceiros criadores ativos no processo coreográfico. Ao ser convidado por Gabriela Christófar³⁸, devido às nossas afinidades ideológicas e artísticas, para dirigir um novo trabalho, procurei fazer com que essa postura colaborativa se solidificasse. Diretor, bailarina e artista multimídia deveriam colaborar com a mesma intensidade na criação da encenação, mantendo um diálogo permanente, na busca de um movimento genuíno, sincero e necessário à obra.

Desenvolvemos então um processo de criação/improvisação/composição, criando um espaço de diálogo potencialmente em aberto. Nesse processo, valemo-nos de vários materiais: imagens fotográficas, figurino, músicas, depoimentos coletados de nossos entrevistados, reflexões geradas no encontro, dados históricos, cenário, cartas, posturas (filosóficas e corporais dos criadores de dança), sensações, percepções espaciais e sinestésicas. Vimo-nos diante de uma criação que gerava diferentes qualidades de movimentos e climas. No entanto, tudo precisava ser tecido, “costurado”, na tentativa de se conferir um sentido de unidade à obra. Era necessário criar uma estrutura, uma dramaturgia:

Estruturar entende-se aqui como uma tomada de consciência de que o modo como se dá a ver o espetáculo determina seus efeitos perante um público. Ao escolher ou fazer opções relativamente aos materiais cênicos e à sua articulação na cena criando uma lógica, o olhar artístico estrutura-os dramaturgicamente (...) (PAIS, 2004, p. 35).

Passei, então, paralelamente à função de diretor, a investigar a dramaturgia em dança, para o desenvolvimento da estrutura dramaturgical de POR QUE TÃO SOLO?. Sob a orientação do olhar, sob uma escuta do olhar-corpo, fui procurando fundamentar as opções que viriam a ser feitas, tentando, sobretudo, encontrar conexões que unificassem essas opções. Buscava enquadrar o espetáculo numa estrutura estética, contextualizá-lo, encontrar a coerência da encenação revelada pelo olhar. Como afirma Pais:

³⁸ Gabriela e eu já havíamos trabalhado juntos quando eu era diretor do Grupo Experimental de Dança da Fundação Clóvis Salgado, no período entre 1996 e 1997, nos espetáculos “Dias de Água” e “Muitos Anos de Vida”. Posteriormente, entre 1999 e 2000, nos reencontramos para criar “Rua das Flores”, espetáculo baseado no conto “Réquiem por um fugitivo”, de Caio Fernando Abreu.

Fazer a dramaturgia de um espetáculo significa freqüentemente estrutura-lo, dar um eixo organizador ou uma concepção particular ao que se quer dizer, ou dar a ver (...) (PAIS, 2004, p. 35).

Assim, à medida que o processo se intensificava, criações gestuais, vocais, imagéticas e sonoras iam se apresentando. Como tecê-las? Como criar elos entre ações cênicas objetivas e subjetivas, reações, movimentos, textos, projeção de imagens, músicas e climas criados? Como dar sentido ao sentido subjetivo que permeia todo o universo do movimento dançado? A intuição mais uma vez se presentificaria como uma ferramenta essencial. Essa foi nossa primeira resposta, mas era ainda uma resposta incompleta. Ela não era suficiente, não nos levaria muito longe. Em que mais poderíamos nos apoiar? Intuição e sensação. Ainda era vago, e acabamos por criar um triângulo no qual, além da intuição e da sensação, a conexão entre os elementos constitutivos seria um novo aspecto a considerar.

O trabalho procurava representar muitas coisas:

*reflexões, desejos, reverência, diálogo, continuidade, resgate, gratidão,
memória,
celebração, movimento e vidas.
Como não estar sozinho em cena?
Para onde vai o movimento depois de sua execução?
Como dialogar com aquele movimento congelado?
Quem fez e faz dança dentro dessas montanhas?
Como dançar/estar com o outro que já não dança mais?*³⁹

Por mais que buscasse representar muitas coisas, o espetáculo nasceu de um desejo primeiro, de uma primeira idéia: dialogar com movimentos de dança capturados pela fotografia, acreditando que, a partir desse encontro (corpo-foto), o diálogo com as fotos possibilitaria uma resposta a uma outra questão – como não estar sozinho em um solo? Como comunicar essa idéia?

O pensamento do filósofo mais uma vez contribui para nossa reflexão. Vejamos o que nos diz Garaudy:

O que é preciso é entrar em contato. O que o homem busca, para além da compreensão, é a comunicação. A dança nasce dessa necessidade de dizer o indizível, de conhecer o desconhecido, de estar em relação com o outro (GARAUDY, 1980, p. 8).

³⁹ Do programa do espetáculo (Ver programa completo em ANEXOS).

No entanto, discordamos em parte de Garaudy e concordamos com Navas, pois consideramos que “a dança tem sempre algo a dizer, ainda que seja uma outra forma de dizer”.

Segundo Laban:

Mesmo um solo é na realidade, um diálogo entre dois pólos de uma individualidade mobilizada por reflexões pessoais ou por alterações de humor, a dualidade dos pólos se torna visível nos movimentos, os quais exibem as tensões internas. (LABAN, 1971, p. 22).

Assim, a relação dialógica, inerente ao movimento dançado, amplia-se para abarcar não apenas as tensões internas da atuante, mas também amplia-se as relações, com as fotos e os movimentos sugeridos por elas, com os depoimentos, as posturas dos entrevistados, com o cenário, a trilha sonora e as próprias paisagens internas dos criadores. Todos esses elementos passaram a estimular a criação cênica, ampliando seu caráter.

Nosso primeiro passo foi escolher seis personalidades, de diferentes idades e estilos, do mundo da dança mineira. Foram eles: Arnaldo Alvarenga, Dudude Herrmann, Dulce Beltrão, Helena Vasconcelos, Maria Clara Salles e Joaquim Elias.

Solicitamos aos artistas que separassem suas fotos de dança e que nos concedessem uma entrevista em que conversaríamos sobre aquelas fotos. Gravamos os depoimentos em que os artistas discorriam sobre cada foto (quando foi tirada aquela foto, como estava o mundo naquela época, como tal coreógrafo costumava trabalhar, o que aquela foto representava naquele momento e como era vista hoje?). Acabamos por acordar o fio da memória das histórias do saber e do fazer dança. Os encontros foram acima de tudo surpreendentes, reveladores e prazerosos. Ao fim de cada encontro, pedíamos ao entrevistado que escolhesse cinco fotos que eram para ele as mais significativas e nos dissesse uma palavra que sintetizasse aquele momento. Surgiram palavras como “paixão”, “solidão”, “silêncio”, “saudade”, “poesia”, etc.

Pedíamos também que os entrevistados nos cedessem, caso ainda a possuíssem, a trilha sonora que acompanhou aquele momento, coreografia ou espetáculo, pois tínhamos a intenção de não só projetar aquelas fotos como também de usar recortes de suas trilhas para compor a trilha do espetáculo.

Posteriormente, outros profissionais (não entrevistados) passaram a nos enviar fotos representativas de sua trajetória.

Assim, começamos a trabalhar com esse material. Queríamos criar entrecruzamentos e diálogos a partir das fotografias e, obviamente, a partir das histórias, dos segredos e dos

movimentos a que elas remetiam. Pretendíamos fazer uma análise e uma releitura daqueles movimentos, associando-os a seus processos de criação, configurados no tempo e no espaço. A respeito das fotografias, Pavis afirma:

O interesse das fotografias para a análise é evidente já que são o traço tangível do que foi, um traço, todavia, que não leva necessariamente a conhecer o objeto fotografado, mas que propõe uma visão sobre uma obra de arte (PAVIS, 1996, p. 37).

Nosso olhar recortava o movimento, a imagem, a foto. Delas e das memórias dos depoimentos nasciam proposições relativas à continuidade ou à ruptura daquela seqüência, uma pergunta ou uma resposta àquele movimento, ou o desenvolvimento de uma textura que o movimento nos oferecia. Tínhamos que decidir o que nossa visão revelaria daquele objeto, daquele traço. Afinal, como nos informa Villeneuve, lembrado mais uma vez por Pavis:

A fotografia, por ela mesma, não diz nada. É preciso fazê-la significar e para isso deve-se colocá-la em uma espécie de relação de atualização com outros elementos relativos à representação (restos, traços, descrição, texto...) (PAVIS, 1996, p. 37).

Descobrimos, então, que estávamos construindo um espetáculo de dança que desenvolvia vários diálogos, mas, sobretudo, um diálogo maior: com a memória da própria dança. O espetáculo adquiria, assim, um caráter de reverência aos que construíram a dança em Belo Horizonte. Valorizamos então passado e presente, com a esperança de que pudéssemos também contribuir para que a memória da dança mantivesse seu curso. Memória em ação.

Sobre o papel da memória no trabalho de criação, vale a transcrição de um pequeno texto que Luís Alberto de Abreu escreveu sobre o texto teatral por ele criado para o espetáculo “Lúdico Circo da Memória”, montado pelo Oficina/2007, em Belo Horizonte, dentro das comemorações dos dez anos do Galpão Cine-Horto. Com a devida licença, citamos:

(...) Essa consciência da fugacidade do tempo nos abate e nosso único antídoto contra a crueldade de Cronos é a memória. Além de prodigiosa, dizem que a memória é misericordiosa porque nos faz esquecer ou pelo menos empalidece as lembranças sofridas e ativa os bons e intensos momentos passados. Mais do que ativa, a memória reacende em nós as sensações pregressas e nos propõe buscá-las de novo e vive-las. Esse trabalho é um tributo à risonha memória humana, pois é apenas com ela que zombamos e rimos dos dentes aguçados e Cruéis de Cronos. Que ela esteja acesa até o último instante porque até ali estaremos completamente vivos. E completamente plenos⁴⁰.

⁴⁰ Do programa do espetáculo.

O processo vivido por nós na construção do espetáculo foi análogo ao descrito por Abreu: buscávamos viver novamente momentos de dança, colocar nossa memória em diálogo com a memória do outro.

Criávamos diálogos que não só aconteciam em zonas de fronteira (dança-teatro) como também criavam outras zonas de contato (dança-artes plásticas, dança-platéia, platéia-foto). Embora o espetáculo navegasse na fronteira entre diversas margens, porém as margens enfatizadas eram aquelas entre a dança e o teatro.

Referindo-se, por exemplo, ao encontro entre dança e teatro, Arnaldo Alvarenga afirma: “Com certeza, é uma outra qualidade entre o teatro e a dança”.

Essa mesma alteração de qualidade que Arnaldo cita foi também percebida por nós. Porém, como explicá-la? O conceito apresentado por Pavis, embora refira-se sobretudo ao corpo do dançarino-ator, esclarece-nos sobre ela:

Ele hesita entre dois pólos de gestual que pratica alternadamente: o gesto dançado e o gesto mimético. O corpo do ator-dançarino transmite ao espectador essa incerteza de ancoragem, muda sem parar de estratégia: ora se deixa levar pelo movimento muscular, ora imita e codifica o mundo que representa (PAVIS, 1996, p. 138).

O processo criativo e dramaturgico do espetáculo teve um forte apoio nesse encontro bipolar. Ancoramo-nos não especificamente no teatro, mas nos recursos que ele oferece à construção: o subtexto, a construção de uma “personagem”, a relação direta com o público, a contextualização do movimento.

Em *POR QUE TÃO SOLO?*, a dramaturgia assume um trânsito entre pequenas narrativas (cenas), dentro uma narrativa maior e não linear (o espetáculo), configurando-se como um trabalho de dança-teatro, no sentido que o entende Pavis: (...) a dança-teatro é a dança que **produz efeito de teatro**” (PAVIS, 2005, p. 84) (grifo meu).

A teatralidade que permeia o espetáculo é resultante do nosso desejo de trabalhar com os materiais da encenação. É mais uma vez Pavis que nomeia o que para nós, até então, era um lugar inominável, um lugar do entre, que ele identifica como o entre a ficção e a fricção – ficção oriunda do teatro e fricção do movimento do corpo em estado de dança.

Em suas palavras:

É desta forma que se elabora a dança-teatro: a dança, obedecendo a uma dramaturgia e a uma encenação, vai ao encontro do teatro, sem jamais, no entanto, compreender ou por à prova a causa – freqüentemente obscura e ilegível – que se propôs servir ao aliar-se a ele. Desta união anti-natural entre dança e teatro originaram-se as mais belas produções do nosso tempo (PAVIS, 1996, p. 84).

A dramaturgia do espetáculo adquire então propriedades dos elementos configurados na dança-teatro, principalmente no que se refere à dualidade existente entre a concretude de uma ação teatral objetivada e a não concretude inscrita no movimento dançado.

Vale lembrar que a dança-teatro é uma derivação da própria dança, ou seja, foi criada a partir do movimento expressionista alemão na primeira metade do século XX, como vimos na segunda parte desta dissertação. O olhar que orienta as produções de dança-teatro tende a ser, portanto, um olhar de dança, de modo que mesmo quando a palavra e outros recursos teatrais se inserem em seu contexto, esses elementos são organizados por um *pensamento de dança*.

A dança é uma arte lírica e sua característica é, como afirma Pavis, “comunicar emoções profundas”. POR QUE TÃO SOLO? busca essa comunicação de emoções profundas, de diferentes qualidades do agir, resultante de uma disponibilidade dos artistas (atuante e dramaturgista) para envolverem-se com a experiência, bem como das relações desenvolvidas por eles com os materiais do espetáculo.

A construção do espetáculo situa-se entre a cinesa e a mimese. O espetáculo organiza-se em fragmentos (pequenas e simples narrativas), característica essencial da dança-teatro. O movimento nunca é puro, é sempre contextualizado, ligado por ações simbólicas e motivado psicologicamente e socialmente. Ele acontece entre atuante e parceiros da cena. Dança entre lugares. Dança plena de travessias, entre sensação e imitação, entre suspeitas de significados. Dramaturgia estabelecida nas conexões. Dramaturgia construída entre margens, como a define Pais:

Ela situa-se nas suas margens, delineando a concepção fundamental do mesmo, numa ausência constitutiva. É das margens que ela tece e (in)forma o visível, construindo o modo implícito pelo qual o espetáculo se concretiza em opções e relações várias; é nas periferias da materialização do visível, nas zonas de contacto e cruzamento entre materiais cênicos, que ela opera, transgride e participa no espetáculo (PAIS, 2004, p. 73).

Não era o caso de pensar em “amarrar” o espetáculo. Como amarrar algo que flutua e transita entre o sentido e o não-sentido? O termo conexão pareceu-nos mais profícuo no caso, pois, nas palavras de Pavis:

A conexão por contigüidade e/ou encadeamento é garantida pelos índices gestuais, ela não tem nada de mágico ou de inexplicável; ela regula a coordenação das partes do corpo, mas também o elo entre o visível e o invisível: lembrança, devaneio, sonho acordado (PAVIS, 1996, p. 231).

Muitas vezes me perguntava: como soltar? Ou como tecer ares, entre-lugares? Encontro em um poema Manoel de Barros o estímulo para uma possível resposta: “Em poesia que é a voz do poeta, que é a voz de fazer nascimentos/ O verbo tem que pegar delírio” (BARROS, 1993, p. 15).

Em POR QUE TÃO SOLO?, a palavra pega delírio. O corpo engole a palavra e transforma em movimento a carga imagética e intencional trazida por esta. É a dança das palavras engolidas. O movimento para além das palavras. Tecê-lo é estar consciente dos “delírios”, das construções que, primeiramente, emanam do corpo do bailarino, de seus sistemas de organização e composição do sentido. Fluxos internos em resposta a estímulos internos e externos.

Estabeleceu-se um equilíbrio entre os desejos e necessidades dos criadores, a necessidade da obra e as intensidades, texturas e dinâmicas que vão se delineando. Concordamos com Cardona quando esta afirma que “dramaturgia é equilíbrio, fruto de uma interação das dinâmicas dos elementos que compõem a obra” (2000, p. 44).

Por fim, fomos para a sala de ensaio repletos de fotos, inspirados pelos depoimentos e com o desejo de colocar todos os estados de danças dentro da mesma casa, do mesmo corpo. Surgiu então a idéia da construção de uma casa ou um quarto de memórias, onde a atuante poderia fazer sua “gira”. Gosto de pensar em uma “gira” de força quando estou fazendo um espetáculo, gosto de vê-lo como lugar onde os artistas irão trabalhar seus conteúdos como uma passagem de um toureiro pela arena. Ou ele domina o touro (a cena), ou o touro o matará. Por isso chamo de força. Passagem forte, focada num tempo e num espaço em que pessoas, imagens, impressões, sensações, materiais e movimentos irão conviver, transformar e frutificar. Uma “gira” é um trabalho. É o nosso trabalho.

Assumida a idéia do quarto/casa, decidiu-se que o espaço se configuraria por meio de telas de tecidos finos, brancos, como cortinas apoiadas em uma estrutura metálica, que permitiriam não só delimitar, recortar espaços, mas também projetar as fotos que escolheríamos para compor a cena. As telas permitiriam, ainda, desenvolver uma relação entre o que poderia ser revelado ou escondido e entre o espaço do público e o espaço da cena. A presença de Ricardo Garcia foi fundamental nesse momento. Em seu depoimento, Garcia narra:

Minha tarefa: trabalhar com o espaço, a luz, o som, as imagens. Desejo: um espaço virtual, etéreo, que se transforme com o movimento que seja leve como o ar. Luzes que dancem. Sons da memória, músicas de outros tempos. Palavras, histórias, lembranças, pessoas. Fotos antigas, recordações, registros de uma vida (GARCIA, 2008).

Garcia criou o projeto cenográfico. Juntos recortamos trechos dos depoimentos e das músicas que iriam compor a trilha, além de criar variações sobre os temas escolhidos, ora mudando seu andamento, ora sobrepondo canções e textos, de acordo com a percepção de toda a equipe.

Em um primeiro momento ficamos a sós; Gabriela, eu e as fotos. Pedi a Gabriela que “brincasse” com aquele material, que se misturasse com ele, que dançasse com as fotografias em seu corpo, que deixasse seu olhar pairar sobre “aquelas paisagens”, para em seguida deixar seu corpo livre para as traduzir. Passamos a buscar então:

- a fala daquelas fotos;
- qual parte do corpo ou dos movimentos chamava-lhe atenção;
- qual era o seu desejo ou sua reação diante daquela imagem;
- como continuar aquele movimento, como completar aquela seqüência;
- qual a tonicidade daquele movimento congelado;
- que texto aquela imagem sugeria;
- como fazer a tradução daquele texto em movimento;
- qual sentimento aquela imagem nos despertava;
- como dançaríamos a percepção de um sentimento ou sensação;
- como dançaríamos algum fato ou curiosidade que nos foi revelado, e o que faríamos com o que não foi revelado;
- qual música ampliaria determinado gesto dançado ou iria contrapor-se a ele;
- como dançar aquelas palavras que sintetizaram as impressões de nossos entrevistados sobre suas próprias fotos.

“Como captar as relações bilaterais entre, por exemplo, o espaço e o gestual, o objeto e o espaço, a iluminação e a maquilagem ou a precisão trazida para um detalhe ou um momento fugaz quase imperceptível a olho nu” (PAVIS, 1996. p. 37).

Descobrimos, por fim, que as fotografias retratavam nossos convidados e que “passaríamos uma noite” juntos.

Novas perguntas então passaram a ser formuladas:

- quem eram aquelas pessoas?;
- de onde viriam?;
- como as receberíamos?;

- como alojá-las no espaço?;
- como elas chegariam?;
- haveria naquele grupo alguém indesejado?;
- o que pode acontecer numa recepção?;
- o que de inesperado pode nos visitar?;
- qual o espaço ideal para essa celebração?;
- buscaríamos uma proximidade com o público?;
- era o público também um convidado, uma foto, um parceiro ativo/dançante?;
- solicitaríamos a platéia diretamente? Olharíamos para ela diretamente, como cúmplice?.

Era ainda necessário definir o que vestir, o que calçar. Qual figurino traria a sensação de tempo passado e presente? Qual a relação do figurino com o corpo? Sapatos? Sapatos fazem barulho... Poderia o barulho dos sapatos ser parte de nossa composição?

Várias perguntas foram, portanto, formuladas ao longo do processo criativo, permitindo-nos a percepção e a triagem dos elementos dramaturgicos que viriam a ser utilizados. Essas perguntas estimulavam nosso imaginário e alimentavam as improvisações. Estas aconteciam sempre em forma de gira, tratava-se de ir para o espaço de forma concentrada, disposto a lidar com todas as surpresas, estímulos internos e externos (orientações simultâneas vindas da direção), desapegado do resultado. Ir para o espaço, sobretudo, para viver uma experiência, sem medo do ridículo e sem críticas.

De uma pergunta, de um estudo ou de uma idéia os movimentos eram criados. Os movimentos improvisados eram contextualizados dentro de um universo mais amplo e retrabalhados segundo o objetivo da cena e as relações a serem criadas. Aos poucos, esses movimentos foram ganhando a forma de várias cenas ou pequenas narrativas a serem conectadas, e que acabaram por formatar o roteiro apresentado a seguir. Na seção seguinte, esse roteiro é entremeado com comentários e descrições de Gabriela Christófaro, apresentados em itálico.

5.3 ROTEIRO DO ESPETÁCULO – Diálogo entre criadores

*“O que eu acredito que seja o universo da dramaturgia é o lugar onde as coisas são costuradas. E essas coisas são os elementos da cena. E aí os elementos da cena... como quem está atuando, que tipo de relação ele tem em cena, se tem música, então como ele costura com a música, como ele costura com o parceiro dele, como ele costura com o figurino que ele está usando, que não é só um acessório, como ele costura como os objetos que ele manipula, como ele estabelece estratégias de costura, porque é uma dramaturgia que se faz na hora. Para mim, eu acredito que é uma costura que se faz todo dia. Então eu acho que a dramaturgia é esse universo da costura. Gabriela Christófaro”.*⁴¹

A ESPERA

As luzes que aos poucos vão se apagando preparam a platéia para o encontro. A mulher já está no espaço desde a entrada do público. Em silêncio e envolta, velada por uma cortina, ela espera por seus convidados. Durante sua ação de esperar ela confere suas coisas, seus pertences. Enquanto espera, toca a cortina. A escuridão se faz, e delicadamente a música se introduz no ambiente. Escuridão e música dialogam nesse momento. Aos poucos a luz de cena começa a se abrir e a relação entre a atuante e o material cênico (objeto/cenário/cortina) é enfatizada. Segundo Pais:

Os materiais não são aplicados a uma organização formal que traduza a sensação: eles contêm a sensação e dão-lhe passagem estética (PAIS, 2004, p. 52).

Quando eu toco a cortina, esse toque já é o meu diálogo com a cortina (...) e tem uma ação ali, que é a de procurar a sapatilha. (...) É como se eu encostasse-se na cortina e falasse: “Agora já estou indo para outro lugar”.

⁴¹ Gabriela Córdova Christófaro é bailarina, professora de dança e mestranda em Artes Cênicas pela Escola de Belas Artes/UFMG. Bailarina criadora do espetáculo POR QUE TÃO SOLO?. Entrevista com Gabriela Christófaro – Belo Horizonte, 27/8/2007. Ver entrevista completa em ANEXO.



A casa está arrumada. Ela não acha suas sapatilhas, mas acha seus sapatos. Está atenta ao volume que precisa produzir ao manipular a cortina, fazendo-a “dançar” com a música. Enfim, está pronta. A imagem de uma porta se abre ao fundo e ela corre até lá.

Aí eu calço o sapato, solto esse volume (cortina) e aí tem uma ação que é: olhar a porta. Tem uma porta na minha imagem, e eu saio, e tem uma porta mesmo, feita com luz, e eu olho.

Dessa “porta” (efeito de luz) ela espreita se eles estão chegando...

E aí tem alguns elementos que são bem marcados assim: tem uma mão, que indica uma ansiedade. Eu tenho que trabalhar com isso que eu fico pensando que é uma emoção. O que a ansiedade te traz? Uma rapidez, uma falta de lugar para colocar a mão...



Note-se que Gabriela não se refere à construção de sentimentos, e sim de ações. Não é o sentimento que a organiza corporalmente, e sim os fatores constitutivos do movimento, como o tempo, a dinâmica, a qualidade do tônus muscular, as intensidades e a fluência. Quando fala de emoção, refere-se a uma *disponibilidade para a ação que determina qualidades*.

Enquanto não chegam, ela se prepara. Como nos preparamos na dança? Ela retoma a tradicional posição chamada na dança clássica de *preparatória*. Assumindo essa posição, ela faz uma alusão aos ensinamentos, muitas vezes rígidos, dirigidos aos alunos de dança, às varadas (mencionadas por Dulce Beltrão em seu depoimento, quando conta sobre as aulas do Professor Carlos Leite) que atingiram muitas pernas em tempos não tão distantes. Busca as posições, as posturas “corretas”. Nasce um diálogo entre o corpo estável e o instável, configurado na relação construída entre peso, forma e esforço na busca da forma “ideal”, do corpo ideal para dançar, para receber seus convidados.

Nasce o primeiro momento de cumplicidade com a platéia. Embora saibamos que é comum, na dança, que se abra mão da recepção como elemento e estímulo criador, em POR QUE TÃO SOLO? a platéia é parte fundamental da construção. Ela povoou nossa criação durante todo o tempo, e muitas vezes modulou nossas buscas de tradução, ora sendo vista como espectador (fruidor), ora como mais uma foto-imagem em diálogo, ora como um outro dançarino parceiro, uma extensão do corpo da bailarina, ora, ainda, como testemunha ativa, chegando até mesmo a

ser solicitada durante a execução de determinadas ações. O fato de considerar o espectador como um vivente direto das ações é uma das razões que faz com que a dramaturgia do espetáculo aproxime-se do universo teatral.

Então tem uma coisa do olhar, de buscar a aprovação do outro, e eu busco isso no olhar da platéia. E a platéia para mim é como se fosse um professor mesmo.

Retornando à busca pela forma ideal, esta é também criada como diálogo entre a mulher em cena e um depoimento colhido da bailarina Helena Vasconcelos, que afirma que: “Eu gostava de tudo certinho, tudo encaixadinho, arrumadinho. Eu gostava da técnica. Toda vida, eu sempre fui presa à forma de ter que estar bem feito” (VASCONCELOS, 2007).

A mulher em cena busca a “técnica” enquanto espera. Busca o diálogo com outras formas oriundas das fotos pesquisadas.

Então, naquele momento, mesmo que eu não tenha a imagem projetada ali, eu estou dialogando com ela, ela está na minha memória, na minha imaginação (...) tem umas que eu vejo, tem outras que eu não vejo, que eu trabalho com a imagem delas projetada dentro de mim.

Ela às vezes arruma seu vestido, permitindo que este, ao mesmo tempo, seja uma continuidade de seu corpo e de seus movimentos, e trace deformações em seu corpo, imagem que dialoga com a foto de Joaquim Elias em ensaio-experimento para a composição do espetáculo “Um alarme pra o silêncio”⁴². Ela e o vestido.

O vestido é a minha pele



⁴² “Um alarme para o silêncio” foi um trabalho criado por Joaquim Elias em Belo Horizonte no ano de 2000. O trabalho é baseado na poética de Manoel de Barros e foi produzido em parceria com o FID (Festival Internacional de Dança).

Em seu texto interno (recurso também oriundo do teatro, conhecido como subtexto),⁴³ ela se pergunta “será que estou bem?”. Instala-se um jogo entre vestido, formas de se preparar, o corpo treinado para obedecer, a instabilidade, a ansiedade da chegada, a busca de um sentido entre técnica e forma, entre forma e expressão, figurino e deformação, emoção e movimento. Um depoimento e revelação de Dulce Beltrão (em *off*), integram suas ações: “Eu nunca fui um cisne” (BELTRÃO, 2007).

A deformação causada pelo vestido e a retomada do subtexto (a procura da sapatilha) estimulam-na e levam-na para uma outra estrutura, uma outra dinâmica corporal (um movimento brusco) que permite seu deslocamento (conexão) para a criação de um novo núcleo.

ENQUANTO ESPERO

“Enquanto não chegam, melhor checar se a casa está toda em ordem”. As cortinas, onde as imagens serão projetadas, tornam-se o próximo foco. A manipulação simultânea do tecido que cobre seu corpo e do tecido fora do corpo (cortinas) é a ação responsável por criar uma unidade de passagem e articulação cênica.

Aí eu encontro o cenário. E aí quando eu pego a cortina, aí pronto, é uma coisa completamente objetiva para mim. Estou fechando a cortina, eu olho a cortina, eu olho o espaço que está sendo construído, que aquela ação está construindo.

⁴³ De acordo com Pavis, “Esta noção foi proposta por STANISLAVSKI (1863-1938), para quem o subtexto é um instrumento psicológico que informa o estado interior da personagem, cavando uma distância significativa entre o que é dito no texto e o que é mostrado pela cena. O subtexto é o traço psicológico ou psicanalítico que o ator imprime a sua personagem durante a atuação (PAVIS, 1996, p. 368).



O cenário passa a recortar todo o espaço, configurando um ambiente fechado, e conferindo-lhe um clima de intimidade. Há um jogo de entrar e sair do espaço recortado. Para nós, são os corredores e as portas que envolvem um ambiente. O cenário ora mostra a atuante, ora a esconde.

Simultaneamente ao movimento vagaroso de fechar as cortinas, de recortar o espaço, ouvimos em *off* um trecho do depoimento de Elias, em que ele narra um momento de uma tournée do Grupo Primeiro Ato em que resolveram (um grupo de 40 pessoas) parar na casa de sua mãe no interior de Minas Gerais para tomar café da manhã. Encontramos uma correspondência entre a mulher da cena e a mãe do bailarino, que estava varrendo a porta da casa quando, de repente, um ônibus repleto de bailarinos, produtor, diretora e técnicos pára diante de sua casa. O sentimento que ela então experimentou é, possivelmente, próximo daquele que a mulher em cena está para vivenciar. Muitos chegarão para o encontro. A voz de Dulce Beltrão avisa que eles estão chegando, ao se referir a como Klauss Vianna e Carlos Leite eram chamados ao serem avistados descendo uma das ruas do centro de Belo Horizonte: “Lá vem o ponto e vírgula”. Essa voz-frase faz a conexão para que a mulher se desloque novamente em direção à porta, para recebê-los. Ao mesmo tempo são projetadas fotos de Klauss e Carlos ao fundo. Referindo-se a esse depoimento, que permite à bailarina estruturar-se corporalmente, Gabriela nos diz:

Ele é super pontual. Por que ele é a minha música. (...) A música me dá um tônus, me dá um tempo. Música é uma vibração mesmo, física.

A mulher em cena corre até a porta, espia, pula para ver melhor e confirmar a chegada. O título de um espetáculo de Dudu Herrmann é falado nesse momento pela bailarina, por coincidir com o momento tão aguardado: “Quanto tempo faz que não dançamos...” Entra!

A CAIXA

Em seguida ela afasta uma das cortinas ao fundo e, sem que a platéia perceba, empurra com os pés uma caixa para dentro do palco, dando a impressão de que a caixa, que contém fotos de todos os convidados, tem autonomia de movimento. “Todos” estão dentro dessa caixa, todos vieram. A utilização da caixa como material foi fruto de nossa observação durante o processo de pesquisa. Inspiramo-nos nas próprias caixas que nossos entrevistados possuíam. Caixa de fotos, caixa de segredos, caixa a se abrir e a se revelar.

A caixa para mim, ela é o fim das pessoas que a gente entrevistou (...) Eu imagino elas assim, aquele tanto de gente ali dentro, pego assim com todo cuidado, todo carinho... é uma coisa muito terna (...) eles me transformam.



Com cuidado ela pega a caixa e dirige-se para a última cortina a ser fechada. A ação ilustra um depoimento, mais uma vez de Beltrão. Aqui há uma sobreposição de intenções cênicas: arrumar a casa e também dialogar com o texto narrado. Beltrão afirma em seu depoimento:

Houve uma época em Belo Horizonte que, antes das 10 no cine Brasil, no cine Tupi, no cine Guarani, aconteciam umas danças na frente das cortinas e eu dancei várias vezes. Então era maravilhoso. A gente dançava, depois então tocava aquela música “Tchaaamm”, abria a cortina e começava o filme (BELTRÃO, 2007).

ENTRA, SENTA, FICA A VONTADE

A tonicidade e a velocidade do movimento-ação de fechar a cortina são o estímulo para a conexão e a continuidade, junto com a dinâmica e as qualidades do movimento: passos pequenos e rápidos, mudança de níveis de altura e espaciais. Essas ações geram na atuante um trabalho na direção de nosso objetivo nesse momento: a criação de um estado de expectativa. Ela agora recebe a todos, ansiosa, emocionada e aflita. Dialoga com seus convidados dentro da caixa e, ao mesmo tempo, com a platéia, que também é convidada a participar e partilhar daquele encontro: “Entra, senta, fica a vontade. Que prazer, que honra, entra...”

Costumo dizer que tudo o que aconteceu até esse momento era um prólogo e que só então o espetáculo começaria de fato.

Instala-se uma movimentação aflita, própria de quem está recebendo muitas pessoas ilustres. Ela corre, cai, levanta, fala. Brinca com as contagens (característica marcante das tradicionais aulas de dança). Essas ações são os estímulos para que ela dance com a caixa em suas mãos, em seu corpo; para que ela a coloque sobre o peito, acolhendo a todos. Caixa que guarda memórias, corpo que é memória. A caixa é um objeto que ganha autonomia e que dialoga com seu corpo. Corpo e caixa. Corpo-caixa. Como o corpo adquire forma e movimentos de uma caixa? Qual a sua natureza e função?

Porque na dança a gente corporifica o tempo todo (...) É sentir o desenho da caixa. Eu sinto as quinas da caixa nas minhas clavículas (...) A parte de dentro da caixa é aqui na frente, onde estão os meus órgãos. A tampa da caixa são as minhas mãos. Então é assim, é um desenho mesmo que eu trago para o meu corpo. Que tem um espaço interno para colocar as coisas. (...) Eu tenho que realmente me imbuir de virar caixa.



Percebemos aqui a modulação entre objeto e corpo; forma, intensidades e volume se regulam. Nas palavras da bailarina:

Tem tempo, tem volume... Para mim, o tempo, o volume, essas coisas, é como se fosse o meu interno. E é com isso que eu dialogo com o externo. Se isso não estiver organizado, eu não consigo dialogar com o externo.

A caixa às vezes é manipulada, mas às vezes também manipula a bailarina e a leva para o chão. Da intensidade da queda vem a intensidade (as conexões se dão via intensidades) para a ação: o gesto de abrir a caixa.



OS CONVIDADOS

Quando a mulher abre a caixa, imediatamente é projetada uma foto do espetáculo “Carne viva”, do Grupo 1º Ato. A imagem aparece cortada. Avistam-se somente as mãos dos bailarinos. Essas mãos sugerem entrega, doação, presença. Estabelece-se então um diálogo entre receptividades: o gesto de receber os convidados dialoga com o gesto de oferecer sugerido pela foto.



Caixa aberta, é hora de ver todos os convidados. A foto então é totalmente revelada e podemos ver vários bailarinos em um grande grupo. A mulher em cena, à medida que retira fotografias da caixa, vai falando sobrenomes de dançarinos mineiros. Simultaneamente a essa ação, outros rostos vão se configurando nas projeções.

Ao fim dessa recepção, ela tem todos em suas mãos. É hora de distribuí-los pelo espaço da casa, acomodá-los. Rodopiando, espiralando pelo espaço, ela deixa que as fotos busquem direções inusitadas no espaço, caindo pelo chão. Trata-se de uma ação de risco, pois as fotos ocupam lugares aleatórios, imprevistos.



O movimento traça conexões claras entre a sustentação de um esforço físico (sustentação da musculatura abdominal de forma a produzir uma qualidade de leveza), a imagem mental da atuante (construção de uma energia prazerosa) e o objetivo da cena (permitir que os convidados ocupem seus lugares). Quando a última foto cessa seu movimento de queda das mãos da mulher, uma nova célula começa a se instalar.

DEPOIMENTOS

Trechos de depoimentos (em *off*) dos entrevistados são agora o fio condutor para a criação e o desenvolvimento de uma nova cena. Os depoimentos passam a dialogar com diversas imagens de dança projetadas em cena.

A mulher agora escuta e sutilmente atua atrás das projeções. Constrói movimentos discretos de quem está em uma sala de visitas a escutar. O foco principal é o diálogo entre as vozes e as imagens projetadas, que ora colaboram redundantemente, ora se contradizem, ora se complementam, permitindo ao público traçar livremente conexões dentro da cena. A dramaturgia se dá no encontro e no diálogo entre imagem sonora e visual, na conexão entre esses elementos. Para a atuante:

É um momento que eu posso ficar “sozinha”. Eu estou podendo olhar as fotos junto com todo mundo. (...) é como se fosse uma brincadeira. Ele me deu uma foto, o que ele me deu é o ponto de diálogo entre nós dois. Então eu entro na foto e eu saio da foto. E entrar na foto significa chegar na imagem da foto (...)



Procuramos, nesse instante, permitir que a platéia possa vir a sentir o que foi nosso ponto de partida: olhar e recortar as imagens.

A última foto revela a forma de um intenso movimento de braço. Essa forma é corporificada pela mulher, que dá continuidade àquele movimento, transformando-o e fazendo a conexão com a nova cena a surgir.

DIALOGANDO

Após juntar todas as fotos e sentar-se ao lado delas, a mulher em cena começa sua “fala”, seu movimento com opinião própria. É hora de a anfitriã “falar”, após ter ouvido os diversos depoimentos. Ela inspira-se no movimento sugerido por uma das imagens que está projetada a sua frente: uma mulher que cruza uma cena ameaçada por três homens.



Essa mulher sustenta os braços em direção ao infinito. Esse movimento dos braços será apropriado pela mulher em cena para continuar a conversa. São braços que sugerem impulsos de quem quer falar.

A música se instala, dialogando com o movimento. A movimentação ora coincide com a série de fotos projetadas, ora tem autonomia em relação a ela. Trata-se de uma dança repleta de subjetividade, alimentada por imagens e intenções internas. Um diálogo da atuante consigo mesma. O barulho dos sapatos começa a ser reforçado, a ganhar propriedade no espaço. A mulher dança na fronteira entre imagens visuais, música e silêncio. Apropria-se dos gestos congelados das fotografias e os transforma. Dança junto, dança sozinha, dá continuidade aos gestos, atravessa-os. A última foto dessa série é uma imagem de Marilene Martins e Angel Vianna em “O caso do vestido”⁴⁴ (coreografia de Klauss Vianna para o poema de Drummond – 1955, 1959, 1960). Essa foto faz a atuante parar e dialogar com o poema. Dialogando com um trecho do poema – “Dona, não lhe dou vosso marido, porque não sei onde ele anda, mas lhe dou este vestido. Última peça de luxo que guardei como lembrança, daquele dia de cobra, da maior humilhação” –, a mulher em cena tira seu vestido e o oferece à platéia. A platéia é para ela a “Dona” que recebe o vestido. O vestido é também oferenda, uma extensão da atuante que se revela, se expõe para todos. Pela primeira vez, ela, que já tinha se relacionado com o público de forma velada, o faz diretamente. Seu texto interno é o estímulo para a execução do movimento: “Recebei este vestido e me dá vosso perdão?”.



Aqui a teatralidade é totalmente assumida. O fluxo da energia é desviado de um lugar de fricção para ceder lugar à ficção teatral. A atuante retira-se da cena como a mulher do poema – “pobre, desfeita, mofina com sua trouxa na mão.” Ela traz essas qualidades para seu corpo,

⁴⁴ Poema de Carlos Drummond de Andrade.

enquanto “se vai de mansinho”, até desaparecer por entre as cortinas. Essas qualidades são trazidas pelas palavras do poema e corporificadas por Gabriela.

SEM ASSUNTO – *uma tentativa de aproximação*

A mulher reaparece no momento em que uma foto de Dudude Herrmann é projetada. É uma foto do espetáculo “Dissertação sobre o nada”. A imagem nos mostra uma mulher de costas, numa posição que sugere que ela encontrou algo, teve uma idéia. Traçamos uma relação entre essa imagem e o estado em que a atuante uma vez se encontrou durante os ensaios, quando se revelou sem assunto para criar naquele dia e saiu para buscar assunto. Uma foto que disserta sobre nada, uma bailarina que procura algo a dizer e a mostrar, uma referência à própria dança, que muitas vezes, em sua forma pura, não tem outro assunto senão o próprio movimento, que por si só se basta, levaram-nos a criar essa cena: “Sem Assunto”.

Assim, ela, que havia deixado a cena “desfeita e mofina”, reaparece com um sorriso forçado, tímido, infantil, diante de seus convidados. Não é terrível quando temos convidados e não temos assunto com eles? Ela decide então “buscar assunto”, pedindo à platéia que “espere só um pouquinho”, que ela irá encontrar algo a “dizer”, algum assunto para continuar a conversa. A mulher em cena sai à procura, hesita, reflete, olha para o público, sorri, vaga pelo espaço. O barulho de seus sapatos no chão reforça a presença destes como elemento cênico atuante, elemento rítmico, uma outra voz a ganhar autonomia. (Os sons dos sapatos reforçam o movimento de fundo, de que tratarei posteriormente).

No desespero por encontrar algo a dizer, ela se deixa arrebatar por movimentos estereotipados, caricaturas dançantes e jocosas. Remete-nos à dança voltada exclusivamente para o ato de executar, “arrasar”, desprovida de qualquer conteúdo. Fazemos uma alusão à dança como simples divertimento, à dança que nada tem a “dizer”. No meio de seu devaneio ela encontra várias possibilidades de assunto: um braço, o vestido, a luz. Todos os impulsos são aproveitados.

Naquele momento é a ação, diálogo total; eu tenho que encontrar alguém e conversar, eu tenho que encontrar uma coisa para conversar.

Por fim, ela encontra uma conexão em seus próprios sapatos. Seu corpo articula a mudança entre um corpo que corre com sapatos e os sapatos que adquirem autonomia e correm por si sós. Há uma transformação da relação do corpo com o objeto.

“Dançarás – disse o anjo – Dançarás com teus sapatos vermelhos...

Dançarás de porta em porta... Dançarás, dançarás sempre.”

Andersen, Os sapatinhos vermelhos



Ela vai ao encontro desses sapatos. A movimentação (grotesca) – a tentativa de agarrá-los para que o movimento cesse – fará a conexão com a próxima cena. A mulher, num clima lúdico e ao mesmo tempo visceral, tenta agarrar os sapatos, ao passo que estes fogem dela, ludibriando-a. O corpo joga consigo mesmo, criando elementos ilusórios e cômicos.

Um diálogo da gente com a gente mesmo. Tem momentos que são diálogos meus comigo mesma.

Uma brincadeira em que o elemento surpresa (a autonomia dos sapatos) funde-se ao vigor, à precisão e à sensualidade da atuante. Finalmente ela agarra seus sapatos, o movimento cessa, o impacto gera pausa e a pausa gera transformação. Uma nova célula cênica, um ponto singular irá surgir:

O CISNE



“A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui (...)” (BARTHES, 1980, p. 121).

Observando a diversidade do material que havíamos recolhido, percebemos que várias fotografias retratavam movimentos virtuosos, sobretudo da dança clássica, mas também de outros estilos. Essas imagens remeteram-nos à figura do cisne, animal bastante representativo – um ícone – na história da dança, não só pela tradicional forma clássica dos movimentos retratados, mas também, por seu caráter de flutuação, pela calma análoga a um deslizar tranquilo sobre as águas. Havíamos também recolhido uma frase marcante proferida por Dulce Beltrão em seu depoimento: “Eu nunca me senti um cisne”. Mais uma vez o animal mostrava-se como um parâmetro ideal de beleza a ser alcançado no consciente/inconsciente dos dançarinos em formação.

Decidimos dialogar com o cisne, de modo que o corpo atuante construísse outras qualidades de expressão. Como deslizar, como ter um olhar vazio e atento, como andar, olhar, esperar e dançar como um cisne. Como seria o cisne na cena contemporânea? Em um espetáculo de dança que dialoga com a própria dança, não poderíamos deixar de ter como convidado... um cisne.

Restava decidir quando e como ele iria aparecer. Como iríamos configurá-lo? A transformação (ponto de conexão) surge quando a mulher em cena consegue finalmente agarrar seus sapatos. O ato preciso, inesperado e seguro, seguido de pausa e quietude ou, antes, permite, induz à mudança de tônus muscular e intenção. Essa mudança se faz com o apoio de uma imagem mental, que a atuante passa a buscar no corpo: leveza, graciosidade e fluidez. O corpo assimila aquela imagem. A leveza é incorporada e traduzida na estrutura ósseo-muscular, no sistema sensorio-motor, na intenção ou mesmo na falta de intenção traduzida dos olhos do animal para os olhos da atuante. A pele é pensada como pluma. Uma nova célula surgirá. A música cria a ambientação para que ele venha (afinal, os cisnes são animais desconfiados). O corpo da atuante cria pequenas ondulações e os sapatos são segurados na extremidade das mãos, dando a impressão de serem pontas de asas. Ele chega sem pressa, veio de longe, já habitou muitos “lagos”.



Ao fundo é projetada uma das fotos-cisne (Arnaldo Alvarenga em “Lagoa silenciosa”; a palavra lagoa nos inspira e reforça nossa intenção), e a bailarina encaixa-se nela, dando continuidade ao movimento congelado. A música é terna, suave.



Ele busca a platéia (como os animais que, nos parques, aproximam-se dos visitantes na expectativa de ganhar comida), deita seu pescoço no colo de um dos espectadores, divide sua calma com o público. Subitamente, ele estranha a presença do outro, “voa” e se afasta, pondo-se a observar a todos com seu olhar vazio e atento. Cria-se nesse momento uma grande comunhão com a platéia. Seu olhar, que passou pelo público, termina em uma foto que é projetada ao fundo e que chama sua atenção (Joaquim Elias, em “Um alarme para o silêncio”, está prestes a pegar um peixe no ar e colocá-lo dentro de um chapéu). A foto, além de reforçar a leveza, também traz um peixe, permitindo que o cisne se desloque em busca deste e simule sua deglutição.



Ele chega até ao bolo de fotos, cisca no meio delas.



Sua procura leva-o até a cortina lateral, e ali ele desaparece. A cortina agora é coxia, bastidor. Ele transforma-se em mulher-cisne, dialogando com as grandes bailarinas, damas da dança clássica. Vemos somente sua silhueta. Ela prepara-se para entrar em cena utilizando movimentos tradicionais de uma grande diva da dança. A música intensifica-se e anuncia sua chegada. Ela invade o “palco” arrebatadoramente, ao mesmo tempo em que, ao fundo, é projetada a foto de uma criança vestida de bailarina clássica (Maria Clara Salles).



O pequeno cisne ou a menina que sonha sê-lo. Sobre a projeção dessa foto, revela-nos Gabriela:

Uma imagem, um ritmo, uma energia muscular. E é com aquela imagem... a imagem é muito orientadora, a foto me organiza.

Ali, no palco, o cisne dança e executa, por fim, sua morte, referência ao momento clássico, eternizado no balé de Marius Petipa, “O lago dos cisnes”.



DIALOGANDO COM NOVERRE

Ao fim da cena/cisne, fica a pergunta: como retomar, como fazer “renascer” a mulher da cena? A idéia era trabalhar com uma colagem de textos – cartas escritas por Noverre. Assim, os sapatos, que antes eram pontas de asas do cisne, ganham vida e transformam-se em pena que escreve. O francês Jean-Georges Noverre escreveu 15 cartas, um tratado sobre sua concepção de dança no século XVIII (ver “Tessitura dos mestres”). Nelas ele expressou seu encantamento pela arte, além de tecer críticas ferrenhas ao mau uso desta. Aos poucos, a mulher em cena, que tem os sapatos nas mãos, faz com que, por meio do movimento e da nova qualidade rítmica dos mesmos, a conexão para deixar o lugar do cisne (morto) e ganhar vida se estabeleça. Ela passa, então, a ocupar o lugar da escritora das cartas noverrianas. Numa movimentação em que associa movimentos ilustrativos e alusivos à construção de uma escrita apoiada em um texto, ela fala em tom solene e irônico.

Dialogar com Noverre pareceu-nos necessário dada sua importância como um visionário na história da dança. Criamos um pequeno recorte de suas cartas, no qual enfatizamos seu pensamento sobre a necessidade de a dança estar atenta às paixões, sobre a expressividade e sobre características que a dança deveria possuir para nos falar à alma. O corpo acompanha a escrita todo o tempo, traduzindo em movimento o estímulo criado pelas palavras. Ao fim da carta, que se encerra solenemente, os sapatos, que se transformaram em caneta, passarão a ocupar o lugar das sapatilhas incorporadas às mãos da bailarina.



VIRTUOSISMO E TORTURA

Nos depoimentos coletados ficou bastante claro que a dança muitas vezes teve uma forma muita severa, excessivamente disciplinada e rígida em seu treinamento. É com o estereótipo dessa rigidez que procuramos dialogar nesse momento do espetáculo. A preparação clássica, os exercícios com pernas e pés vão desencadeando movimentos chavões, grandes valsas e seqüências de esforço físico (ginástica para o abdome, por exemplo) são realizadas no chão. Toda a movimentação é realizada no chão, criando um estranhamento diante de uma forma que naturalmente convida à verticalização. Esse deslocamento de ações reconhecidas em outro plano confere um clima de comicidade à cena. Essa comicidade é acentuada pelo diálogo entre a atuante e a música. Ao cessar sua dança-paródia, ela se levanta e, como uma grande dama, próxima ao bolo de fotos que se encontra a seus pés, agradece em suntuosa reverência.



DIÁLOGOS ENTRE A LOUCURA E A SANIDADE

“Louca ou sensata? A fotografia pode ser uma ou outra (...)” (BARTHES, 1980, p. 175)

Ao finalizar seu agradecimento, no ato de flectir seu tronco, ela depara com uma foto específica. A qualidade com que flexiona o tronco, juntamente com o rompimento brusco da ação, permite que uma tensão e um suspense se instalem e anunciem um novo momento. Como afirma Gabriela:

É uma mudança de estado muito brusca.

A fotografia imobiliza-a por um breve instante para logo em seguida ser retirada do bolo de fotos a que pertence. Ela é retirada com cuidado e delicadeza. Pode ser uma foto perigosa.

*Então eu realmente procuro estratégias para mim. Eu procuro olhar aquela foto e ver uma imagem. Eu vejo, eu escolho. Então, isso me dá o risco da cena. Senão eu vou sempre assim: cheguei, vou pegar a primeira foto que eu vi. Não, não é isso. Eu não tenho que pegar uma foto, eu tenho que pegar **a foto**. Eu tenho que ver a foto, eu tenho que dialogar com alguém: “olha, não quero isso. Disso eu quero distância”. Tem um texto dentro. (...) Aí, vou nesse lugar, vou na porta da casa, vou colocá-la lá fora. Olho para aquela imagem toda embaçada e aí, aquele embaçamento é um embaçamento que eu incorporo. Eu vou dançar o embaçamento, uma textura.*

Vemos aqui, como diz Herrmann, um movimento organizado pela percepção da textura.



A foto que a atuante toma em suas mãos lhe causa estranhamento, angústia, possibilidade de perda de controle. Esse estranhamento é revelado pela forma como seu tronco reage (uma fala muda), distanciando-se da fotografia, que, até aquele momento, é sustentada em suas mãos. Entre a possibilidade da loucura, do desvario, e o controle da consciência, ela anda pelo palco de forma obstinada. Alcança a cortina frontal, que é levada até o meio do espaço, onde a foto é projetada. A bailarina agora observa a foto atrás da cortina. Um clima de mistério envolve a cena.



Cria-se uma expectativa em relação ao que virá, em relação ao movimento que aquela foto pode detonar. A disposição da cortina é sugerida pela própria foto. Um bailarino posicionado frontalmente apresenta-se numa posição em que seus membros superiores e inferiores estão simétricos, no entanto, as extremidades (mãos e pés) aparecem diferenciadas: a mão esquerda fechada e o pé esquerdo no chão, a mão direita aberta e o pé direito alongado. A foto permite uma leitura dual e dual se tornou o palco ao ser dividido ao meio.



Um de nossos entrevistados, havia-nos relatado que a dança “havia sido sua cura, uma forma para não atingir a loucura”. Dialogando com sua fala e com a foto, que apresentava dois universos inseridos no mesmo corpo, a bailarina revela sua opinião/movimento sobre a questão: estar entre a loucura e a sanidade. Como nós, que muitas vezes somos afetados por um desejo de executar ações loucas, desordenadas, liberar as pulsões, mas, como estamos numa sociedade racional, pautada por determinados costumes e regras de convivência, mantemos o controle diante de situações que nos levam quase à perda do domínio-controle físico e racional. Ficamos à beira do abismo, divididos entre o desejo de pular e o de nos manter-nos em terra firme.

A mulher em cena executa sua movimentação dialogando com esses dois opostos. De um lado da cortina ela se autoflagela, provoca colisões e se dilacera, dando vazão a toda a sua fúria, angústia e loucuras secretas; do outro lado; ela se comporta, sorri e se controla –
está tudo bem!



A música nesse momento (composição original de Garcia) reforça o caos assumido na cena.

Exausta, ela, controlada ante pulsões dilacerantes e obsessivas e arranques musculares, repete o mesmo *grand-plié*, elemento que funciona como símbolo de centramento e equilíbrio. Ao fim do movimento, ela já não se sustenta mais e abandona-se ao chão, em busca de quietude e paz.



A EXPERIÊNCIA SOLITÁRIA

“Toda fotografia é um certificado de presença.” (BARTHES, 1980, p. 129)

Durante um período de aparente quietude, o espaço dá sua contribuição ao descanso e à reflexão.

Estou ali com as fotos, é isso, a gente começou assim, com esse desejo de ficar perto, com esse desejo de diálogo.

O ambiente escurece e passamos a ouvir um texto em *off*, um depoimento do bailarino Joaquim Elias. O depoimento chama nossa atenção para a questão da experiência em solo ou em grupo. Em suas palavras: “Porque mesmo que eu esteja com outras coisas, outras pessoas, compartilhando, a minha vivência daquilo é solitária. Só eu vivencio aquilo daquele jeito. Então estar só é nesse sentido. Eu tenho tudo, o mundo inteiro dentro de mim, todas as pessoas, todas as coisas.”

No entanto, embora afirme a genuinidade de uma experiência que se configura, a priori, como solitária, posteriormente, Joaquim reconhece o caráter dialogal dessa experiência:

Não tem diferença entre eu ver uma coisa de verdade e eu imaginar essa coisa. Então, se eu trabalho com memória eu já não estou sozinho mais. Mesmo que eu não tenha a terra e a luz, que são elementos que naquele momento ali estão presentes fisicamente, mas se eu estou trabalhando com minha memória, eu já não estou sozinho mais, minha memória é presença (ELIAS, 2007).

Assim, Elias confirma que a experiência dialógica está, o tempo todo, em nossas vidas. Esse momento sintetiza a essência do espetáculo. A foto, com seu movimento e memória, torna-se parceira. A foto é companhia.

Enquanto se narra o depoimento de Elias, sua própria fotografia é projetada ao fundo. Nessa foto ele dialoga consigo mesmo, pois nela se vê um homem sentado em uma cadeira, sozinho diante de um espelho que reflete sua própria imagem. O homem dá a impressão de estar em um momento altamente reflexivo.



À medida que o depoimento se desenrola, a bailarina, na penumbra, recobre seu corpo com fotos e fica ali, dando-nos a sensação de estar em uma conversa íntima com seus convidados.

Eu sinto que é assim, é de onde surgiu a idéia.

O CÉU

“(...) ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho.” (BARTHES, 1980, p. 117).

Durante nosso percurso, como já observado, o olhar era nosso guia, nossa escuta. Olhar e ver, ver e ser visto, ver e rever. O olho recortava a imagem, a imagem recortava o corpo. Olhar uma imagem e imaginar. Qual era a “fala” daquela imagem, daquela foto? O que foi dito, refletido, para que aquele movimento fosse executado? O que ele trazia naquele momento que o fotógrafo o captou e o que aquele mesmo momento, anos depois, estaria nos comunicando, convidando-nos a perceber e a criar nosso diálogo-movimento?

Percebemos, nas inúmeras fotos que tínhamos, que muitos bailarinos apresentavam-se olhando para o céu, para cima, como que em busca de algo que só eles vislumbravam, algo que a dança também nos ensina: olhar longe, na tentativa de aumentar a presença do atuante e sua projeção no espaço. O olhar, assim como o gesto, esburaca o espaço, atravessa o público, o espaço da encenação. Juntamente com o movimento, o olhar perfura o espaço infinito. Por fim, ficava a pergunta: o que estariam vendo? Teria o movimento a mesma intensidade daqueles olhares? Que a sensação interna aqueles olhos nos provocavam?

Eu continuo ouvindo a foto. A foto olha para o céu. E eu vou olhar para aqueles que estão olhando. Eu estou conversando com eles.

O que orienta, então, é o espaço?

O espaço, a imagem que eu vejo no espaço.

Olhos, que mesmo vendados como os de Joaquim Elias, buscavam algo a ser alcançado.



A mulher em cena se refaz depois da grande exaustão e do descanso. Acorda como quem é acordada pela luz matinal, luz do sol, luz do céu. Tem sobre e sob seu corpo todas as fotos utilizadas durante a encenação. Seus parceiros, seus cúmplices, seus convidados.

Uma pequena fresta se abre e a desperta. Ela renasce de sua “solidão”. Continuar? Como continuar? O céu nos convida a continuar. As fotos nos nutrem de suspensão. Só essa suspensão sugerida pelo olhar poderia também suspendê-la. Aos poucos ela se verticaliza. Primeiramente seu tronco e seus braços são guiados para cima, abraçam o espaço, completando o abraço iniciado e sugerido pela foto que se instala, projetada no fundo da cena.



Esse olhar que se dirige para o alto, elemento próprio da dança, remete-nos a algumas de suas características, como, o diálogo com: a transcendência e sua instauração de um universo de sonhos e do “indizível”.

Estávamos próximos do fim do espetáculo. Havíamos dialogado com inúmeros elementos, memórias, fotos, pessoas e personalidades. Sentimos o desejo de finalmente reverenciar a própria dança. Uma dança que desenha no espaço, que o faz circular e romper seus limites físicos. Uma dança sem críticas. Queríamos que o corpo seguisse o caminho de seu desejo puro e vivenciasse o prazer de dançar. Em nossa interpretação, puro era o céu que aquelas pessoas buscavam, puro era o ar que lá no alto habita esse céu. Quando um bailarino olha para o céu com intensidade, naturalmente projeta seu externo, e esse olhar, por sua vez, acentua a presença do coração. Queríamos, sem sentimentalismos, uma dança do coração, livre para ser e estar no espaço da cena. Dança reverenciando a dança, seja de que natureza fosse: clássica, moderna, contemporânea, regional. Nas fotos os bailarinos olham para cima, e a mulher em cena constrói todo o seu trajeto com os olhos para o céu, com o ar puro dos cumes em seu peito.



A sustentação dessa forma traz uma nova tensão à atuante. Impõe-lhe um novo sistema de coordenação, de resistência física, leva-a a buscar movimentos outros, ainda desconhecidos para nós.

É uma reverência, mas eu não sinto que fico eu e a dança. Eu sinto que está todo mundo ali. Essa dança que vem da minha avó, que vem da Raquel Pires, que vem do Elias, que vem da Dudude. Eu compartilho com essas pessoas.

À medida que a dança se desenvolve, a bailarina vai abrindo uma a uma todas as cortinas, na tentativa de aumentar o espaço a sua volta, de abrir um espaço limpo onde só o movimento dançado se materializaria. O movimento de abrir as cortinas se faz em diálogo com movimentos e impulsos sugeridos pelas fotos, como aquela em que o bailarino Joaquim Elias olha para cima com os olhos vendados. Ele sustenta uma bengala em que suas mãos se apóiam. A forma dessas mãos é usada como impulso para criar uma nova célula de movimento. O movimento da mulher que mergulha seu rosto dentro de uma das cortinas dialoga com os olhos vendados do bailarino.

Nesse percurso ela irá deparar com a última foto projetada: a bailarina Angel Vianna em seu solo “Inscrito”. Angel revela, nesse solo, dores, perdas e amarguras com as quais conviveu durante sua vida. Angel é um nome a ser reverenciado; e representa muito para o meio da dança, em que ocupou e ocupa diversas funções, sempre atuando de forma incansável em seu fazer artístico e formativo. A mulher em cena chama a foto, convida-a a entrar. Ela é a última convidada. Sua presença nos afeta e nos comove. A mulher em cena a vê sem, a princípio, olhar para ela, para, em seguida, num movimento extraordinário, abrir seus braços e “alojá-la” em seu peito.



Desse movimento nasce o impulso para o ato final: cerrar a última cortina e fazer com que a última foto desapareça. Desse movimento, corrida impetuosa e suspensa, nasce uma seqüência de giros. Mais uma vez a dança dialoga com rituais primitivos, seu ritual- mãe, dando à cena um caráter de transe.



Depois do transe, vem a retomada da consciência, quando a atuante vê as fotos a seus pés. Aos poucos ela pára, vê, aproxima-se e olha as fotos como quem olha uma criança adormecida, em um sono tranqüilo e profundo. Parceiros, cúmplices, inspiradores e companheiros de todo o trabalho. É hora de ela se despedir de seus convidados, devolvê-los aos seus lugares.

RODA, GIRA, CÍRCULO

A mulher em cena passa a dispor os convidados em uma grande roda. Uma roda análoga àquela que comumente fazemos quando estamos no início de práticas e sentamos no chão para nos apresentar e conhecer uns aos outros. Enquanto ela vai depositando as fotos no chão,

ouvimos, em *off*, o nome de vários bailarinos e bailarinas que fazem e que fizeram história em Belo Horizonte.

Aí, tempo real, ver as fotos, colocar a foto e ver a pessoa. É como se eu estivesse vendo aquela pessoa.

A mulher em cena constrói um grande círculo.

Naquela hora é como se todo o mundo estivesse ali. Não tem essa coisa de passado, presente e futuro. A gente está presentificando todo o mundo, está todo o mundo ali.

O grande círculo que nasce do ponto. Círculo que contém movimentos centrífugos e centrípetos, sagrado e profano. O grande círculo, a grande gira/dança.

Finalmente, ela olha sua caixa vazia. Fecha-a e, um pouco antes de colocá-la no chão, pára bruscamente, olha para o público, convidando-o a participar de sua ação e despedida.

Para mim, a ação de fechar a caixa e também de “oferecê-la” para alguém é um pouco assim: a gente tem memória, a gente tem caixa, sabe? Essa memória existe, é verdadeira.

Por fim, ela tira seu vestido e seu sapato e coloca-os ao lado da caixa. “Despe-se”.

Aquele momento é um pouco isso: acabou a cena em público. Íntimo demais quando você abre a cena em público.



Ela, então, dirige-se a um lugar na roda que está vago. Completa o círculo.

Eu sento na roda e aquele momento para mim é totalmente público.



Agora ela é simplesmente mais um no meio de tantos construtores de dança. Seu corpo já não carrega tensões extracotidianas. Está cansada, relaxada, e assim como os outros, observa. Dos 45 nomes citados, o dela é o último, e a citação deste coincide com o momento em que ela ocupa o seu lugar no espaço. Agora ela é mais uma foto, e certeza de continuidade. Agora ela é presença. “Seu pé não vai aonde seu coração não quer” (Provérbio africano).

Todos reunidos no grande círculo. A cena sugere celebração. Celebração do feito, do que se faz e do que está por se fazer: dançar. A gira acabou. Agradecemos à dança, aos parceiros, à vida.

Eu agradeço, realmente agradeço. Quando eu olho para a foto, eu agradeço aquelas pessoas.

Agradecemos aos nossos ancestrais, afinal, “somos filhos de alguém”.

O RITMO

Dialogando com essa celebração, há uma música com um pulso forte, o “prelúdio” de um samba, o esquentar dos tamborins ressoa no ambiente. Ele é crescente e, quando está prestes a atingir um momento de verdadeira compulsão rítmica, seu ápice, à medida que as luzes se intensificam, a cena é cortada e o *black-out* se faz. Fica a suspensão e o silêncio.

Assim se fez POR QUE TÃO SOLO?. Com uma dramaturgia criada na conexão entre o corpo que dança e as vozes que compõem a cena, na busca de um sentido, na tentativa de trazer unidade e veracidade à obra.

6 As amarras reveladas: *os cinco elementos*

Onde há fluência, há dramaturgia.



Esta última parte da dissertação tem por objetivo apresentar, discutir e classificar alguns elementos que orientaram a construção dramática. Estes formam, basicamente, um conjunto de cinco. Os três primeiros podem ser observados objetivamente, os dois últimos, apenas de forma indireta e subjetiva. São eles:

- 1 – o corpo que dança;**
- 2 – o núcleo cênico-imagético (a cena);**
- 3 – a articulação dos núcleos imagéticos (o conjunto de cenas);**
- 4 – o movimento de fundo;**
- 5 – a dramaturgia do espectador.**

1– Para estabelecer a idéia e começar a desenvolver seu conteúdo e traçar suas futuras conexões, tomamos o corpo da atuante como eixo medular da encenação, protagonista de nossa tessitura. O corpo revelou-se, assim, um elemento dramático. Um corpo atravessado por estímulos internos, ancorado em memórias (técnica e registros imagéticos) e afetos, estruturado a partir de emoções e histórias passadas e presentes que apontam para o futuro. Corpo atravessado por imagens que organizam seus sistemas, sua estrutura ósseo-muscular e suas articulações na criação do movimento. O corpo também faz dramaturgia quando conecta, agrupa, articula e organiza impulsos internos (invisíveis) e estímulos externos, configurando o movimento e a materialidade da ação (o visível). Nas palavras de Greiner, “(...) o território entre o visível e o invisível parece estar sempre presente nos processos de investigação do corpo” (2005, p. 78).

O corpo que dança constrói ações dançantes, plasma o movimento pleno de intensidades e qualidades. A partir de sua percepção, o corpo/bailarino faz com que ossos, músculos e pele organizem-se concomitantemente em processos somatossensitivos na construção do movimento. Segundo Greiner, “essa modalidade somatossensitiva inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, percepção muscular, visceral, vestibular” (2005, p. 72).

Estabelece-se, assim, uma tessitura interna, em que os processos de coordenação são percebidos e articulados na criação e na comunicação de um movimento que lhe traga um sentido

coerente com a ação que aquela idéia convida a criar. Poderíamos chamar essa tessitura de movimento-idéia⁴⁵, que era um objetivo a ser alcançado segundo Klauss Vianna:

O que eu quero conseguir é o que chamo de movimento-idéia, isso é, um ballet cuja construção e realização se faça a partir de uma concepção fundamental e criadora. Não basta a técnica e o virtuosismo como solução. É preciso preencher este movimento de uma idéia criadora (VIANNA *apud* ALVARENGA, 2002, p. 128).

Idéia apreendida pelo corpo, corpo gerador de movimento, movimento gerador de dinâmica, dinâmica geradora de texturas. Texturas produzidas em e por um corpo atento às suas pulsões, ao agenciamento dos fatores do movimento, que produz energia e luta pela permanência desta. Como vimos anteriormente, a dramaturgia não acontece plenamente quando existe um bloqueio na circulação do espetáculo. Assim, também o bailarino domina sua energia no intuito de não bloquear o fluxo. A energia é criada e colocada no centro, entre duas polaridades a serem consideradas dentro dessa instância: o corpo que faz e o corpo que vê. Primeiramente, o encontro se dá entre o atuante e o dramaturgista e/ou coreógrafo, que irá colaborar com a regulação de intensidades, da qualidade a ser alcançada; juntos eles decidirão qual movimento irá criar a conexão, seja entre forma e conteúdo, seja entre forma e sentido, entre movimento e objetivo, entre a ação feita e a ação vista pelos olhos-corpo do dramaturgista. Posteriormente, o encontro ocorrerá entre atuante e platéia, como será discutido mais à frente.

Em POR QUE TÃO SOLO?, o corpo busca um diálogo com o movimento e a história das fotos (projetadas ou não); os recursos teatrais, a memória, a palavra, o cenário, a música, o figurino, os depoimentos, a platéia, e, curiosamente, produz dança que dialoga com a própria dança. Trata-se de um corpo cambiante, que ora volta-se para seus impulsos e necessidades dentro do fluxo, ora assume direções narrativas miméticas.

Esse corpo que surge como elemento dramático, conforme esclarece Christine Greiner, “(...) não é um pacote que nasce pronto, num texto narrado por um léxico de palavras, mas como sua etimologia propõe, emerge da ação” (2005, p. 81).

Um corpo que tece ações, oscilante entre margens, entre estados (sensações), desejos e necessidades, na busca de síntese, execução e forma, criação e comunicação. Um corpo que

⁴⁵ Segundo Alvarenga em dissertação de mestrado, o movimento-idéia é um conceito que Klauss Vianna criou e utilizou ao escrever sobre o trabalho de Isadora Duncan, e citado no seu ensaio de 1952.

escuta o próprio corpo, fazendo, da corporificação de uma idéia, seu desenho, sua escrita, sua dança, para inscrever seu traço no espaço.

2- A produção de uma imagem (a cena) é o nosso segundo elemento dramaturgico. Denomine-o **núcleo-cênico-imagético**. A cena se constrói a partir de uma articulação entre o corpo e os elementos constitutivos de um fragmento específico. Percebemos aí a necessidade de construção de estratégias para conectar aquele movimento-corpo com a imagem cênica que se objetiva. Em POR QUE TÃO SOLO?, essa conexão se faz por meio de um processo relacional, que articula o movimento dançado e outras vozes que se instalam no espaço/ambiente: cenário, objeto, figurino, projeções, fotografias, depoimentos, músicas, histórias do corpo que dança. O corpo encontra outras vozes e o exercício da escuta se intensifica, para que desse encontro nasça um diálogo e cada voz tenha o direito à “fala” e ao silêncio.

Merce Cunningham chamava de *séries* (seqüências de movimentos coreográficos) aquilo que, segundo Gil, eram pontos estruturadores. As cenas aqui são a transcrição das séries cunningghianas e serão objetivamente estruturadoras da encenação.

As cenas são criadas no embate ou na conciliação entre o que o corpo faz, deseja fazer e o objetivo da cena. Há, nesse encontro, uma intensificação da conexão entre a ação objetiva e a subjetiva. A metáfora corporal tem que lidar com uma metáfora maior: a cena e suas prerrogativas. Em nosso espetáculo esse procedimento pode ser exemplificado pela primeira cena, “A espera”, e efetiva-se do modo descrito a seguir.

Em um primeiro momento, a atuante tem como estímulo encontrar a ação de esperar. Cabe a ela investigar e construir uma movimentação que alcance esse estado e essa forma. As formas apresentadas são plurais, cabendo ao dramaturgista, em acordo com a intérprete, fazer a opção. Bornheim assim se refere a essa velha condição do artista diante de escolhas a fazer:

(...) Certamente o artista ainda fala por vezes na unidade de forma e conteúdo. Mas o fato novo está em que ele tem diante de si uma diversidade de formas e, querendo ou não, vê-se compelido a decidir-se por uma delas, ou mesmo em relação a uma obra particular, a que está sendo criada aqui e agora (BORNHEIM, 1998, p. 40).

Encontradas as formas que traduzam o estado de espera desejado e aceitável pelas partes, o próximo passo será colocar em jogo outras questões como: o que se espera, onde se espera e o que faz aquele corpo enquanto espera? Ele olha? Onde olha, o que vê, quem vê? Qual música irá reforçar aquele estado? O que veste esse corpo enquanto espera? Por que, afinal, espera? Como

está o cenário nesse momento? Pode a luz configurar uma porta ou uma janela por onde ele espreitará? Qual depoimento colhido agencia melhor essa ação? Qual foto sugere o estado de espera? Há alguma foto que reforce esse estado ou que se relacione com ele?

Assim, o corpo vê ampliar-se seu repertório de ações, modificar-se sua movimentação. O movimento irá alargar seu alcance à medida que entra em contato com outros materiais. Encontrada a energia da ação, ela será mantida e estendida a toda a cena, que passa, por fim, a ser desenhada.

3– O nosso terceiro elemento localiza-se na articulação desses pontos estruturadores, na **articulação das cenas** e imagens metafóricas. Esse terceiro elemento ainda é guiado pelo corpo dançante, que encontra seus fios condutores em diversos pontos e vozes. Em nosso espetáculo, esses fios aparecem nos depoimentos em *off*, na manipulação do cenário, no encontro com um adereço ou figurino, na música, no silêncio, no *black-out*, nas fotos. A articulação das cenas é o momento em que o exercício da escuta se efetiva. Ao dramaturgista cabe pesar as partes e ver o que, do todo, pede voz. Talvez seja o momento de maior necessidade de uma escuta aguda da obra que está se construindo. Os elementos com os quais dialogamos – o poema, a palavra, o figurino, a história, a memória, as gravações, as telas de projeção – são elementos vivos que podem, perfeitamente, guiar-nos na construção dessa teia. Esse é o momento em que as cenas vão se articular, revelando o fio que as conecta.

Um exemplo do espetáculo POR QUE TÃO SOLO? PODE ESCLARECER COMO ISSO SE DÁ. Construída a cena “Enquanto espero”, em que a atuante arruma a “casa” para receber os convidados, a aparição de um depoimento em *off* (já citado na parte anterior), sobreposta à projeção de imagens fotográficas, faz a ligação com a próxima cena. Assim, durante todo o espetáculo, esses fios são criados a partir do contato com o figurino, das pausas, mas, principalmente, das mudanças de intensidades dos movimentos e projeções de fotografias nas telas.

4– Como quarto elemento, aproprio-me do que José Gil chama de “continuidade de fundo”, aqui denominado **movimento de fundo**. Para Gil, o ritmo é muitas vezes o responsável por essa continuidade, fazendo o agenciamento entre séries (que chamo aqui de cenas) e acentuando suas diferenças, sem que elas percam suas singularidades:

O ritmo assegura as distâncias na continuidade, permitindo o movimento de diferenciação sem ruptura, modulando o tempo, a velocidade, a distância interna aos intervalos, sem destruir a linha de fluxo da energia (GIL, 2005, p. 71).

O movimento de fundo aparece em nosso trabalho sob a forma de ruídos, sonoridades e música. Em nossa encenação, o barulho dos sapatos é um exemplo de materialização desse elemento na dramaturgia, ainda que, a princípio, não tivéssemos consciência desse procedimento. Eles estão sempre marcando diferentes pulsos, dando a sensação, muitas vezes, de serem algo externo ao trabalho. Com o passar do tempo, porém, vão ganhando propriedade, tornando-se ativos, a ponto de se transformarem em pontos de contato entre os movimentos e as cenas. Trata-se de uma estratégia de conexão, que, ainda que percebida apenas subjetivamente, cria a sensação de integração.

5– “Donde va la mirada, va la mente. Donde a ala mirada e la mente, va el cuerpo. Donde v ala mirada, la mente y el cuerpo, ahí está el espectador. Si se ausenta la mirada, la mente y el cuerpo, también se ausenta el espectador” (Princípio das danças indianas, apud CARDONA, 2000, p. 62).

Dei à quinta instância, com base no que Laban chamou de “corrente magnética” entre palco e platéia, o nome de **dramaturgia do espectador ou dramaturgia na fronteira**. Entenda-se por essa expressão não só a relação que o espectador estabelece com o espetáculo, mas também a possibilidade de ele **construir** suas próprias conexões, de acordo com sua disponibilidade e com seu envolvimento. Segundo Hubert Godard

(...) O movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador uma experiência cinestésica (sensações internas dos movimentos de seu próprio corpo) imediata. As modificações e as intensidades do estado corporal do dançarino vão encontrar ressonância no corpo do espectador (...) (GODARD⁴⁶, 2003, p. 24).

Antes de entrarmos na questão do espectador, é bom lembrar que a disposição espacial do público e do palco é parte fundamental da construção e da comunicação do espetáculo. Surge então um desdobramento chamado por Pais de “dramaturgia do espaço”:

A categoria espaço dilata-se em campos conceptuais e físicos, onde o corpo e o olhar do público são colocados perante propostas estéticas que alteram a postura de sua percepção. (...) Todas essas práticas exigem um tratamento do espaço como construção

⁴⁶ Pesquisador, professor do departamento de dança da Universidade de Paris 8 (França).

dramatúrgica, i. e., como parte estrutural do espetáculo, e questionam o ponto de vista tradicional do espectador, explorando e multiplicando as suas possibilidades de visão (PAIS, 2004, p. 59).

Em POR QUE TÃO SOLO?, a proximidade entre a atuante e o público foi pensada e criada intencionalmente durante o processo criativo. Assim, o espaço torna-se um elemento dramatúrgico. Estávamos cansados da dança que transcorria em palcos tradicionais, sem que fosse possível trocar olhares com o público, permitindo simplesmente ser contemplada. Nosso objetivo foi, através da proximidade entre público e atuante, fortalecer uma relação de convivência, explorando e ampliando as possibilidades de visão e até mesmo de atuação do espectador, uma vez que este é solicitado durante a apresentação.

Segundo Hércoles, a dança “deve abrir mão da recepção”. Era justamente o que não queríamos. Não só nos preocupávamos com o espectador – não propriamente com o seu entendimento das cenas, mas com o seu envolvimento na ação e com o fato de que também queríamos ser estimulados e envolvidos por ele –, mas também pretendíamos que o espectador fosse não apenas um fruidor, mas também um construtor das ações, um outro atuante. Queríamos um espectador ativo diante da obra. Sua participação, ainda que aparentemente mínima, é percebida pela bailarina, que, a partir dessa percepção, pode modificar a execução de sua movimentação, e também é modificada por ela.

O espectador vem desempenhando diferentes funções ao longo da história das artes cênicas. Na performance, por exemplo, ele pode se tornar parte da cena, uma vez que tem a possibilidade de interferir, modificando o espaço, interagindo com os materiais que o compõem, bem como modificando visivelmente seu corpo, quando é solicitado a caminhar através de uma instalação ou a agachar para ver. Forçado a deslocar-se, o espectador, muitas vezes, amplia sua percepção diante da obra.

A performance e os espetáculos de dança (apesar de normalmente serem apresentados em espaços convencionais) talvez sejam os que mais possibilitem ao espectador construir sua própria dramaturgia. Por seu caráter metafórico aguçado, oferecem à platéia não só a possibilidade de ver, sentir, perceber e analisar o espetáculo, mas também a possibilidade de construí-lo livremente dentro de si, pois, como nos informa Pavis:

(...) O espectador “desambigüisa” as dêiticas e as anáforas: ele preenche os momentos vazios de sentido, garante as conexões, reúne os elementos de espaço, em suma, garante coerência das opções de encenação (PAVIS, 1996, p. 241).

Essa é, enfim, uma possibilidade de classificação dos elementos constitutivos na construção dramaturgical em POR QUE TÃO SOLO?. Trata-se de uma dramaturgia orientada para o processo, que não teve origem em qualquer conceito prévio; uma dramaturgia composta por materiais que emergiram durante o processo. Entenda-se por materiais a mesma designação considerada por Van Kerkoven e citada por Pais:

(...) todos os elementos passíveis de serem integrados num espetáculo, com linguagens de natureza diferente e com expressividades específicas, incluindo aqueles que servem de estímulos aos ensaios (fotografias, filmes, objetos, sons, jornais, etc) (VAN KERKOVEN *apud* PAIS, 2004, p. 51).

6.1 O arremate

Verificamos, ao longo da escrita desta dissertação, que a dramaturgia não é fixa; que está sempre em circulação, como uma práxis, um exercício e uma necessidade, necessidade, sobretudo, de conexão entre lugares. Para Greiner, conforme seu depoimento em entrevista: “É sempre no entre. Então é entre o corpo do bailarino e o ambiente que ele está, entre o universo de conhecimento daquele bailarino e os outros universos de conhecimento com os quais ele vai se relacionar” (GREINER, 2007).

Em *POR QUE TÃO SOLO?*, a conexão se dá entre corpo, imagens, subtextos (ações subjetivas), significados e texturas. A dramaturgia ocorre nas conexões, no encontro e no diálogo. Existem linhas de forças, de intensidades, de intenções, de perguntas e respostas, entre espaços muitas vezes inomináveis, ou nomináveis somente de forma poética. É na escuta do entre que ela se organiza.

O que faz o olho, a escuta, a percepção decidir por um movimento, uma velocidade, um gesto, um significado? A dramaturgia é uma escuta, que aqui, como pontualmente observa Christófaru, vem de uma relação direta entre o dramaturgista de dança e a bailarina:

O POR QUE TÃO SOLO? tem um negócio muito forte... é que você é bailarino. Então, tem uma escuta sua, de quem está em cena, que é uma escuta corporal. Então, muitas vezes eu sinto que você escutou o meu impulso. E eu acho que isso é importante. Tem uma sensibilidade aí... e na verdade não é uma sensibilidade, parece que você está fazendo o movimento comigo.

O fato de que a dramaturgia da dança, em *POR QUE TÃO SOLO?*, tenha sido feita por alguém formado no universo da dança, certamente interferiu nos rumos assumidos pelo espetáculo. Resta a pergunta: como seria a dramaturgia de um espetáculo de dança realizada por um não-artista de dança? Quais rumos e estratégias ela adotaria?

O exercício da escuta em sua totalidade foi a base para a realização tanto da direção quanto da dramaturgia em *POR QUE TÃO SOLO?*. A realização de uma dramaturgia implica escutar e equilibrar necessidades dos criadores e dos elementos de criação, mas, sobretudo, escutar o próprio espetáculo, pois, à medida que este vai sendo construído, ele exige novas tentativas, estratégias, experimentos e direcionamentos. Ele, o espetáculo, vai criando suas próprias demandas e mostrando-nos caminhos. Há que escutá-lo. Escutar os fios a serem tecidos. Fios que conectam pontos e lugares estruturadores.

É, portanto, na organização desses lugares, dessas margens (bordas), das vozes oriundas de textos, fotos, cenas que a dramaturgia se presentifica. Entre paisagens. Tecelagem das margens.

Quando conectam, dão passagem.

Dando passagem, promovem circulação.

Quando circula, flui.

Onde há fluência, há dramaturgia.

6.2 Quadro Sinóptico

“A Tecelagem das Margens”			
Espectáculo	Base para a criação	Elementos constitutivos	Dramaturgia
POR QUE TÃO SOLO?	<ul style="list-style-type: none"> - Fotos - Memórias - Recursos teatrais - Improvisações - Depoimentos (entrevistas) 	<ul style="list-style-type: none"> - O corpo - A imagem (cena) - Articulação entre cenas - O movimento de fundo - O espectador 	A escuta dos processos relacionais oriundos das conexões entre lugares (os cinco elementos constitutivos)

7 A costura final

DVD do espetáculo “POR QUE TÃO SOLO?”



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOLPHE, Jean-Marc; KERKHOVE, Marianne van; NEDDAM, Alaim; PICKLES, Antoine; SCHULMANN, Nathalie. Dossiê: dança e dramaturgia. In: *Nouvelle de danse*. Bruxelas: Contredanse:3, 1997.

ALVARENGA, Arnaldo Leite. *Dança moderna e educação da sensibilidade*. 240 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

ARAÚJO, Antônio Carlos. *A gênese da vertigem*. 192 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp Hucitec, 1975.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Hucitec; Unicamp, 1995.

BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.

BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMGART, Fritz. *Breve história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BENTIVOLGIO, Leonetta. Dialogando com Pina Bausch. In: *Escena crítica*. Publicação da Associação de Críticos Teatrais do Uruguai, s/d.

BERGSOHN, Isa Partsch; BERGSOHN, Harold. *The makers of modern dance in Germany*. USA: Princenton Book Company Publishers, 2003.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1992.

BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRITTO, Fabiana Dultra. Duração e permanência na dança. *Ditado no Escuro*, Curitiba, p. 58-59, 2004..
- CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.
- CARDONA, Patrícia. *Dramaturgia del bailarín, cazador de mariposas*. México DF: Conacultura/INBA, 2000.
- COLOMÉ, Delfin. Pina Bausch: un volumen que envuelve la vida. In: *El indiscreto encanto de la danza*, p. 83-90, s/d.
- CYPRIANO, Fábio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CYPRIANO, Fábio. Pina Bausch ergue sua babel. *Revista Bravo*, São Paulo, n. 13, p. 124 -129, 1998.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *O dom da história*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GODARD, Hubert. *Gesto e percepção*. In: SOTER Silvia; PEREIRA Roberto (Orgs.). *Lições de dança/3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 11-34.
- GRAHAM, Martha. *Memória do sangue*. São Paulo: Siciliana, 1993.
- GREINER, Christine. *O corpo*. São Paulo: Annablume Editora Comunicação, 2005.
- GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia (Orgs.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume Editora Comunicação, 2003.
- GROTOWSKI, Jerzi. (1985). Você é filho de alguém. *The Drama Review*, v. 31, n. 3, p. 30-41, 1987. Tradução livre e não oficial de Cesário Augusto.
- HERCOLES, Rosa Maria. *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança*. 138 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

HODGSON, John; PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Rudolf Laban: an introduction to his work & influence*. Plymouth: Northcote House Publishers Ltd., 1990.

HOGHE, Raimund; WEISS, Ulli. *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?* Trad. Robson Ribeiro e Gaby Kirsch. São Paulo: Attar, 1989.

HOGHE, Raimund. Uma carícia também pode ser uma dança. *Revista Bravo*, São Paulo, p. 20-25, 2004.

KANDINSKY, N. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

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

LANGLADE Alberto; LANGLADE, Nelly R. *Teoria general de la gimnasia*. Argentina: Editorial Stadium, 1970.

LELOUP, Jean-Yves. *O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

MADUREIRA, José Rafael. *François Delsarte (1811 – 1761) Personagem de uma dança (re) descoberta*. 244 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

MARFUZ, Luiz César Alves. O paradoxo da construção da personagem na dança-teatro de Pina Bausch. *Revista Repertório/Teatro e Dança*, UFBA, p. 30-36, s/d.

MARINHO, Nirvana. *O gesto na dança contemporânea: que papel cumpre*. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto. *Lições de Dança/5*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora., 2005. p. 91-105.

MARKARD, Anna und Hermann. *Jooss Ballett*. Alemanha: Bühnen, 1985.

MENDES, Miriam Garcia. *A dança*. São Paulo: Ática, 1985.

MOMMENSOHN, Maria; PERRELLA, Paulo (Orgs.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 2006.

MONTEIRO, Mariana. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Falusp, 1998.

NAVAS, Cássia. Dança: escritura, análise e dramaturgia. In: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2001.

- NAVAS, Cássia. Os desenhos dos desenhos da dança. Texto dentro do programa da exposição *Desenhos de dança*. São Paulo: AS Estúdio, 1996.
- NESTROVSKI, Arthur; BOGÊA, Inês. A arte total de Pina Bausch. O gesto essencial. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 ago. 2000. Caderno Mais!, p. 4-15.
- NUNES, Sandra Meyer. Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança. In: TORRES, Vera; XAVIER, Jussara; NUNES, Sandra Meyer (Orgs.). *Tube de ensaio: experiências em dança e arte contemporânea*. Edição dos autores, 2006. p. 45-53.
- OLIVEIRA, Luís Carlos Ganzarolli. *A humanização da arte: temas e controvérsias na filosofia*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2006.
- PAIS, Ana Cristina Nunes. *O discurso da cumplicidade*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.
- PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PEDRON, Denise Araújo. *O que dizer do teatro hoje? Intertextualidade em algumas experiências do teatro brasileiro dos anos 90. O caso de Circo Bizarro, Babachdalghara e o Nervo da Flor de Aço*. 117 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.
- PESSOA, Fernando. *Ficções do Interlúdio/1 – Poemas completos de Alberto Caeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- RENGEL Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume Editora Comunicação, 2003.
- REWALD, Rubens. *Caos/dramaturgia*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROMANO, LÚCIA. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROUBINE, Jean-Jacquee. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- REIS, Maria da Glória Ferreira. *Cidade e palco: experimentação, transformação e permanências*. Belo Horizonte: Edições Cuatiara Ltda., 2005.
- SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: Edufba, 2005.
- THORNTON, Samuel. *Laban's theory of movement: a new perspective*. Boston: Plays, ING, 1971.

TREVISAN, Armindo. *A dança do sozinho*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VALÉRY, Paul. Anotações de um poeta; poesia pura. In: *Oeuvres*, I. Paris: Gallimard, 1957. p. 1447-1464. Trad. Sérgio Alves Peixoto.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

VILLAR, Fernando Pinheiro; COSTA, José. Operando nas fronteiras: três apontamentos sobre perspectivas metodológicas. In: CARREIRA, André *et al.* (Orgs.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Memória ABRACE IX. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006. p. 130-156.

ENTREVISTAS CONCEDIDAS A TARCÍSIO DOS SANTOS RAMOS

ABREU, Luís Alberto. Belo Horizonte, 19 de maio de 2007.

ALVARENGA, Arnaldo Leite. Belo Horizonte, 3 de maio de 2007.

CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova. Belo Horizonte, 27 de agosto de 2006.

GREINER, Christine. Diamantina, 20 de julho de 2007.

HÉRCOLES, Rosa Maria. São Paulo, 10 de março de 2007.

HERRMANN, Dudude. Belo Horizonte, 17 de agosto de 2007.

MARTINS, Marilene. Belo Horizonte, 14 de agosto de 2006.

MEDEIROS, Ione Tibúrcio. Belo Horizonte, 21 de agosto de 2007.

NAVAS, Cássia. São Paulo, 8 e 9 de março de 2007.

FILMES

BAUSCH, Pina. *Sagração da Primavera*. Das Internationale Tanztheater, Das Tanztheater Wuppertal ZDF, 1978.

BAUSCH, Pina. *Café Muller*. Das Tanztheater Wuppertal Suhrkamp Verlag, 1985. BAUSCH, Pina. *O lamento da imperatriz* (Die Klager der Kaiserin ein film von Pina Bausch) Dramaturgia: Raimond Höghe. Coreografia, roteiro e direção: Pina Bausch LArche Éditeur. Paris: 1989.

DUNCAN, Isadora (sem créditos).

EXPRESSIONISTA, Dança (documentário sobre a história da dança). In: *Dança do Século*.

Criação e direção: Sonia Schoonejane. Produtores Associados: RTBF Belgium Television. A la SEPT/ GEDEON/ DURAN – PATHE TELEVISION (Tradução e legendas: GLOBOSAT).

JOOSS, Kurt. *A mesa verde*. Der grüne tisch ein totentanz. Folkwangballet – WDR, Deutschland, s/d.

LABAN, Rudolf. *Recriações Coreográficas de 1923 a 1928*. Direção: Valerie Preston Dunlop. Londres: Laban Centre, 1992.

WIGMAN, Mary. *Mein leben ist tanz*. Roteiro e direção: Ulrich Tegeder. Produção: *nter-Nationes*, s/d.

ANEXO 1

ENTREVISTAS REALIZADAS (MP 3)

Faixas 1, 2, 3 - NAVAS, Cássia.

Faixa 4 - HÉRCOLES, Rosa Maria.

Faixa 5 - HERRMANN, Dudude.

Faixa 6 - MEDEIROS, Ione Tibúrcio.

Faixa 7 - MARTINS, Marilene.

Faixa 8 - ALVARENGA, Arnaldo Leite.

Faixa 9, 10, 11 - CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova.

Faixa 12 - ABREU, Luís Alberto.

Faixa 13 - GREINER, Christine.

ANEXO 2

PROGRAMA DO ESPETÁCULO

