



Universidade Federal de Goiás
Escola de Música e Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena

JOISY PALMIRA DE AMORIM

**As Dramaturgias que dançam em cenas brasileiras e seus
fazeres artísticos**

Goiânia
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

JOISY PALMIRA DE AMORIM

3. Título do trabalho

As Dramaturgias que Dançam em cenas brasileiras e seus fazeres artísticos.

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Valéria Maria Chaves De Figueiredo, Professor do Magistério Superior**, em 12/08/2023, às 11:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joisy Palmira Amorim, Discente**, em 04/09/2023, às 12:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3952388** e o código CRC **BFAEE019**.

Referência: Processo nº 23070.037916/2023-91

JOISY PALMIRA DE AMORIM

As Dramaturgias que dançam em cenas brasileiras e seus fazeres artísticos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, Área de Concentração em Teatro, Dança e Direção de Arte.

Orientadora: Professora Doutora Valéria Maria Chaves de Figueiredo.

GOIÂNIA

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Amorim, Joisy Palmira de

As Dramaturgias que dançam em cenas brasileiras e seus fazeres artísticos [manuscrito] / Joisy Palmira de Amorim. - 2023.

133 f.

Orientador: Profa. Dra. Valéria Maria Chaves de Figueiredo.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Goiânia, 2023.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, abreviaturas, lista de figuras.

1. Coreografia. 2. Dramaturgia. 3. Composição coreográfica. I. Figueiredo, Valéria Maria Chaves de, orient. II. Título.

CDU 793.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 20 da sessão de Defesa de Dissertação de **JOISY PALMIRA DE AMORIM**, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos vinte e um dias do mês de julho de dois mil e vinte três, a partir das quatorze horas e cinquenta minutos, na sala 216 da EMAC/UFG, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada "**A Dramaturgia que Dança em cenas brasileiras: análise de fazeres artísticos**", da autoria de **Joisy Palmira de Amorim**. Os trabalhos foram instalados pela orientadora, Professora Doutora **Valéria Maria Chaves de Figueiredo [PPGAC EMAC-UFG]**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora **Ana Maria Alonso Krischke [FEFD-UFG]** e **Alexandre Donizete Ferreira [PPGAC EMAC-UFG]**. Após a arguição da pesquisadora, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada **APROVADA**. A banca recomenda o trabalho para publicação e continuidade da pesquisa por sua relevância para área. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Valéria Maria Chaves de Figueiredo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos vinte e um dias de julho de dois mil e vinte três.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

"As Dramaturgias que Dançam em cenas brasileiras e seus fazeres artísticos."



Documento assinado eletronicamente por **Valéria Maria Chaves De Figueiredo, Professor do Magistério Superior**, em 22/07/2023, às 09:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Donizete Ferreira, Professor do Magistério Superior**, em 25/07/2023, às 10:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Maria Alonso Krischke, Professor do Magistério Superior**, em 10/08/2023, às 08:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3897850** e o código CRC **82062345**.

Referência: Processo nº 23070.037916/2023-91

SEI nº 3897850

*Às minhas filhas Eliz e Ayla, que amo mais
que tudo, inclusive mais que a dança.*

Agradecimentos

A Valéria Figueiredo, pela atenção afetuosa e participativa que iluminou a longa estrada deste percurso, sua orientação transcendeu barreiras e proporcionou um encontro para além do acadêmico.

A Suely Machado, por compartilhar generosamente sua história de vida e contribuir efetivamente enriquecendo esta construção.

A Alejandro Ahmed por me afetar tão positivamente com sua forma de ver a vida e pensar a Arte para além da Dança.

A Alexandre Donizete Ferreira, quase um co-orientador desta caminhada, fornecendo suporte e encorajamento nos momentos mais desafiadores.

À querida Ana Maria Alonso Krischke, pela sensibilidade na leitura atenta e cuidadosa, compartilhando reflexões sinceras sobre a dança.

A Erica Bearlz agradeço aos estímulos constantes e conversas sobre a pesquisa, bem como sobre meu fazer artístico. Obrigada pelo suporte e amizade de anos.

A Rejane, pela amizade, paciência e eficiência na correção e formatação desta dissertação.

Ao Sacha Witkowsky e Karla Mendes, amigos de caminhada que a Dança me deu.

A todos da Giro8 Cia de dança, em especial, Elaine Cruz, Vanderlei Roncato e Igor Maciel e Giovana Freitas, não tenho palavras para agradecer ter vocês em minha vida.

À minha mãe Antônia por sempre estar presente, me ajudando em simplesmente tudo que eu faço, cuidando das minhas filhas em todos os momentos.

A Meire, babá das minhas meninas por tanta atenção e cuidado com elas em meus momentos de ausência.

Ao meu pai, João Palmira por sempre acreditar em mim, e me apoiar em todo processo.

Ao meu irmão Alexandre Amorim, meu suporte emocional.

Ao meu marido, Cleyber Ribeiro, parceiro de vida, arte, lutas e conquistas.

Resumo

Esta pesquisa pretende refletir criticamente sobre a construção dramática na dança contemporânea através das discussões que emergem da relação entre o coreógrafo e seu fazer artístico no universo dos modos de estruturação e composição de espetáculo. Nesse âmbito, serão investigados os conceitos de coreografia e de dramaturgia, bem como a relação entre eles nos processos criativos. Foram escolhidos dois coreógrafos: Suely Machado (Grupo de Dança Primeiro Ato, Belo Horizonte/MG) e Alejandro Ahmed (Grupo Cena 11, Florianópolis/SC), que atuam na cena brasileira há mais de 20 anos, para somar as reflexões trazidas por mim, Joisy Amorim, a partir das experiências artísticas vivenciadas como coreógrafa residente na Giro8 Cia de Dança, Goiânia/GO ao longo de seus onze anos de existência. Tendo em vista a complexidade da temática abordada e dos aspectos subjetivos presentes em cada história particular, optou-se por escolher um caminho metodológico dialógico e dialético, pesquisando os sujeitos em suas singularidades e em diferentes contextos. Ao final trazemos os conceitos de coreografia e dramaturgia baseados nas diferentes práticas diárias dos trabalhos citados acima, com um início de sistematização para contribuir com os processos de criação de futuros coreógrafos.

Palavras-chave: coreografia; dramaturgia; composição coreográfica.

Abstract

This research aims to critically reflect on the dramaturgical construction in contemporary dance, through the discussions that emerge from the relationship between the choreographer and his artistic work, in the universe of the structuring and composition of the show. In this context, the concepts of choreography and dramaturgy will be investigated, as well as their interconnection in the process of artistic making in contemporary dance. Two choreographers were chosen: Suely Machado (First Act Dance Group, Belo Horizonte / MG) and Alejandro Ahmed (Scene 11 Group, from Florianópolis/SC), who have performed in the Brazilian scene for over 20 years. Given the complexity of the thematic approached and the subjective aspects present in each particular story, we chose a dialogical and dialectical methodological way, researching the subjects in their singularities and in different contexts. In the end it is intended to identify a possible methodology that supports and sustains the dramaturgical and choreographic practice in contemporary dance as scientific research in Performing Arts.

Keywords: choreography; dramaturgy; Choreographic composition.

Lista de ilustrações

Lista de figuras

Figura 1	TRÊS LUAS. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1º Ato Companhia de Dança. 2015a.....	19
Figura 2	CENA 11 CIA DE DANÇA. Protocolo Elefante. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Companhia de Dança. 2015a. Acervo do Grupo Cena 11.....	20
Figura 3	VASCONCELOS, L. Entre o eu e o mundo. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2014a. Acervo da Giro8 Cia de Dança.....	24
Figura 4	VASCONCELOS, L. Retrato em Preto e Branco. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim e Maria Inês Castro para a Giro8 Cia de Dança. 2011. Acervo da Giro8 Cia de Dança.....	30
Figura 5	VASCONCELOS, L. Entre o eu e o mundo. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2014b. Acervo da Giro8 Cia de Dança.....	34
Figura 6	VASCONCELOS, L. Entre o eu e o mundo. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2014c. Acervo da Giro8 Cia de Dança.....	34
Figura 7	VASCONCELOS, L. Sr. Will. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2017a. Acervo da Giro8 Cia de Dança.....	38
Figura 8	VASCONCELOS, L. Sr. Will. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2017b. Acervo da Giro8 Cia de Dança.....	39
Figura 9	VASCONCELOS, L. Sr. Will. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2017c. Acervo da Giro8 Cia de Dança.....	40
Figura 10	VASCONCELOS, L. Fotografia do processo de criação do espetáculo Sr. Will. Bailarino-intérprete Gleysson Moreira. 2017d. Acervo da Giro8 Cia de Dança.....	41
Figura 11	VASCONCELOS, L. Fotografia do processo de criação do espetáculo Sr. Will. Bailarino-intérprete Gleysson Moreira ao fundo. À frente bailarinos Marianna Lovi e Jader Chaves. 2017e. Acervo da Giro8 Cia de Dança.....	42
Figura 12	VASCONCELOS, L. Começaria tudo outra vez. Bailarina Ana Silva em fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Companhia de Dança. 2022. Acervo da Giro8 Companhia de Dança.....	54

Figura 13	VASCONCELOS, L. Sr. Will . Fotografia de espetáculo coreografado por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2017f. Acervo da Giro8 Cia de Dança.....	72
Figura 14	TRÊS LUAS. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1º Ato Companhia de Dança. 2015b.....	86
Figura 15	INSTABILIDADE. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1º Ato Companhia de Dança. 2014.....	88
Figura 16	ISSO AQUI não é Gotham City. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1º Ato Companhia de Dança. 1992.....	89
Figura 17	QUEBRA-CABEÇA. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1º Ato Companhia de Dança. 1989.....	92
Figura 18	TRÊS LUAS. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1º Ato Companhia de Dança. 2015c.....	95
Figura 19	CENA 11 CIA DE DANÇA. Respostas sobre a dor . Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 1994. Acervo do Grupo Cena 11.....	97
Figura 20	CENA 11 CIA DE DANÇA. O novo cangaço . Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 2015. Acervo do Grupo Cena 11.....	99
Figura 21	CENA 11 CIA DE DANÇA. In' perfeito . Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 1997. Acervo do Grupo Cena 11.....	100
Figura 22	CENA 11 CIA DE DANÇA. Violência . Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 2000a. Acervo do Grupo Cena 11.....	102
Figura 23	CENA 11 CIA DE DANÇA. Violência . Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 2000b. Acervo do Grupo Cena 11.....	103
Figura 24	CENA 11 CIA DE DANÇA. Guia de ideias correlatas . Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 2009. Acervo do Grupo Cena 11.....	106
Figura 25	CENA 11 CIA DE DANÇA. Protocolo elefante . Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 2015b. Acervo do Grupo Cena 11.....	108
Figura 26	Suely Machado, diretora do 1º Ato Cia de Dança (POESIA, 2023).....	111
Figura 27	Alejandro Ahmed, diretor do Grupo Cena 11 (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO, 2023).....	113

Figura 28	Joisy Amorim, diretora da Giro8 Cia de Dança. Acervo pessoal.....	115
------------------	---	------------

Lista de abreviaturas e siglas

BDGM	Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais.
ENDA	Encontro Nacional da Dança.
ESEFFEGO	Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia do Estado de Goiás.
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
MICA	Mercado das Indústrias Culturais Argentinas
MINC	Ministério da Cultura do Brasil
OMS	Organização Mundial da Saúde
PUC	Pontifícia Universidade Católica.
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia.
UFG	Universidade Federal de Goiás.
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais.

Sumário

Lista de ilustrações.....	X
Lista de abreviaturas e siglas.....	Xiii
Antes que.....	15
1. Mergulho de um voo em queda livre: Giro8 Cia de Dança.....	24
1.1. Dramaturgia, coreografia e o público.....	44
2. Por entre trilhas: me jogo nos caminhos que não conheço.....	55
3. Dramaturgia e coreografia: caminhos entrecruzados.....	58
4. Arte dividida entre muitos: Grupo de Dança 1º ATO.....	74
4.1. Nasce o 1º Ato – 03 de março de 1982.....	78
4.2. 1º Ato e a pandemia de COVID-19.....	92
5. Corpo, ambiente, tecnologia e causalidade espalhada na situação coreográfica: Grupo de Dança Cena 11.....	96
6. Processos inacabados em constante transformação: dramaturgia e coreografia contínuas em metamorfose ambulante.....	109
Fontes.....	117
Referências bibliográficas.....	120
Anexo A.....	125

Antes que...

Antes que... permita-me apresentar a Giro8 Cia de Dança, sediada em Goiânia-GO, onde tudo é realizado e me realizo todos os dias como criadora e coreógrafa residente. A cia tem como missão fomentar a dança por meio do desenvolvimento de uma linguagem contemporânea, estreitando a relação entre o público e o universo da dança contemporânea proporcionando uma experiência sensorial profundamente humana, que sensibilize e fidelize aqueles que nos assistem.

Há mais de 20 anos atuando como artista, bailarina e professora de dança, através de minha experiência de vida artística venho acumulando várias dúvidas e questionamentos presentes no meu cotidiano.

Desenvolvendo um trabalho de pesquisa e composição coreográfica que culmina na produção de espetáculos para Giro8 Cia de Dança, companhia que atuo há onze anos buscando fomentar a arte no/do estado de Goiás, resistindo sempre e continuamente lutando contra as dificuldades da profissão de artista. Junto à Giro8, estamos buscando aprofundar e desenvolver uma linguagem corporal que mescla técnica, criatividade, sensibilização e reflexão, ciente da necessidade de uma dança que tenha sentido para os bailarinos e que permita a eles a vivência de experiências significativas e complexas - que chegue ao público como algo mais humano, produzindo novos significados, reflexões e experiências. A Giro8 tem buscado construir uma movimentação de dança contemporânea com características próprias, identitárias, onde o mais importante é para onde tende a movimentação e para quais paisagens sensoriais nos conduz. Dessa forma,

Cada um de nós, afirma Laban, tem um estilo próprio de interagir com o meio ambiente ou com os outros. Os movimentos da vida quotidiana e o tratamento do espaço próximo revelam opções qualitativas que não só constituem a nossa relação com o mundo, mas, talvez mais importante ainda, lhe dão cor. À volta de cada ser existe uma cintilação que emana do seu corpo e dos seus movimentos e que, à semelhança da auréola de uma luminosidade invisível, ((compõe)). O bailarino tem fisicamente consciência dessa gama diversificada de registros existenciais que explora em si e nos outros e que lhe permite desenvolver-se para além deles, conferindo-lhe em simultâneo sentido e postura.

O estilo na dança parece, a priori, algo vago e inalcançável. Na realidade, trata-se do que é percebido de forma mais imediata pelo espectador e do que age mais rapidamente sobre a sua sensibilidade. (LOUPPE, 2012, p. 137).

A cia tem se destacado no cenário artístico de Goiás conquistando premiações importantes, como a Medalha do Mérito Cultural, concedida pelo Conselho Estadual de Cultura, em 2017. Em 2018, recebeu homenagem da Câmara Municipal de Goiânia pelos relevantes serviços prestados à cultura. No mesmo ano eu fui agraciada, como coreógrafa e diretora artística, com a comenda Ordem do Mérito Anhanguera, concedida pelo Governo de Goiás. Em 2019, a Giro8 recebeu o prêmio Troféu Buritis, instituído pelo Conselho Municipal de Cultura de Goiânia, reconhecendo a importância da contribuição desta Companhia ao desenvolvimento do segmento Dança na nossa capital. Em 2020, durante a Pandemia da COVID-19 ¹, a cia teve trabalho de vídeo dança, intitulado “Sobre o que não é dito”, aprovado no edital emergencial do Banco Itaú. Em 2022 recebi o prêmio-troféu Buritis do Conselho Municipal de Cultura de Goiânia. Além desses prêmios, a cia já recebeu premiações com: Klauss Viana – FUNARTE (MINC-BR), e diversos Prêmios de Manutenção e Circulação através do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás. Destaca-se que em junho de 2023 estive no Mercado das Indústrias Culturais Argentinas (MICA) ² na delegação do Brasil pelo Ministério da Cultura do Brasil (MINC).

Com sete espetáculos no repertório ³, em 2017, com a estreia do quarto trabalho *Sr. Wil*, me vejo com muitas dúvidas em relação ao meu próprio fazer artístico. Em 2019 foi aberta a seleção para o Mestrado em Artes da Cena pela Universidade Federal de Goiás, e eu me preparei para fazê-lo.

Muito aberta ao novo e cheia de vontade por saber mais, me vi candidata a ingressar no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás (UFG). Fui aceita no programa e segui com minhas dúvidas e desejos muito

¹ A pandemia da Covid-19 foi um evento global sem precedentes que começou em dezembro de 2019 na cidade de Wuhan, na província de Hubei, na China. O vírus responsável por essa doença é o SARS-CoV-2, um tipo de coronavírus que se espalha principalmente por meio de gotículas respiratórias quando uma pessoa infectada tosse, espirra, fala ou respira. A propagação rápida do vírus levou a Organização Mundial da Saúde (OMS) a declarar a Covid-19 como uma pandemia em 11 de março de 2020. A doença se espalhou rapidamente por todo o mundo, afetando milhões de pessoas em todos os continentes. Os sintomas da Covid-19 variam de leves a graves e podem incluir febre, tosse, falta de ar, fadiga, dores no corpo e perda de paladar ou olfato. Em alguns casos, a infecção pode levar a complicações graves, como pneumonia e síndrome respiratória aguda grave (SARS). Para saber mais sobre a pandemia consulte o site da Organização Mundial de Saúde (2023).

² O MICA 2023 foi um evento de destaque no cenário cultural argentino. Trata-se de uma plataforma que reúne artistas, produtores, empreendedores e profissionais do setor cultural com o objetivo de promover e impulsionar as indústrias criativas do país. Durante o MICA são realizadas exposições, apresentações, rodadas de negócios, palestras e atividades relacionadas a diversas áreas artísticas, como música, cinema, literatura, artes visuais e muito mais. Esse evento desempenha um papel fundamental no fortalecimento e na visibilidade das indústrias culturais argentinas, promovendo intercâmbios, *networking* e oportunidades de negócios no campo da cultura. Nota da autora.

³ Para mais informações ver GIRO 8 COMPANHIA DE DANÇA (2023).

latentes. Agora poderia realmente investigar, entender, e teorizar minha prática diária. Escrever sobre o que já desenvolvo diariamente além de me seduzir bastante, iria me ajudar a ampliar e atualizar meu olhar sobre minhas futuras criações. Dessa forma, entendi este momento como uma oportunidade de crescimento e desenvolvimento humano, uma vez que pensar e teorizar minha própria prática, faz-me desdobrar sobre mim mesma, aliando vida e experiência artística em um mesmo tempo/espço. Assim mergulhei neste momento, no meu próprio fazer artístico, voltando meu olhar para minha forma particular de ver e viver a criação em dança. Como eu trabalho com os intérpretes, como eu trabalho com minha ensaiadora? Como direciono minhas criações, e como controlo minhas ansiedades durante as montagens. Segundo Louppe (2012):

O êxito dos espetáculos de dança contemporânea prova por si só a intensidade do diálogo entre o corpo do observador e o corpo do bailarino e demonstra que entre os dois flui continuamente um fundo comum de ansiedade e de desejos. Ademais, além do facto de ser denominada dança, a prática coreográfica contemporânea pertence à arte dos dias de hoje. É, antes de mais, uma resposta contemporânea a um campo contemporâneo de questionamento. (LOUPPE, 2012, p. 20).

Foi a partir de todas essas reflexões que iniciei esse processo de escrita criativa com possibilidade de presença! Assim, coreografia e dramaturgia serão discutidas nesta dissertação e através destes conceitos norteadores irão se revelando os caminhos criativos pelos quais minha consciência começa a enxergar e a vibrar novas possibilidades de percepção, desvelando a visão tradicional de sentido único desses conceitos, enaltecendo a dança como a poesia do corpo. Segundo Laurence Louppe (2012), “uma obra, uma linguagem, um movimento são para ser apreciados, na medida em que questionam, enriquecem e perturbam.” (LOUPPE, 2012, p. 40)

As perguntas mais frequentes que se faziam presentes na minha prática eram:

- 1 - O que é dramaturgia na dança?
- 2 - Dramaturgia e coreografia são as mesmas coisas?
- 3 - Mas se eu sou coreógrafa, eu não faço dramaturgia?
- 4 - O dramaturgo precisa ser alguém do Teatro?
- 5 - Se eu faço dramaturgia, também sou dramaturga?

6 - Passei a assinar como coreógrafa e diretora artística, mas então os outros trabalhos não tinham dramaturgia? Por que ninguém assinava como dramaturgo?

Foi a partir dessas indagações que senti necessidade de entender e estudar melhor os conceitos de dramaturgia na dança e coreografia, com o objetivo de conhecer mais em profundidade meu trabalho e algumas funções artísticas que são desenvolvidas dentro da Giro8 em seu cotidiano.

Em conjunto com minha orientadora, Professora Doutora Valéria Figueiredo, estabelecemos duas cenas dentro da vasta produção nacional dançante, para ser analisada e ajudar a responder minhas inquietações. Para tanto, convidamos dois coreógrafos brasileiros para nos ajudar a aprofundar os estudos referentes aos conceitos de dramaturgia na dança e coreografia, auxiliando a ampliação do diálogo e as reflexões sobre a temática abordada, ou seja, conhecer o conjunto das condutas criadoras que dão sentido as minhas obras e as obras desses artistas, como eles concebem e o que eles entendem sobre os conceitos de coreografia e dramaturgia dentro de seus universos particulares.

Como critério para escolha dos coreógrafos a trajetória artística, estilo estético e desenvolvimento de trabalhos de continuidade foram determinantes, além de ambos possuírem um amplo percurso tecido por diferentes formas de pronunciar o mundo e de se inserir nele como um corpo que dança. Presentes há mais de 20 anos na cena nacional, Suely Machado ⁴ e Alejandro Ahmed ⁵ aceitaram embarcar nesta aventura e compartilhar conosco suas vastas experiências de vida em dança. Consequentemente, “o intuito é que a pronúncia do mundo pela dança alcance sentido para os que fazem dela profissão de vida e também para aqueles que desejam ter conhecimento sobre a dança e sobre os modos de ser no corpo do mundo.” (VILELA, 2011, p. 95).

Suely Machado é graduada em Psicologia, bailarina e corógrafa formada em Dança Moderna com trabalhos e formação dentro e fora do Brasil. Possui especialização em Coreoterapia e Psicomotricidade no curso de extensão em Pedagogia do Movimento para o Ensino da Dança na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Fundou em 1982 o Grupo de Dança Primeiro Ato, onde desenvolve trabalhos constantemente. Também tem atuado como

⁴ Grupo de Dança Primeiro Ato (Belo Horizonte - MG).

⁵ Grupo Cena 11 (Florianópolis – SC).

jurada em diversos festivais de dança no Brasil, como o Festival de Joinville/SC e atuou como júri do corpo técnico no quadro *Dança dos Famosos*, no extinto programa do Faustão, da Rede Globo de Televisão. Desenvolve uma série de atividades relacionadas à dança, tanto na educação como na produção de espetáculos. Além de coreógrafa, trabalha com preparação cênica para atores e pesquisa constantemente a dramaturgia do gesto, buscando sutilezas e sofisticação no refinamento do movimento. Seus trabalhos buscam um esforço de ação coletiva, compartilhando suas construções artísticas à muitas mãos. A partir de estímulos sensoriais e motores despertando memórias e desejos, a coreógrafa vai dirigindo os bailarinos, co-criadores em seus processos criativos.



FIGURA 1 - TRÊS LUAS. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1ª Ato Companhia de Dança. 2015a.

Alejandro Ahmed é diretor artístico, coreógrafo residente e bailarino do Grupo Cena 11 de Dança, desde 1995. Seu trabalho como coreógrafo surgiu de forma autodidata, respondendo à necessidade que possuía de desenvolver uma dança que refletisse como ele pensava o mundo através das sensações que experimentava. Junto ao Cena 11 promoveu o desenvolvimento de uma técnica, denominada percepção física, que objetiva produzir uma dança em função do corpo, com olhares voltados aos limites do corpo físico. O que pode fazer esse corpo, até onde ele aguenta?

Os trabalhos desenvolvidos no Cena 11 levam o corpo a experimentações que testam constantemente os limites físicos do corpo encarnado, levando esses corpos as mais profundas experiências sensoriais e físicas aumentando o nível de percepção do mundo que os cerca. Os processos criativos do grupo exploram e desafiam por meio do corpo limites, gestos, expressões e interações com o espaço, objetos, tecnologia e com outros corpos. De acordo com Merleau-Ponty (1945), "nosso corpo é parte integrante do campo perceptivo, é parte do objeto que vejo, e está situado no mesmo mundo que os objetos que percebo". (Merleau-Ponty, 1945,).

Nos trabalhos do Cena 11, é notório que quanto mais treino o corpo tiver, mais possibilidades ele poderá oferecer.

De maneira mais geral, o corpo inteiro atua como instrumento, com a ajuda do qual, o homem introduz a arte da natureza e realiza, "Seus pensamentos de produtor", segundo a fórmula de Leri-Gourhan. Certo, rigorosamente falando, o corpo pode ser instrumentalizado, mas ele não é instrumento. Todo instrumento supõe, efetivamente, um utilizador exterior a ele e possui uma função específica e bem delimitada. O corpo se serve de todos os instrumentos; pois ele pode se prestar a múltiplas funções sem se prender a um funcionamento único. Ele se faz de instrumento por uma boa causa, mas não passa de uma roupa emprestada, o que o possibilita de trocar. (JAQUET, 2010, p. 28.)



FIGURA 2 – CENA 11 CIA DE DANÇA. Protocolo Elefante. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Companhia de Dança. 2015a. Acervo do Grupo Cena 11.

O interesse nesses coreógrafos não se concentrou apenas na necessidade que considero fundamental de investigar e escrever parte da história da dança, sobretudo no Brasil, mas também de entender como a dramaturgia da dança é entendida por

eles, e como ela se dá na composição de seus trabalhos. Portanto, esta escolha foi estética, política e cultural, pois esses grupos já resistem a longas datas e continuam seus trabalhos sem interrupção de seus fazeres artísticos. A busca é por se deparar com:

Uma dança que possa garantir a sensação de pertencimento, de continuidade e permanência no mundo. [...] Uma dança que expresse e produza ideias e sentimentos diversos, em busca de um produto artístico que constitua num sentido para a vida de quem cria, de quem interpreta e/ou de quem usufrui (ROBATO, 2012, p. 278).

Esta experiência será singular, sobretudo, em minha trajetória artística: o desejo de conhecer melhor os processos criativos dos referidos coreógrafos, entender como eles trilharam seus caminhos e conseguiram dar suporte aos trabalhos de continuidade dos grupos em que estão à frente faz parte dos meus anseios enquanto criadora. Sabemos que as referidas companhias são grupos independentes e vivem resistindo ao difícil mercado artístico brasileiro. Eles, portanto, se estabeleceram e se estruturaram neste cenário desfavorável, levando seus trabalhos a serem reconhecidos nacional e internacionalmente.

Importante ressaltar que a escolha dos coreógrafos se deu baseada nas diferenças que são facilmente notadas nos processos de criação e produção das cias escolhidas. Nota-se que ao longo de suas carreiras elas vêm desenvolvendo diferentes linhas de pesquisa corporal e composição coreográfica, resultando em espetáculos notoriamente muito particulares e relevantes para a dança brasileira. Cada um trabalha as possibilidades de ação que o corpo realiza, no caso referindo aos passos e aos gestos de forma bastante singular, o que traz espetáculos ímpares. Assim a construção dramática está atrelada à diferentes escolhas que esses coreógrafos fazem ao longo dos processos criativos. Como cada criador vê o corpo, como escolhem os materiais que irão trabalhar, como pensam trilha sonora?

De modo geral a pergunta que fica é: como esses e diversos outros fatores que perpassam os modos de criação compõem o contexto dramático? Tendo em vista a primazia do corpo para o desenvolvimento de um trabalho, é necessário se ter clareza de como este corpo físico será requisitado pelo coreógrafo:

Sucedem que, no corpo, a repetição vai conduzindo um processo de seleção natural da melhor maneira que o corpo encontra para lidar com o movimento. No corpo, tudo aparece com uma forma, e todas as formas se aprontam de acordo com os princípios gerais que regulam as relações corpo-movimento,

estejam ou não apresentados na forma de passos codificados de dança. O movimento que não começa copiando um passo existente também tende a ganhar estabilidade, ao longo do tempo, nesse processo de seleção via repetição. Certo modo específico de se mexer acaba por particularizar-se por meio das ações praticadas pelo corpo. Princípios gerais são mais estáveis, mas também estão no eixo do tempo, e em ritmo mais lento, vão transformando-se, à medida que o corpo vai repetindo suas práticas, seus experimentos. A questão desloca-se: não diz mais respeito à existência ou não de passos de dança, mas sim o quanto esse "passo" vai passar a existir, se antes ou depois da repetição (KATZ, 2009, p.29).

O corpo, portanto, concebe, e a dramaturgia do corpo que dança fundamenta e estrutura a composição de movimento, gerando em conjunto com os materiais que estão no palco e outros elementos que compõe a obra, a dramaturgia da cena. Esta, por sua vez, se aproxima de outros elementos que dialogam com este corpo que dança e, dessa forma, expõe uma ideia, um pensamento, uma concepção que tornam a se reorganizar nesse corpo atravessado, poroso e em contínuo repensar. É um corpo e uma coreografia em constante transformação.

Como aborda Helena Katz (2010): “no caso da dança, em que a ação se dá no corpo, significaria delimitar qual ação/movimento pertence exclusivamente à dança e, ao mesmo tempo, quais os materiais com os quais esse movimento entra em acordo.” (KATZ, 2010, p. 167). Diante disso:

Fazer Dramaturgia de um espetáculo significa frequentemente estruturá-lo, dar um eixo organizador ou uma concepção particular ao que se quer dizer, ou dar a ver, podendo seguir os mais variados critérios (desde a narratividade aristotélica à fragmentação, à sobreposição de cenas simultâneas etc. Estruturar entende-se aqui como uma tomada de consciência de que o modo como se dá a ver o espetáculo determina os seus feitos perante o público. Ao escolher ou fazer opções relativamente aos maestriascênicos e à sua articulação na cena, o olhar artístico estrutura-os dramaturgicamente, fundamentando essas opções e criando uma lógica e uma coerência própria a cada espetáculo. (PAIS, 2004, p.35).

A partir da aceitação de Suely Machado e Alejandro Hamed em participar dessa pesquisa, trazemos aqui um pouco de suas convicções sobre a dança e sobre a vida, em diálogo com minhas percepções enquanto artista.

O material construído neste trabalho se escreve girando não só pela trajetória dos dois artistas, mas sobre a minha própria, que se coloca neste trabalho como pesquisadora participante. Para entender os conceitos de nossa proposta estudaremos a vida artísticas de nossos convidados.

Como resultado, a presente dissertação encontra-se dividida em cinco capítulos. O primeiro capítulo traz um pouco de minha história dançante misturada a

criação e continuidade da Giro8 Cia de Dança (GO). O segundo capítulo traz os procedimentos metodológicos e coleta de dados escolhidas para a formulação da pesquisa. O terceiro capítulo apresenta os aportes teóricos que embasam a construção da pesquisa, necessários para entender os conceitos de dramaturgia e coreografia. O quarto capítulo, relata a história de vida artística de Suely Machado e a criação do 1º Ato Grupo de Dança (MG). O quinto capítulo, relata a história de vida artística de Alejandro Ahmed e a criação do Cena 11 (SC). O sexto capítulo traz as considerações finais.

1. Mergulho de um voo em queda livre: Giro8 Cia de Dança

Sozinho, no meu canto, posso ter idéias do tema a tratar – ideias de argumentista. Mas o coreógrafo só é despertado pelos corpos.

Maurice Béjart, apud, Salles (1998, p. 51).



FIGURA 3 – VASCONCELOS, L. Entre o eu e o mundo. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2014a. Acervo da Giro8 Cia de Dança.

Há exatos dez anos mergulhei num voo em queda livre. Ainda não cheguei ao final, pois continuo explorando as sensações de medo e felicidade que essa viagem vem me causando com o passar dos anos. Uma coisa tenho certeza: existe em mim uma paixão avassaladora que motiva meu mover todos os dias quando acordo. A razão de minha existência chama-se Dança, arte pela qual sou apaixonada desde que tomei consciência que habitava um planeta chamado Terra. Cresci em uma família muito animada, onde qualquer motivo para comemoração virava uma festa regada a

muita dança! Todo mundo dançava, toda a festa dançava... As pessoas não ficavam sentadas, elas estavam sempre dançando, e eu não podia ser (in)diferente!

Depois de passar pelo judô, esporte que meu irmão dois anos mais velho que eu praticava, comecei a estudar dança. Iniciei com *jazz* no SESI de Campinas aos nove anos, e foi aí que comecei meu processo de imersão no mundo das experimentações das diferentes técnicas de dança, das aulas de dança do mundo formal. Por sete anos dancei no SESI e participei de diversos festivais de dança, tanto em Goiânia, minha terra natal, como em vários festivais pelo Brasil. Aos 18 anos ingressei na graduação e o curso escolhido foi Educação Física na Universidade Estadual de Goiás, na tradicional ESEFEGO da cidade de Goiânia.

No segundo ano de faculdade fiz uma audição de dança na Energia Núcleo de Dança, escola particular e muito tradicional da cidade que já havia formado diversos bailarinos e professores importantes, além de atuar fortemente no cenário goianiense e brasileiro de dança. Evidencia-se, notavelmente, que a Quasar Cia de Dança, cia goiana mundialmente e internacionalmente conhecida, nasceu do Grupo Energia.

Assim, na Energia, iniciei meus estudos em técnica clássica. Maria Inês Araújo de Castro ¹, minha professora de balé e formada pela *Royal Academy of Dance* de Londres, foi quem me deu essa grande oportunidade. Em dois anos passei por vários graus da grade da Royal e fui aprendendo a dar aula de balé para crianças.

A essa altura do campeonato eu já sabia que queria trabalhar com dança e então comecei a fazer vários cursos de férias que aconteciam em São Paulo. Passava o mês de janeiro e julho estudando. Roseli Rodrigues, do Grupo Raça ², foi com certeza uma das professoras e coreógrafas que mais me inspirou e me afetou positivamente com sua dança, seu jazz, sua forma de movimentar o corpo, me fazendo apaixonar mais uma vez pela dança. Aos 21 anos, quando terminei a graduação, surgiu uma possibilidade na Energia: minha professora de jazz, naquela

¹Formada pela Royal Academy of Dance de Londres, iniciou os estudos em ballet em 1975, e a partir daí mesclou a vida de bailarina com a preparação para se tornar professora de dança. Seguiu dando aula por aproximadamente quarenta anos. Durante esse percurso estudou dança contemporânea em Paris e Londres. Criou em 1986 a academia Energia Núcleo de Dança, onde atuou como diretora, professora e coreógrafa, criando o Grupo Energia de Dança, que depois se tornou independente, formando a Quasar Cia de Dança (nota da pesquisadora).

²O Grupo Raça, em três décadas de trabalho ininterrupto, passou por muitas provas e ainda assim manteve, ao longo destes anos, uma proposta de trabalho capaz de sensibilizar e despertar, unanimemente, a atenção do público. Sua fundadora, Roseli Rodrigues (1955 - 2010), imprimiu indeléveis características em seu trabalho criando um estilo próprio, pautado em vitalidade e emoção. (ROSELI RODRIGUES, 2021).

época, deixou o posto de professora e Maria Inês me convidou a assumir as turmas que ela dava aula, bem como assumir as aulas do Grupo Energia ³.

Confesso que aceitei o convite com apreensão e encarei o desafio, afinal comecei a dar aula para o grupo onde eu era aluna. Assim meu corpo foi se construindo e sendo marcado por diversas referências estéticas/técnicas vindas do balé, do jazz, da dança moderna, do teatro, da improvisação, bem como das danças urbanas. Neste momento eu comecei a entender qual era meu propósito enquanto professora e coreógrafa. Como professora, passei a pensar o corpo como uma matéria-prima, onde eu poderia imprimir no meu e em outros corpos práticas e saberes aliados às experiências pessoais de cada um, construindo uma linguagem que não apenas executasse movimentos, mas também se comunicasse através desses corpos.

Como eu poderia, através de minha pesquisa, revelar formas de pensar o mundo? Como eu poderia ampliar os sentidos sensoriais, como ampliar através do corpo minha visão de mundo? Como eu poderia ser, sentir e produzir uma dança mais sensível que me permitisse existir e me comunicar com o mundo? Como eu poderia aproximar meu trabalho deste mundo, do público? Eu precisava escolher um caminho para desenvolver tudo o que eu queria: comecei dando aulas, no ensino da dança. Neste processo, aos poucos, fui me desvendando como artista e criadora. Fui me descobrindo na prática, sendo a cada dia. Esse foi o primeiro passo.

Arriscado, porém muito excitante: me vi à frente do grupo. Comecei a desenvolver um trabalho de *jazz* com o elenco, e mais à frente comecei a trabalhar dança contemporânea. No Grupo Energia participávamos de muitos festivais competitivos pelo Brasil, o que contribuiu para que minhas coreografias começassem a adquirir qualidade estética/técnica e destaque desde muito cedo – tendo sido premiadas em diversos desses eventos. Mais à frente, meu trabalho começou a assumir um protagonismo bem grande na Energia e assumi boa parte da produção artística da escola. Por fim, depois de oito anos como professora e coreógrafa na

³Criado em 1983, por Tarcísio Clímaco, Fernando Madueño e Julson Henrique. Grupo independente que abriu um processo de profissionalização da dança contemporânea goiana, apresentando temporadas de seus espetáculos na cidade. Encerra suas atividades em 1987. Em 1987, parte do grupo funda a Quasar Cia de Dança, e outra parte dá origem ao Energia Núcleo de Dança (OLHARES PRA, 2022).

Energia e após diversas premiações em festivais competitivos, passei a querer outros lugares. Já havia me ocupado muito do ensino e muito das competições em dança.

Queria mais. Na verdade, eu só queria dançar uma coreografia que tivesse mais que seis minutos, eu sentia muita necessidade de aprofundar minhas pesquisas corporais, eu queria conversar através do corpo. Queria mais tempo para experimentar mais movimentos e compor trabalhos que tivessem temas contemporâneos, não queria mais ficar com minha criação limitada aos temas que eram definidos para os espetáculos de final de ano da escola. A dança para mim era e poderia ser muito mais que a reprodução de movimentos, eu queria da dança a poesia e o encanto capaz de emocionar, e para conseguir essa emoção e essa verdade eu precisava que minhas alunas experimentassem o corpo de outra forma, uma forma mais humana e menos voltada para técnica clássica.

É também confiar no caráter <<lírico>> do orgânico, sem por isso lhe atribuir uma estética ou uma formatação precisa: o movimento ou o estado de corpo neutro (voluntariamente desacentuado e sem design) tem a sua própria qualidade lírica, tal como o movimento em tensão no espaço e tornado musical. O principal aspecto a ter em conta é trabalhar, em primeiro lugar, as condições orgânicas dessa emergência poética. Uma vez tomada esta opção fecunda, o corpo tornar-se-á uma admirável ferramenta de conhecimento e de sensações.” (LOUPPE, 2012, p.69).

Desenvolver minhas pesquisas corporais conectada às minhas memórias, um corpo que dança e insiste em ser corpo, um corpo resistência que através dos movimentos questionam normas sociais, políticas e culturais. Um corpo que traz minhas consciências, minhas emoções - esta era minha intenção! Um corpo que busca a expressividade e movimentos não convencionais, um corpo que fosse veículo de comunicação de ideias. Segundo Salles (1998),

o projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito ético do artista. (SALLES, 1998, p. 38).

Gostaria de sair desse mundo mercadológico dos festivais competitivo para trilhar um caminho diferente dos que são ancorados nos princípios do sistema capitalistas. Porém, hoje percebo que a Giro8 entrou no mercado dos festivais de dança contemporânea; neste mercado onde habitam as companhias profissionais de

dança é um mercado muito mais competitivo do que o meu mercado de origem, mas isso é assunto para outro momento. Sobre o corpo e minha dança, gostaria de produzir

[...] a Dança, como um discurso pronunciador do mundo pelo corpo, se aproxima da noção de linguagem. Não da linguagem universalizante do corpo, que pressupõe a dança como algo que vem de dentro, essência comunicável entre povos e culturas distintas, mas, sim, da linguagem com os seus modos próprios de significação, com valores e sentidos culturais do seu contexto específico. Não uma linguagem da dança traduzível em códigos universais, mas, sim, nos códigos próprios desta linguagem, portanto, apreensível, sensível e inteligível entre os que partilham deste processo de familiarização. (VILELA, 2010, p.11).

Fui assim, aos poucos, ficando cheia de vontade; queria uma noite no teatro para apresentar um trabalho que tivesse, pelo menos, 40 minutos. Fui me entendendo também enquanto profissional da dança e que queria dela viver, e de alguma forma proporcionar essa vivência a outras pessoas que também queriam o mesmo que eu. Já sabia que minha passagem pelo mundo seria diferente: passaria por aqui como um corpo no mundo que dança. Assim, comecei a buscar a evolução de meus sonhos e desejos individuais através do coletivo. Pois na dança seria através do coletivo, na partilha das aulas práticas, dos ensaios, dos processos de criação, que eu poderia viver meu singular. Segundo Salles;

Chekhov (1986, p.39) explica esses valores: “Cada um de nós possui sua própria visão de mundo, seus próprios ideais e atitude ética perante a vida. Esses credos profundamente enraizados e, com frequência, inconscientes constituem parte da individualidade do homem e de seu grande anseio de livre expressão”. Ele explicita que o princípio básico que impulsiona é aquilo que deveria ser o objetivo final e supremo de todo verdadeiro artista, seja qual for o seu particular ramo da arte: o desejo de expressar-se livre e completamente. (SALLES, 1998, pág. 38).

Algo maior. Esse era meu desejo: uma noite no teatro com uma luz pensada exclusivamente para o trabalho. Assim, participamos de um festival de Dança (Paralelo 16 – Festival de dança contemporânea ⁴) em Goiânia. Mas dessa vez, a

⁴Sob a direção geral e curadoria de Vera Bicalho, também diretora geral da Quasar Cia de Dança, essa iniciativa visa qualificação profissional, intercâmbio, circulação do produto cultural e formação de plateias para a dança e seus resultados acabaram por criar tradições no cenário cultural de Goiânia. Além disso, essa mostra de dança foi idealizada para suprir uma demanda por espetáculos de alta qualidade técnica e artística; por isso os espetáculos selecionados são criações de grupos profissionais conhecidos em todo o Brasil e também em países da Europa, América do Sul, América Central e Ásia, bem como as oficinas oferecidas, que são ministradas por profissionais já renomados nacional e internacionalmente, para que outros artistas profissionais, estudantes, pesquisadores possam se aperfeiçoar. A primeira edição do até então chamado "Paralelo 16º - Festival Nacional de Dança Contemporânea" ocorreu no ano de 2005 por uma iniciativa conjunta entre produtores de dança e artes cênicas da cidade de Goiânia/GO, em parceria com o Governo do Estado de Goiás através da Agência

experiência havia sido totalmente diferente. Era um festival de dança contemporânea organizada por Vera Bicalho, diretora da Quasar Cia de Dança. Dançamos com um trabalho da Energia, porém estávamos dançando ao lado de companhias profissionais de dança e recebemos um cachê para dançar. Achei tudo muito esplêndido, ali vi e acreditei que era possível viver de dança, da criação em dança, porque naquele festival se compartilhava dança, não era mais aquele ambiente de competição que eu estava acostumada a vivenciar nos festivais competitivos.

Ali resolvi e decidi algo que mudaria toda minha vida: o desejo de ter uma companhia de dança profissional, de partilhar minha dança e de também receber quem seguirá esse caminho comigo. Foi aqui que vislumbrei as possibilidades de desenvolver minha pesquisa de outra forma, desenvolver minha dança de outra forma. Decidi também que gostaria de ser coreógrafa. Estava encantada com as possibilidades que se abriam à minha frente com a criação de um grupo independente.

Concomitantemente, o Grupo Energia sofreu nova ruptura e se tornou a Giro8 Cia de Dança, criada em 2011 em conjunto com minha professora e dona da Energia. Eu e Maria Inês criamos a Giro8 e ao final de 2011 fizemos a estreia de nosso primeiro trabalho pensado para a Cia, *Retrato em Preto e Branco*, com um elenco lindo.

Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira. O evento trouxe à cidade de Goiânia espetáculos de grupos como o Balé da Cidade de São Paulo, Grupo Grial (Recife/PE), WLAP Cia de Dança (SP), Balé do Estado de Goiás, Cristian Duarte (SP), Marcia Milhazes Cia de Dança Contemporânea (RJ); a bailarina Ana Vitória (RJ), que ministrou uma oficina de dança contemporânea, e Cássia Navas e Arnaldo Alvarenga para palestrar e participar de debates públicos. Considerando os resultados obtidos com a realização da primeira edição e idealizando tornar o Paralelo 16 um evento periódico e colocar Goiânia dentro do circuito dos grandes eventos da dança, a organização começou a intensificar sua busca por recursos financeiros junto à iniciativa pública e privada. Em 2009, finalmente, conseguiu-se dar continuidade ao projeto como havia sido planejado passando a ser chamado de "Mostra Internacional", já que, a partir do referido ano trabalhos estrangeiros passaram a integrar a programação (PARALELO 16, 2011).



FIGURA 4 – VASCONCELOS, L. Retrato em Preto e Branco. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim e Maria Inês Castro para a Giro8 Cia de Dança. 2011. Acervo da Giro8 Cia de Dança.

Acontece que naquele mesmo ano a Energia Núcleo de Dança, que acabava de completar 30 anos de existência, fechou as portas depois de inúmeros acontecimentos que inviabilizaram a continuidade dos trabalhos desenvolvidos pela escola.

Me vi sem casa; porém, sem demora fui acolhida e contratada para dar aulas no MUVSICA Centro de Estudos, a primeira escola de dança da cidade de Goiânia, e entre os acordos para meu ingresso no MVSICA incluí a Giro8, que passou a ensaiar nas salas da escola sem custos para o grupo. Mais à frente, em 2012, Maria Inês - por motivos pessoais - acabou deixando a Giro8 também, e se mudou para Brasília.

Contudo, a Giro8 já havia nascido e crescia firme no solo fértil do meu coração, sem sombra de dúvidas estava muito segura e queria seguir em frente. E essa vontade foi grande o bastante para agregar pessoas e profissionais muito interessantes que vieram compor a equipe artística e de produção da cia. Ainda em 2011 trouxe para

trabalhar Erica Bearlz⁵ (ensaiadora), Vanderlei Roncato⁶ (preparador cênico), Elaine Cruz⁷ (Direção geral e Gestão e projetos), Igor Maciel⁸ (Gestão Financeira). Destaca-se que esses profissionais seguem na Cia comigo até hoje. Neste mesmo ano, me caso com Cleyber Ribeiro⁹, Produtor musical e arranjador, que passar a criar trilhas sonoras para os espetáculos da Giro8.

Segundo Erica Bearlz (2023), ensaiadora da Giro8 cia de dança,

desde o primeiro contato Joisy me deixou muito à vontade, pediu apenas para eu olhar o trabalho e falar o que eu achasse que precisava ser dito. Era um elenco bem jovem, no entanto fiquei surpreendida com a energia e entrega de todos para que a estreia do trabalho, o espetáculo *Retrato em Branco e Preto*, pudesse marcar oficialmente o surgimento da tão sonhada Cia, a Giro8. (BEARLZ, 2013).

Na visão de Erica (2023),

O primeiro espetáculo me lembro que era como se fosse uma coletânea de diversos trechos que já haviam sido dançados e premiados em festivais, e Joisy amarrou as coreografias com um contexto um pouco lúdico sobre relacionamentos. Era um elenco jovem como muita energia e as coreografias estavam bastante empenhadas em mostrar as habilidades técnicas do elenco. A narrativa do espetáculo acontecia mais nas transições

⁵ Bacharel em Dança pela UNICAMP. Foi professora substituta na Faculdade de Educação Física e Dança da UFG. Atualmente é assistente de ensaio da Giro 8 Cia de Dança. Em parceria com Rodrigo Cruz está formando o “Rebento Criativo: espaço para experimentação cênica”. Realiza trabalhos cênicos independentes e está em fase de pesquisa e desenvolvimento do método “Bola Bearlz – dinâmicas corporais com a bola suíça” (ERICA BEARLZ, 2022).

⁶ Possui graduação em Filosofia - Licenciatura pela Faculdade Entre Rios do Piauí (2013). É Especialista em Docência do Ensino Superior pela Faculdade Brasileira de Educação e Cultura - FABEC (2018). Com nome artístico "Vanderlei Roncato", tem formação técnica em locução de rádio e apresentação de tv (DRT 8722/6 - DF) e como artista/ator (DRT 2778 -GO). Atualmente é professor de filosofia e teatro no Colégio Prevest - Unidades Centro e Sul (desde 2013), onde atua também como produtor e diretor de espetáculos teatrais; Preparador Cênico e professor de teatro da Giro8 Cia de Dança (desde 2013); Diretor e Produtor da Du Caixote Cia de Teatro (desde 2016), onde também desenvolve pesquisa coletiva como ator na perspectiva do teatro para crianças, com ênfase na produção cênica que oferece formação e informação sócio-cultural; Proprietário da empresa Roncato Produções Artísticas (desde 2015); Tem experiência na área de filosofia na perspectiva do ensino aprendizagem, no teatro para crianças e dança contemporânea, numa vertente de pesquisa, produção e criação de espetáculos (VANDERLEI VICENTE, 2021).

⁷Doutora em Ciências da Saúde – UFG e Mestre em Performances Culturais também pela UFG, desenvolveu suas duas pesquisas em torno da dança. Atualmente é professora da Secretaria Municipal de Educação de Goiânia, e no Instituto Federal de Goiás, e é Diretora Geral da Giro8 Cia de Dança desde 2014 (nota da pesquisadora).

⁸Especialista em Matemática – IFG e graduado em Matemática pela PUC Goiás. Atualmente é professor de matemática da rede privada de Goiânia e gestor financeiro da Giro8 Cia de Dança (nota da pesquisadora).

⁹Formado em Gestão na Tecnologia da Informação na Universidade Católica de Brasília/UBEC, também é músico. Tecladista ingressou no mundo da música desde os doze anos de idade, tocando em shows de cantores populares. Em 2003, especializou-se no IAV- SP (Instituto de Áudio e Vídeo), em “Fundamentos básicos de áudio e acústica”. Desde então vem trabalhando com mixagem e composição de trilhas sonoras e microfonação de atores para espetáculos de dança e teatro (nota da pesquisadora).

coreográficas, onde aparecia um pouco de teatralização por meio de pantomima e narração em áudio. Lembro que tinham muitas "formações", como diagonais e outros desenhos espaciais, que eram usados como recurso para não deixar a coreografia "monótona". Da mesma forma a iluminação era feita com inúmeras mudanças, com a mesma intenção de "surpreender" o público por meio de um efeito visual que fosse interessante.

E eu identificava isso como um resquício da história da Joyce como coreógrafa para festivais competitivos, onde as coreografias são curtas e tem que ser visualmente surpreendentes para chamar a atenção, em poucos minutos, para habilidade do elenco e do coreógrafo em criar desenhos cênicos. Então meu trabalho consistia em fazer os bailarinos darem conta de executar aqueles movimentos todos. (BEARLZ, 2023).

Erica, sem sombra de dúvidas, foi (e é) meu braço direito em minhas aventuras artísticas. O curioso é que ela sempre aceita o convite e se aventura comigo por onde quer que eu decida ir! Foi assim que, com muito trabalho e esforço, neste mesmo ano fizemos nossa primeira apresentação internacional em Almada¹⁰ (Portugal), e de lá pra cá já se vão dez anos de existência e resistência: nem a Pandemia da COVID 19 fez com que interrompêssemos o trabalho da Cia! Reformulamos, recriamos, porém não paramos nem um dia! Seguimos e contabilizamos 7 espetáculos, mais de 200 apresentações no Brasil e no exterior, diversos prêmios para Giro8 e para mim já inseridos em nosso currículo. Já estivemos em cinco países e diversos festivais representando a dança produzida em Goiás: Portugal, Espanha, México, Argentina e Turquia já receberam trabalhos da Giro.

Trago o depoimento de Erica para contar como foi a construção do meu segundo trabalho, *Entre o Eu e o Mundo*. Destaco que neste momento começo a identificar em mim um outro olhar sobre meus processos criativos: a dramaturgia, agora, se torna objetivo de criação. O Movimento apenas pelo movimento perde parte do seu protagonismo. Segundo nossa ensaiadora:

¹⁰ A **Quinzena de Dança de Almada – International Dance Festival** realiza-se anualmente e sem interrupção desde 1992, oferecendo ao público um conjunto de atividades bem representativas da dança nacional e internacional, constituindo-se como um espaço de partilha, dedicado à apresentação e promoção da Dança Contemporânea. Com um espírito sempre aberto a novos desafios, o festival desenvolve uma política de inclusão, com abertura a diferentes tipos de performance, e apoiando novos criadores, a par de iniciativas com vista a divulgar a apreciação e a prática da Dança junto de diversos públicos, numa perspectiva de interação ativa com a comunidade. Criado e organizado pela **Companhia de Dança de Almada**, este festival oferece não apenas espetáculos, mas também outras atividades relacionadas com a Dança, como workshops, encontros, ações de formação e partilha, exposições, performances digitais ou videodança. As apresentações decorrem em espaços formais ou informais, estabelecendo a possibilidade de diálogo com a arquitetura urbana e com o público. Incluída no festival, a **Plataforma Coreográfica Internacional** abre o evento à participação de companhias e criadores independentes de Dança Contemporânea de todo o mundo, tornando-se num importante ponto de encontro para coreógrafos, bailarinos e programadores, aberto ao intercâmbio e promoção internacional (SOBRE O, 2022).

À medida que Joyce foi amadurecendo enquanto artista, sua forma de criar também mudou. Já no segundo espetáculo da companhia, Joyce quis criar um espetáculo com uma única narrativa, em vez de um *pout-porri* de coreografias como no espetáculo anterior. Foi a criação mais demorada e mais desafiadora para Joyce pois muitas vezes a criação real se afastava do contexto inicial que ela havia determinado, e ela ficava tentando fazer a criação se encaixar na narrativa que ela havia criado primeiramente.

Nesse espetáculo, começa a nascer uma dramaturgia do movimento, cada coreografia tinha um contexto que era buscado também corporalmente. Diferentemente do espetáculo anterior que tinha muita influência do estilo Jazz, neste segundo espetáculo começou a se buscar uma dramaturgia corporal no elenco, e isso se fortalecia muito à medida que o elenco trocava de intérpretes, e cada intérprete recebia uma orientação de um sentido coreográfico, mas determinante do que a coreografia em si. Apesar de ainda as coreografias serem muito determinadas e os movimentos partirem ainda muito do corpo da Joisy, à medida que o elenco foi amadurecendo e trazendo elementos dramáticos pessoais, Joisy aproveitava cada vez mais essas contribuições e inclusive incentivava o elenco a fazer "do seu jeito".

Também houve uma mudança na concepção da luz e figurino, começando a aparecer a ideia de construir uma ambiência que desse suporte ao contexto do espetáculo, em vez de "uma luz bonita".

Eu percebo que foi a partir desta experiência com esse 2º espetáculo que Joisy começou a se interessar por outros corpos, que pudessem agregar outras histórias aos seus espetáculos para além das pernas altas e piruetas. Interessante reparar que nos próximos espetáculos, o elenco que conseguia se destacar mais e contribuir mais nas criações não eram os bailarinos com a melhor "técnica", entendendo técnica aqui como habilidade vinda do balé, com linhas corporais bem definidas, alongamento perfeito e limpeza de movimento. Joyce começou a "fluir", mas enquanto coreógrafa quando o bailarino estava com corpo disponível a experimentar as suas orientações em vez de seguir os seus comandos.

O que eu acho interessante destacar na trajetória da Joisy, é que ela sempre se cercou de profissionais de outras áreas para dar suporte ao seu trabalho, e se manteve sempre aberta às contribuições.

A partir do segundo espetáculo da companhia a presença de uma pessoa para trabalhar a teatralidade e a dramaturgia corporal do elenco sempre foi muito importante, assim como o constante diálogo entre a coreógrafa e a ensaiadora, que no caso era eu. Esse constante diálogo possibilitou uma sinergia de trabalho interessante assim como uma confiança mútua nas contribuições de cada profissional.

Acredito que essa abertura da Joyce em chamar outros olhares para contribuir com o seu trabalho fez toda a diferença em seu desenvolvimento. (BEARLZ, 2023).



FIGURA 5 – VASCONCELOS, L. Entre o eu e o mundo. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2014b. Acervo da Giro8 Cia de Dança.



FIGURA 6 – VASCONCELOS, L. Entre o eu e o mundo. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2014c. Acervo da Giro8 Cia de Dança.

Repleta de minhas experiências vividas e angústias provocadas pela necessidade de aprimorar e pensar meus processos criativos, fui a Tel Aviv em 2017, onde participei do *Gaga Intensive Winter Course January 2017*, na Batsheva Dance Company. Lá tive a oportunidade de conhecer Ohad Naharin¹¹, um dos criadores que mais admiro e me inspira na atualidade. Foi uma experiência maravilhosa onde pude experimentar um pouquinho de tudo que foi proposto naqueles quinze dias de imersão. Entretanto, mesmo com dias incríveis vividos, fiquei ainda mais provocada e inquieta.

Observei no curso corpos distintos movendo-se a partir de um mesmo comando, porém de formas particulares produzindo nuances plurais. Foi libertador, uma vez que ali percebi o quanto a liberdade dos intérpretes poderia gerar uma potência criativa imensurável para meus processos criativos. Estava provado e escancarado o que eu já acreditava: a riqueza de possibilidades infindáveis que o corpo humano carregado de técnicas de múltiplas linguagens corporais poderia ofertar ao trabalho de qualquer coreógrafo.

Por outras palavras, a dança explora uma multiplicidade de corpos, cada um contendo como que uma partitura secreta, um imenso leque de possibilidades e de tonalidades poéticas, algo que Laban designa por <<assinaturas corporais>>. (LOUPPE, 2012, p. 85).

Assim fui mergulhando no caráter exploratório do universo corporal, aliada sempre a ajuda de outras artes, e principalmente de pessoas ligadas ao teatro e a

¹¹Ohad Naharin nasceu em 1952 no Kibutz Mizra . Criado em um lar artístico, ele escreveu histórias, compôs músicas e pintou quando criança. Seu pai era psicólogo especializado em psicodrama e ator que atuou com Habima e no Teatro Haifa. Sua mãe era instrutora de Feldenkrais, coreógrafa e dançarina. No entanto, Naharin não começou a dançar até os 22 anos. Durante seu primeiro ano com a Batsheva Dance Company, Martha Graham visitou Israel e convidou Naharin para participar de sua companhia de dança em Nova York. Depois de dançar para Martha Graham, frequentou a Juilliard and the Escola de Ballet Americano. Em 1978, casou-se com Mari Kajiwara, uma novaiorquina nativa e dançarina de Alvin Ailey. Em 2001, ela morreu de câncer aos 50 anos. Ele agora é casado com Eri Nakamura, uma dançarina de Batsheva e figurinista, com quem tem uma filha. Naharin é atualmente o Coreógrafo da Batsheva Dance Company. Ele também atuou como Diretor Artístico até 2018. Em 1990, Naharin foi nomeado Diretor Artístico, lançando a empresa em um novo estágio. A companhia é de natureza internacional, composta por dançarinos individualmente únicos de Israel e outros países. Os dançarinos são encorajados a afirmar seus dons criativos distintos, como criadores por conta própria. O estilo e a técnica de assinatura de Naharin se desenvolveram durante seu tempo com Batsheva. Seu estilo é "distinguido por membros e espinhas incrivelmente flexíveis, movimentos profundamente enraizados, explosões explosivas e uma vitalidade que agarra o espectador pelo colarinho". Seus dançarinos não ensaiam na frente de um espelho, pois isso permite que eles se afastem da autocrítica e lhes permita sentir o movimento de dentro. Naharin é conhecido por ser uma pessoa reservada e reservada, e isso também é aparente no estúdio. Ele não fica com raiva ou levanta a voz, mas comenta de forma construtiva e calma. Como também tem formação musical, Naharin às vezes colabora nas composições usadas em suas peças (OHAD NAHARIN, 2022b).

música, desenvolvendo minhas pesquisas e criando minhas coreografias. Através de laboratórios de experimentação, fui aos poucos construindo uma linha de trabalho, onde as cenas eram pesquisadas e criadas baseadas nas experimentações e improvisações, e logo depois coreografadas.

Me interessava criar nas cenas diferentes qualidades e estados corporais com diferentes dinâmicas de ritmo, peso, fluxo, espaço e acentuação, possibilitando interpretações que levassem verdade às cenas. Passei a abordar o elenco de forma diferente, o trabalho criativo passou a ser mais dinâmico, onde passei a usar das qualidades técnicas e artísticas individuais de cada intérprete. Entretanto, muitas de minhas coreografias ficavam sempre abertas às modificações que o contexto da cena exigia, à modificação que o tempo real exigia, e nesse contexto passei a dar ao intérprete liberdade para reagir de acordo com as adversidades que aconteciam na hora das apresentações. Segundo Sandra Meyer (2016),

A dramaturgia só existe em relação e emerge nas tensões do encontro entre as tantas coisas que a constitui na duração da experiência. Ainda que a cerquemos de todo modo querendo “produzir” sentido, a dramaturgia como relação não preexiste ao ato de conhecimento, no sentido que as informações já estariam dadas e disponíveis no mundo anterior ao encontro entre sujeitos e o mundo, conformando o que Virgínea Kastrup (2024) descreve como uma política cognitiva realista. Uma dramaturgia do encontro se aproxima de outra política cognitiva, a que propõe que o conhecimento se dá em relação; o mundo e o agente de conhecimento produzem-se mutuamente, propiciando a invenção concomitante do sujeito e do mundo. Considerando ainda que, na prática artística, não existem leis fixas que podem ser totalmente definidas com antecedência, pois toda produção faz seu próprio método de trabalho, como pontua Marianne Van Kerkhovem (1994). A política cognitiva definida por Kastrup (2014, p.33) refere-se a um tipo de atitude ou de relação encarnada que se estabelece com o conhecimento, com o mundo e consigo mesmo. (MEYER, 2016, p. 236-237).

Alguns trabalhos, principalmente nos conjuntos onde todo o elenco está presente, geralmente construo composições com vários desenhos dos corpos no espaço. Neste caso, a coreografia estrutura a cena organizando os corpos, com uma movimentação marcada no fluxo e ritmo, nem sempre necessariamente existe presença de música ou de som, e os intérpretes precisam respeitar essas marcações para realizar a movimentação. O mais importante para mim, quando penso em coreografia, é pensar a relação de um indivíduo com o outro e com tudo que acontece e está presente na cena. Assim,

A coreografia torna-se um campo de expressão para o movimento quando o corpo torna-se um participante intensivo com o meio ambiente ao invés de

simplesmente um instigador da ação (2013, p.101, tradução nossa). Apesar dos diferentes dispositivos e discursos operantes na história da dança, a coreografia e a dramaturgia na produção contemporânea aqui problematizada opera por uma ética do encontro entre artistas e seu público, em relações que oportunizam modos menos normativos de perceber/agir no mundo. (MEYER, 2016, p. 236).

Quando penso em solos, duos, e performances a coreografia, na maioria das vezes, tem uma linha de composição a seguir como se fosse um início, um fim e um meio, um passo a passo, pontos referenciais direcionados por mim dentro da dramaturgia da obra que o intérprete precisa passar. Porém, o como ele chegará em cada ponto, ou seja, em cada marca coreográfica, fica aberto e à deriva dos acontecimentos que surgem em tempo real, ou seja, na hora da apresentação.

Dessa forma, os intérpretes também operam com a liberdade de propor dentro da cena e improvisar. Cognitivamente o intérprete deve estar muito seguro da cena e da relação que ele constrói dentro do seu corpo consigo mesmo e com o ambiente, ou com os possíveis materiais que podem estar presentes ou não na cena, ou mesmo com as músicas ou sons que também podem compor a coreografia. Assim sendo, os ensaios são de total importância para meus trabalhos, pois através da repetição o intérprete ganha a segurança e o entendimento necessário para conseguir improvisar em determinadas situações sem que ele perca o sentido e a dramaturgia proposta na cena.

Segundo Juliana Moraes (2019a),

[...] Reduzir coreografia a uma definição única é não compreender o mais crucial de seus mecanismos: resistir e reformar concepções anteriores de sua definição. Entretanto, por mais que seja elusivo instável, compreender algumas das mudanças do conceito de coreografia pode auxiliar no entendimento do que vem sendo produzido atualmente. [...] coreografia na contemporaneidade pode ser entendida como a estrutura de conexões entre diferentes estados corporais que figuram em uma dança e dela faz emergir seus nexos e sentidos. (MORAES, 2019a, p. 367-368).

Depois de uma turnê de sucesso pela Espanha, em 2015 mergulhei na criação do espetáculo *Sr. Will* (GIRO8 CIA DE DANÇA, 2017). A experiência que vivíamos dentro da Giro8 com essa criação foi e ainda é muito rica, pois se trata de uma partilha criativa, onde todos dão algo de si para a composição coreográfica.

Quarto espetáculo da Giro8 Cia de Dança, em *Sr. Will* discute-se como as relações humanas se constroem, se modificam e se intensificam a partir da interação e de experiências vividas em um ambiente cotidiano. Como os corpos se relacionam com as máquinas, com os sons, com os toques e com os outros corpos? Como

conviver com tudo isso sem perder-se de si mesmo? Esvaziar-se, libertar-se de tudo que faz mal, de tudo que reprime.



FIGURA 7 – VASCONCELOS, L. Sr. Will. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2017a. Acervo da Giro8 Cia de Dança.

Este trabalho traz ao palco o encontro com o mais profundo e genuíno dos desejos humanos. Como o ser humano lida com suas vontades? Indagações vão surgindo sobre o que é certo e o que é errado. Vivemos em um mundo de convenções e etiquetas, e o universo infantil dessa cena intenciona questionar o quanto somos moldados no decorrer de nossa (des)educação.

A coreografia traz infinitas possibilidades de descobertas reais relacionadas aos desejos humanos para quem dança e para quem aprecia. Pode-se observar na interpretação a potência do corpo físico, do corpo sensorial e de como todas essas interações entre corpo/tempo/espaço, ação do intérprete e reação do público constroem a dramaturgia da obra, todas as dramaturgias se entrelaçam formando a dramaturgia da cena. O trabalho alerta para a necessidade de dar voz ao desejo sem limitações ou preconceitos, de entregar-se ao universo dos sentidos e de libertar-se do que aprisiona e faz mal.

Enquanto coreógrafa deste trabalho vivi muitas transformações durante o processo de montagem. Fui desconstruindo algumas verdades da dança que eu criei ao longo do meu processo de formação, principalmente no que tange a estética do belo - vinda notoriamente da minha formação com bastante influência do balé clássico e dos concursos de dança. Aos poucos fui moldando um novo pensamento e conseguindo colocá-lo em prática. Busquei dirigir o elenco, na tentativa de descobrir uma nova maneira de mover que atendesse às necessidades dramáticas da obra em questão.



FIGURA 8 – VASCONCELOS, L. Sr. Will. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2017b. Acervo da Giro8 Cia de Dança.

A liberdade que a obra pedia só poderia vir da desconstrução estética da base clássica, e da técnica de *jazz* que sempre foi muito forte em meu corpo. Dessa forma, segundo Warburton (2016):

Como um campo não verbal por excelência, a arte da dança é particularmente interessante em relação à mesclagem conceitual. A dança abrange um corpo de conhecimentos disciplinares e habilidades – em conjunto com as dimensões de ação, de qualidade de dinâmica, forma, espaço e tempo – que são culturalmente estruturadas e que podem ser adquiridas, praticadas, dominadas e então melhoradas através do ato de criação. Dançarinos aprendem a corporificar esses conceitos em estilos diferentes (Ex. ballet, jazz, dança moderna, sapateado). Apesar da linguagem ser um meio

importante de comunicação de ideias e conceitos, uma grande parte do conhecimento e da habilidade de dança se apoia nos processos de aprendizagem não verbais, procedimentos e socialmente distribuídos. A dança, portanto, demanda um tipo diferente de mesclagem conceitual para além da linguagem. (WARBURTON, 2016, p. 16).

Precisava mesclar meu corpo aos corpos dos intérpretes, através de uma busca sensorial para adquirir uma linguagem, uma coreografia inusitada onde eu pretendia levar o público a também desconstruir seu olhar de uma certa forma sobre a dança, mas a buscar sentir a dança. é isso foi muito delicado, já que neste trabalho, eu queria que a movimentação trouxesse a sutileza do gesto, onde o gesto simples falasse mais que qualquer movimento codificado na dança. “[...]A dança como poética do movimento não vale pela originalidade nem pela configuração espaço-temporal deste último, mas pela intensidade a experiência que o conduz (e que ele transmite).” (LOUPPE, 2012, p.116).



FIGURA 9 – VASCONCELOS, L. Sr. Will. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2017c. Acervo da Giro8 Cia de Dança.

Assim, meu trabalho foi, antes de tudo, trabalhar também o bailarino para que ele entendesse bem o que eu queria dizer. Os bailarinos que partilharam dessa montagem tiveram que se libertar de certas amarras para dar conta desse processo,

uma vez que a maioria do elenco que trabalhou comigo nesta montagem vinha de uma formação alicerçada no balé clássico e, posteriormente, foram para a dança contemporânea; por isso vários deles não queriam se sentir “feios” na cena. Porém eles encararam o desafio e experimentaram comigo usando de muita liberdade ao se livrar de julgamentos. A gente não tinha uma fórmula, nem sabíamos onde iríamos chegar. Me lembro que conversei muito com o elenco, porque eu queria levar para a cena algo verdadeiramente pautado nos desejos humanos, desejos genuínos não baseados no que pode ou não pode dentro da sociedade que vivemos. Realmente queria levar ao palco cenas da forma mais visceral possível.

Destaco aqui, com intuito de exemplificar o que eu chamo de “livre de julgamentos dando voz aos desejos humanos”, a construção de um solo que faz parte do espetáculo em questão. Esta composição, da forma que ela é apresentada hoje, só foi possível porque o bailarino estava totalmente aberto. Ele era o personagem, ele não fazia de conta. O intérprete não privou o processo de criação. Não teve nojo de comer no chão, não teve nojo do suor que caía do seu corpo e se misturava ao pó do chão ou mesmo às bolachas presentes na cena; ele realmente se jogou, e isso possibilitou a construção desse trabalho. Por isso a importância de o intérprete comprar a ideia e estar disponível para o trabalho, apresentando prontidão do corpo e da mente, atenção sustentada e disponibilidade para criação.



FIGURA 10 - VASCONCELOS, L. Fotografia do processo de criação do espetáculo Sr. Will. Bailarino-intérprete Gleysson Moreira. 2017d. Acervo da Giro8 Cia de Dança.



FIGURA 11 - VASCONCELOS, L. Fotografia do processo de criação do espetáculo Sr. Will. Bailarino-intérprete Gleysson Moreira ao fundo. À frente bailarinos Marianna Lovi e Jader Chaves. 2017e. Acervo da Giro8 Cia de Dança.

A primeira tentativa de construção deste solo com outro bailarino não deu certo. Observava que ele aprendia rapidamente a movimentação, repetia-as com qualidade, eu admirava seu esforço físico. Porém meu trabalho necessita de mais envolvimento emocional, mais presença emocional aliada à física, precisávamos encontrar um estado físico-emocional para dar o tom necessário à cena. Para mim é fundamental que o intérprete sinta o que o movimento faz ao seu corpo e reaja trazendo algo dele para somar à criação.

Em meus processos de montagem preciso sentir o fluxo e a energia do intérprete, para assim compartilhar com ele minha energia e intenção. Através da repetição, do fluxo que vamos construindo a magia da cena vai, aos poucos, acontecendo. A empatia que sinto ao olhar o intérprete me ajuda a lançar e negociar desafios físicos/emocionais, bem como a resolver os vários problemas que vão surgindo durante o processo criativo. Corroboro com a ideia de Louppe (2012), que diz:

[...] Exige uma total empatia com o corpo do outro e a partilha de experiências subtis que nos ligam a todo rol de nuances das escolhas do bailarino nas suas manifestações mais íntimas, traduzidas, por vezes, numa explosão passageira no limiar de um movimento, outras vezes, no puro estar-aí de um gesto que se forma no seu presente e no meu [...]. (LOUPPE, 2012, p. 139).

Trago para o texto também o conceito de ressonância de Warburton (2016), pois acredito que ele bem demonstra bem como acredito que o trabalho acontece. Para mim é fácil perceber como consigo trabalhar com alguns corpos de uma forma muito natural e orgânica, sem precisar forçar a criação de movimentos; eles simplesmente vêm à minha cabeça, ao meu corpo e chega ao intérprete. Pois veja,

Coreógrafos e dançarinos buscam ressonância para criar e dançar. Minha revisão de literatura e análise sugerem que a ressonância é uma maneira singular de cognição social no contexto de correspondência eu-outro. Ela se origina de um modo de processamento duplo que inclui sistemas de reflexo e reflexivos em pelo menos três domínios: motor, visual e emocional. (WARBURTON, 2016, p. 20).

Em minhas criações busco estabelecer uma relação onde o corpo passa a ser agente dentro do universo simbólico, enriquecendo os processos imagéticos e cognitivos, permitindo uma autoconsciência corporal segundo o coreógrafo israelense Ohad Naharin: os momentos de pesquisa e de envolvimento com o mover-se passa a estabelecer um sentido de agenciamento e prazer no movimento, e esse prazer conduzido mover gera prazer e ressoa não só nos corpos dos intérpretes, mas em quem assiste a performance. Quanto mais ressoa meu corpo, meu desejo e me ligo ao intérprete na hora da criação, mais tranquila fica a condução da criação e podemos experimentar juntos a sensação poderosa que ela carrega em si.

Assim, a arte da dança surge de um percurso que envolve afetos, sensações, técnicas, habilidades físicas/emocionais, que acontecem no momento presente da criação e que por sua vez faz com que a coreografia se torne um campo de expressão dramática. Percebo também que quanto mais eu conheço o intérprete, suas possibilidades físicas e tenho uma boa relação de convivência com ele, mais fácil de torna a criação.

Acredito na possibilidade de adaptar o corpo do bailarino de forma eficaz para quaisquer tarefas/desafios que coreógrafos possam trazer em seus processos de criação. Modulando tensões, lembrando de cuidar da respiração, fixando os pés no chão, destravando o maxilar e liberando tensões. Temos o corpo do bailarino como peça-chave da criação, analogamente como o teatro tem o texto

Essa adaptação corporal, segundo José Gil (2005):

Tudo isto mostra que o movimento dançado se aprende: é necessário adaptar o corpo ao ritmo e aos imperativos da dança. Os Músculos, os tendões, os órgãos devem tornar-se vias para o escoamento desimpedido da energia; o

que, em termos de espaço, significa a imbricação estreita do espaço interno e do espaço externo, do interior do corpo que a energia investe, e do exterior onde se desdobram os gestos da dança. O espaço interior é coextensivo ao espaço exterior. (GIL, 2005, p. 48).

Segundo minha ensaiadora (BEARLZ, 2023):

E para mim o momento de virada da companhia foi no espetáculo Sr. Will, onde Joisy já sabendo da potência que a dramaturgia corporal trazia para os seus trabalhos, inclusive como um diferencial, já de cara convidou um dramaturgo para trabalhar toda a dramaturgia do espetáculo antes de ela começar a coreografar. Foi a primeira vez que isso aconteceu, pois antes ela coreografava e depois chamava alguém da dramaturgia para fazer a coreografia estar dramaturgicamente de acordo com o que ela tinha idealizado.

Em Sr. Will foi totalmente o contrário, ela deixou o dramaturgo livre para construir a narrativa com o elenco, claro que eles já tinham conversado sobre o contexto do trabalho, mas a maioria dos ensaios iniciais eram simplesmente o dramaturgo e o elenco.

Depois que tinha uma linha dramática construída junto com o elenco que ela entrou com as coreografias em momentos específicos, e foi a primeira vez que a dramaturgia não foi usada como transição ou como reforço da narrativa, e sim como o cerne da dramaturgia do espetáculo como um todo.

E a partir dessa experiência Joyce modificou muito sua forma de criar, era muito claro para ela que a potência vinha do bailarino que ela estava trabalhando, uma vez que era ele quem estaria em cena, e ele tinha uma história única.

Ela começou a coreografar muito mais desvendando as potências corporais do elenco e instigando qualidades específicas de cada um, em vez de vir com movimentos e sequências prontas. (BEARLZ, 2023).

1.1 – Dramaturgia, coreografia e o público

A medida suprema da qualidade dessa cultura são as artes que nela florescem.

John Dewey (2010).

Quando penso no desenvolvimento de processos criativos voltados para a montagem de espetáculos, me provoca bastantes reflexões a recepção dos espetáculos de dança por parte do público. Como o público recebe e vem recepcionando os trabalhos de dança contemporânea?

Penso sempre nas seguintes indagações: necessitamos de arte para viver? Será possível educar o público para apreciar arte? Pessoas precisam de arte para se

sentirem mais livres? Como a experiência estética ¹² do ser humano pode auxiliar sua emancipação enquanto sujeito autônomo? Segundo John Dewey (2010), o estético não é algo que se intromete na experiência de fora para dentro, seja pelo luxo ocioso ou pela idealização transcendental, mas que é o desenvolvimento claro e intenso de traços que pertencem a toda experiência normalmente completa. Para Dewey (2010),

a palavra “Estético” refere-se, como já assinalamos, a experiência como apreciação, percepção e deleite. Mais denota o ponto de vista do consumidor do que o produtor, é o **Gustos, o gosto; e, tal como na culinária**, a clara ação habilidosa fica do lado do cozinheiro que prepara os alimentos, enquanto o gosto fica do lado do consumidor, assim como, na jardinagem, há uma distinção entre o jardineiro que planta e cuida e o morador que desfruta do produto acabado. (DEWEY, 2010, p. 127).

Eu, enquanto cozinheira que misturo todos os ingredientes em um caldeirão, penso enquanto estou concebendo uma obra como será o encontro do meu público com o prato principal, ou seja, com o espetáculo. Por isso a importância, das escolhas artísticas que vou fazendo durante o processo. As escolhas que faço - desde a seleção de elenco, bem como da equipe artística que acompanhará o trabalho desde sua gênese ao seu desfecho - irá implicar e determinar a qualidade do produto que irei oferecer ao público. Meus onze anos de trajetória já me dão essa consciência. Compreendo que toda escolha dramaturgica é primordialmente estética.

A arte denota um processo de fazer ou criar. [...] A arte envolve moldar a argila. Entalhar o mármore, fundir o bronze, aplicar pigmentos, construir edifícios, cantar canções, tocar instrumentos, desempenhar papéis no palco, fazer movimentos rítmicos na dança. Toda arte faz algo com algum material físico, o corpo ou alguma coisa externa a ele, com ou sem o uso de instrumentos intervenientes, e com vistas à produção de algo visível, audível ou tangível. (DEWEY, 2010, p. 126).

Tendo em vista que a experiência estética se dá no encontro entre a obra artística e seu público, tentarei traçar aqui alguns apontamentos que nos mostre a importância e o papel da arte na sociedade atual, bem como a importância do artista em nossos dias.

Fischer (1959) aponta que a arte tem a vocação de potencialização que faz surgir dentro do homem o além do homem. Através dos corpos podemos transmutar e gerar sentidos que perduram por épocas, se tornam atemporais, pois conversam e

¹² Estética aqui refere-se a experiência como apreciação, sensação e desfrute, ao gosto de quem aprecia uma obra artística acabada (nota da pesquisadora).

se conectam em diferentes tempos. Por isso, muitas obras feitas a décadas atrás se apresentam tão atuais. Segundo Laurence Louppe (2012),

Estes corpos transmutam-se através das épocas, das culturas, dos indivíduos e, segundo mecanismos individuais, entre situações e respostas. Não são somente um campo de interferências, mas um campo susceptível de organizar tais interferências. Dançar consistiria, assim, em tornar legível a rede sensorial que o movimento explora e cria a cada instante. (LOUPPE, 2012, p.85).

Voltando ao espetáculo *Sr. Will*, destaco mais uma vez que este foi um espetáculo muito importante para a Giro8, uma vez que deu e tem dado grande visibilidade nacional e internacional para a companhia. Em grandes palcos de grandes festivais e também em praças públicas da cidade de Goiânia (inclusive na periferia) ele tem sido exibido e vem acumulando sucesso de crítica e sucesso de aceitação pelo público. Creio que isso se deve à forma simples e autêntica que o espetáculo foi concebido. Me arrisco a dizer que este trabalho consegue aproximar o espectador à obra e aos artistas através das várias representações dos desejos humanos que vão à tona. Desejos simples, ações vitais como comer, falar, andar, se relacionar com o outro e com a tecnologia são levados ao palco. Geralmente a plateia tem a necessidade de conversar com os bailarinos ao final das apresentações e isso, para mim, essa proximidade e contato com os expectadores está se tornando algo essencial para que eu acredite sempre na potência do meu trabalho, pois o repertório de espetáculos que vislumbro e venho criando para a Giro8 requer contato e aproximação com o público. E quando as pessoas estão contaminadas e querem saber um pouco mais sobre o trabalho, ou mesmo compartilhar o que as tocou durante a apreciação, atesta para mim que o trabalho deu certo. É essencial que as obras dialoguem e toquem, ou mesmo provoquem quem assiste.

Segundo Kastrup (2016),

[...] a definição da arte não é pela novidade, não é pela beleza. A arte quer afetar, produzir estranhamento, experiência de problematização, fazer pensar, fazer contato direto, sem a intermediação de regras e representações. Avançando mais um pouco, dizemos que a arte é capaz de acionar um processo de produção de subjetividade e também invenção no mundo. Em outras palavras, todo processo de produção é também um processo de autoprodução. As práticas produzem a obra e o artista, num processo de coéngedramento, pautado na prática e mesmo na repetição. (KASTRUP, 2016, p. 76).

Quando pensamos em dramaturgia, processos criativos e o público para o qual as criações são feitas, é extremamente necessário também não esquecer do cenário desolador que estamos vivendo em relação a políticas públicas de financiamento da produção em arte no Brasil e em Goiás: desde 2019 e ainda com a Pandemia da COVID-19 os investimentos e patrocínios públicos e privados chegaram ao maior nível de escassez desde a criação da Giro8. Noto que o artista deveria ter sua importância social reconhecida como necessária; entretanto, não assistimos essa valorização acontecer no momento, e infelizmente percebemos que o contrário disso é que vem dominando a cena. Me pego pensando sempre, ciente cada vez mais do distanciamento que as obras de dança (espetáculos/performances/intervenções) vem gerando no público; teatros estão cada vez mais vazios, pessoas se apresentam cada vez mais desinteressadas. Como compor uma dramaturgia que envolva as pessoas e as façam querer voltar a assistir a cia, ou mesmo outros trabalhos em dança? Não posso deixar de citar que muitas escolhas dramáticas em relação a cenário, materiais e quantidade e bailarinos no palco - escolhas essas que alteram o produto final que se tem para entregar - estão totalmente ligadas com a verba existente para determinada criação.

Buscaremos alguns autores como David Le Breton (2018), Ernst Fischer (1977) e Friedrich Schiller (1989) para tentar iluminar e ampliar nossas discussões em relação a esse pensamento, bem como tentaremos dar um sopro de leveza e esperança para futuros criadores com o objetivo de que nunca percam a fé de que a arte sempre foi, tem sido, e será sempre necessária.

A dança contemporânea pode ser (e é) um canal de comunicação que auxilia e leva o expectador a escuta sensorial capaz de desenvolver a autonomia, desde que o público deixa-se tocar pela experiência do gesto. A dança fala à imaginação, revelando nossas fantasias através dos movimentos corporais. Ela tem o poder de conversar com o público sem o uso de palavras, carregando assim significados singulares para cada um. Assim, a poética da dança tem por finalidade provocar no expectador uma experiência sensível que flui entre o bailarino, corpo que se torna um veículo (que executa a ação), e o público (que recebe a ação). Segundo Laurence Louppe (2012): “toda a obra de arte é um diálogo”. (LOUPPE, 2012, p. 28).

Deste modo, as criações poéticas e dramáticas dos espetáculos de dança perpassam por um fluxo contínuo cheio de dualidades visíveis entre, discurso e prática, sentir e fazer, percepção e realização. Dessa forma, na Giro8 todo o processo

de criação, não somente a obra finalizada é relevante. A estética da obra que o público receberá, será o resultado das experiências emotivas e sensitivas vividas durante a composição do espetáculo. Da mesma forma, a experiência estética que o espectador viverá irá depender diretamente das experiências culturais que ele experimentou durante sua trajetória de vida, mas também dependerá da cena que levaremos ao palco. Por isso a dramaturgia da cena é tão importante. Assim, o público só poderá criar e validar uma experiência estética positiva se ele conseguir conectar o que vê, com algum aspecto do mundo em que vive. Do mesmo modo, o artista/coreógrafo que concebe a criação usa de suas experiências diversas, de diferentes técnicas, escolas artísticas, processos/modelos de criação e composição para criar sua obra de arte. Segundo John Dewey (2010):

A existência da arte é a prova concreta do que acabou de ser firmado em termos abstratos. É a prova de que o homem usa os materiais e as energias da natureza com a intenção de ampliar sua própria vida, e de que o faz de acordo com a estrutura de seu organismo – cérebro, órgãos sensoriais e sistema muscular. A arte é a prova viva e concreta de que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente, portanto, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é característica do ser vivo. A intervenção da consciência acrescenta a regulação, a capacidade de seleção e a reordenação. Por isso, diversifica as artes de maneiras infindáveis. Mas sua intervenção também leva, com o tempo, à ideia da arte como ideia consciente – A maior realização Intelectual na história da humanidade. (DEWEY, 2010, p. 93).

Portanto, é necessário formar plateia, levar a ela arte com qualidade que conserve um quê de magia, que seja capaz de encantar o público e o faça viajar no imaginário do belo e poético. Cabe ao criador também produzir uma obra que leve quem assiste a criar conexões com sua história de vida. tornando-o capaz de se reconhecer no mundo. Segundo Ernest Fischer (1977),

É verdade que a função essencial da arte pra uma classe destinada a transformar o mundo não é a de fazer mágica e sim a de esclarecer e incitar à ação; mas é igualmente verdade que um resíduo mágico na arte não pode ser inteiramente eliminado, de vez que sem este resíduo provindo de sua natureza original a arte deixa de ser arte. (FISCHER, 1977, p. 20).

Sendo assim, se faz necessário pensar espetáculos onde o produto estético seja capaz de estabelecer nexos com quem o vê... por muito tempo eu percebia que na dança contemporânea era considerado “chique” produzir espetáculos que ninguém entendia nada... e assim entendo que a dança parece ter se distanciado demais do grande público. Essa aparente dificuldade de criar produtos que conversassem com o

público aliado à falta de políticas públicas, culturais e educacionais, que levassem a arte às pessoas mais humildes, principalmente, ao povo, pode ter gerado um resultado muito perceptível nos dias de hoje: o esvaziamento das plateias por todo país. A perda de espaço e de apreciadores de arte dançante é notória e real, por isso é evidente pensar na conexão entre dramaturgia e público. Acredito que espetáculos construídos com uma dramaturgia bem pensada pode, talvez, conquistar parte desse público perdido.

Atualmente atravessamos um momento nunca vivido anteriormente na história da civilização ocidental: encontramos grande parte da população cada vez mais fragmentada, individualizada, que perdeu a essência das experiências coletivas de acordo com Le Breton (2018), bem como da força das experiências com a natureza e se alienou em si mesmo. A experiência individual, sobretudo agora virtual, que se torna cada dia mais singular, se mostra paulatinamente condicionada e hipnotizadora. O indivíduo encontra-se diante de uma imensidão de estímulos sobretudo virtuais para compor a construção de sua subjetividade, no entanto encontra-se progressivamente mais sozinho e dependendo de si mesmo para alicerçar sua formação humana e se construir. Sua socialização e subjetividade estão cada vez mais jogadas a própria sorte enquanto ao mesmo tempo, há uma crescente necessidade de manter-se no seio do mundo social, através do mundo virtual, que vem congelando e aniquilando as relações humanas presenciais, mesmo as pessoas que moram em casa com as famílias parecem se sentir sozinhas.

Segundo Le Breton (2018), a população encontra-se perdida no imersivo mundo virtual:

O telefone celular é o instrumento-chave da mobilidade, da reatividade, da adaptabilidade e da multiplicidade dos engajamentos. Ele torna o tempo de trabalho ilimitado. O computador portátil permite trabalhar incessantemente, mesmo no trem ou no avião, de noite no hotel ou em domicílio. Desligar um ou outro é difícil, pois é de bom-tom que as empresas e os empreendedores respondam imediatamente a qualquer demanda. Abster-se ameaça o seguimento de um mercado, posterga a resolução de problemas e, em última análise, acumula as tarefas futuras. O celular leva à permanência no trabalho e à obsessão de atendê-lo tão logo ele toque, à imagem desta situação, à beira de um colapso. (LE BRETON, 2018, p. 62).

Com isso, se faz urgente correr cada vez mais para não ser ultrapassado. A competição e exposição da felicidade constante nos cardápios de aplicativos nas redes sociais vendem uma imagem fabricada, que na maioria das vezes não parece

ser a realidade vivenciada por cada indivíduo. Fotografa-se tudo que se faz de mais belo, desde o acordar até o deitar-se, não sobrando tempo assim para o olhar-se a si mesmo. Acredito que a arte pode criar momentos que auxiliem a reconexão com nós mesmos. Por isso é tão importante pensar o próprio fazer artístico. Conforme Dewey (2010):

O processo da arte em produção relaciona-se organicamente com o estético na percepção – tal como Deus, na criação, inspecionou sua obra e a considerou boa. Até ficar perceptualmente satisfeito com o que fez, o artista continua a moldar e remoldar. O fazer chega ao fim quando seu resultado é vivenciado como bom – e essa experiência não vem por um mero julgamento intelectual e externo, mas na percepção direta. O artista, comparando a seus semelhantes, é alguém não apenas especialmente dotado de poderes de execução, mas também de uma sensibilidade inusitada às qualidades das coisas. Essa sensibilidade também orienta seus atos e criações. (DEWEY, 2010, p. 130).

Está aí um dos desafios mais provocativos da atualidade: conseguir criar espetáculos que façam com que o público queira voltar a frequentar os teatros presencialmente ou mesmo as salas virtuais. Lembrando que o público de hoje, extremamente marcado pelas mudanças proporcionadas pela velocidade dos avanços trazidos pela internet, tornou-se um público que geralmente apresenta uma atenção difusa e perdida em tantas conexões virtuais.

O artista, de acordo com Ficher (1959), através de sua criação consegue representar a realidade; recriando-a, pode levar o público a apreciar a própria vida, bem como a própria existência. O artista pode, por meio de sua arte, conectar o homem a seus desejos e sonhos, além de causar em quem a vê sensação de felicidade e realização, fazendo neste crescer a vontade de mudança aliada à crença em um futuro melhor.

Os artistas possuem habilidades para escancarar e sintetizar a vida cotidiana através das representações que são levadas ao público. Para Fischer, o que separa o grande artista criador é sua habilidade de ler o mundo e representá-lo em sua obra: “sua habilidade para captar os traços essenciais de seu tempo e para desvendar as novas realidades era a medida de sua grandeza como artista”. (FISCHER, 1983, p. 20).

No entanto, eu, como criadora, me sinto desafiada a construir espetáculos que peguem este público, que se torna cada dia mais complexo... e entediado. Estou ciente também que o espectador não é um ser passivo, pelo contrário! Ele encontra-se totalmente ativo e participante do processo. Para mim é uma besteira achar que o

público, ou uma classe não entenda, ou não possa interagir ou mesmo reagir ao que vê. Me interessa criar um grau de aproximação, intimidade e relação direta entre plateia e público. O caminho da minha criação consiste em um trânsito instigante, que busca caminhos relacionando temáticas humanas para provocar o expectador. Concordo com a ideia de Ernst Fischer (1983) na qual diz que

sempre procuramos aquilo que careceremos, e uma obra de arte nunca é uma coisa em si, fora da realidade humana; ela sempre requer uma interação com um espectador. Descobrimos o significado de uma obra de arte; mas também lhe doamos um significado. (FISCHER, 1983, p. 161).

Com a intenção de aproximar cada vez mais o público da Cia, recentemente estreamos o espetáculo *Começaria tudo outra vez* (GIRO8 CIA DE DANÇA, 2022). Depois da Pandemia da COVID – 19, essa foi a primeira vez que subímos ao palco na cidade de Goiânia. Em 2022, com a pandemia da COVID-19 mais controlada, pudemos voltar a nos encontrar presencialmente, e este trabalho foi feito de forma presencial. A estreia aconteceu dia 27 de outubro de 2022.

Continuando o amadurecimento da cia na dança, fortalecendo meus processos criativos e a produção de espetáculos, pensando na dramaturgia que eu gostaria de levar para a cena e para o público comecei a trabalhar nesta produção. Havia uma pretensão de alcançar uma pesquisa que culminasse na concepção de uma dança que refletisse as relações do ser com o contexto que estamos inseridos nesse momento tão ímpar (acabamos de sair da pandemia e vivemos um contexto político extremamente complicado para o setor cultural na gestão do ex-presidente Bolsonaro), tendo como mote principal o amor e empatia que os seres humanos devem, ou pelo menos deveriam, sentir uns pelos outros. Atravessamos momentos sombrios onde a falta de amor e a ascensão do ódio vêm revelando cruelmente cada vez mais preconceitos em várias instâncias sociais; vivemos dias de constante luta pela sobrevivência. Assim

o artista não é , sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhe oferecendo, porém se alimentam do tempo e do espaço que envolvem sua produção. Bakhtin [...] afirma que “as grandes descobertas do gênio humano são possíveis em condições determinadas de épocas determinadas, mas elas nunca se extinguem nem se desvalorizam juntamente com as épocas que as geraram. (SALLES, 1998, p. 38).

Nós, enquanto artistas, escolhemos falar de amor e empatia. Eu,

especialmente, queria produzir um trabalho para que as pessoas pudessem sair do teatro com o coração acalentado.

Para definir o amor, usava-se mais de uma palavra na Grécia antiga. Para eles o amor não se tratava somente de relacionamento amoroso. Até os dias atuais, muitos autores utilizam as terminações gregas de EROS, PHILIA e ÁGAPE para, filosoficamente, diferenciar e conceituar as possíveis formas de amar do ser humano. Comumente, relacionamos o EROS ao amor sexual; o PHILIA à amizade e o ÁGAPE a um amor espiritual. Assim, apresentamos os caminhos na mitologia grega para apreender os sentidos de EROS e a visão de Sócrates e Platão; sobre a PHILIA, teremos a companhia de Aristóteles e, no caso do amor ÁGAPE, recorreremos à versão propriamente cristã. Nossa pesquisa para a composição deste trabalho foi criar um percurso que levasse o amor e como essas perspectivas todas se dão nas relações que os seres humanos estabelecem na contemporaneidade.

Busquei trazer ao trabalho, o amor que nasce do desejo, da paixão, do encanto, dos encontros dos corpos, do amor sexual e do prazer. EROS é o amor romântico, é impulso que provoca encontro com aquilo que nos faz felizes. Ele se baseia na vontade de ter o que não se tem; como que uma espécie de oscilação entre a frustração de amar e desejar o que não possui, ou o tédio de ter o que não ama mais. Segundo Platão, amamos enquanto desejamos, e a medida que desejo acaba esse amor vai se desfazendo.

Já O PHILIA é o amor pelo que se tem. É um encontro, o amor pelas pessoas que já estão ao seu lado, significa “amizade”, significa também amor ao próximo, a comunidade. Assim o amor de Aristóteles é alegria, ganho de potência e energia de viver diante do prazer daquilo que já foi conquistado. A PHILIA é caracterizada por ser sincera, recíproca, pura e ultrapassa até mesmo EROS. Segundo Aristóteles é possível desenvolver a philia com seu parceiro, sendo capaz de um se tornar o melhor amigo do outro. Assim esse tipo de amor é uma das mais fortes conexões que o ser humano é factível de compartilhar.

Enquanto que o amor Ágape é considerado o amor de todos os seres e significa “Amor” no grego moderno. Essa forma de amar está caracterizada por uma conexão com a natureza, a humanidade e o universo. Essa palavra já foi citada em diversas literaturas, inclusive na bíblia. Platão usava muito o ÁGAPE para contrastar com o Eros e o Philia. ÁGAPE é considerado o amor que se sacrifica, comparado ao amor de mãe e ao amor de Deus. O amor que renuncia a si mesmo em favor do outro,

do próximo, amor pela família, ou por um grupo que possui afinidades comuns.

Como conceito norteador dessa investigação, algumas faces desses amores foram desveladas durante o processo criação e pesquisa de movimento. Neste processo, experimentei com elenco cenas que traziam o amor como eixo norteador para alavancar o processo, produzimos muito material, muitas possibilidades através de duos, solos, conjuntos. Depois de escolhidas as cenas, eu coloquei algumas músicas para compor a atmosfera que se ia criando, entre corpo, intenção de cena, e música. Usei também da memória afetiva dos bailarinos, que escreveram cartas me contando histórias de amores vividas por eles, eles não precisavam de identificar, porém dançamos essas cartas. Trouxe também para a cena, a força da humanidade, a força do amor materno, a força do povo brasileiro, eu queria ver no palco um pouco de nossa brasilidade, queria ver nossa alegria e nossa força.

Dessa forma, de maneira rizomática, foi criando-se uma teia de texturas corporais e memorialísticas na qual fui misturando, como uma “cozinheira”, uma sopa de elementos que fez emergir a dramaturgia do espetáculo. Destaco aqui que mesmo nas músicas interpretadas por Maria Bethânia ocorreram intervenções feitas por Cleyber Ribeiro para adequar e criar o clima que a cena pedia. Após muitas conversas comigo e presença nos ensaios, o produtor musical me ajudou a fechar a trilha sonora e fez as intervenções necessárias nas canções originais.

Escolhemos o papel como elemento cênico, para a composição simbolizando as cartas e poesias que tanto Bethânia gosta. Destaca-se que cenário e o figurino também foram feitos com os papéis, assim criamos todo um ambiente para ajudar a envolver o público em nossa proposta, um ambiente onde tudo conversava, o corpo, o cenário, as músicas, o figurino, os materiais presentes na cena, criamos tudo para deixar os intérpretes imersos neste universo amoroso de Bethânia, pois pra mim enquanto mais o elenco mergulha em tudo envolve a dramaturgia, mais teremos possibilidades de promover um experiência real para a plateia.

O trecho a seguir demonstra demonstra o olhar sobre meu trabalho, nesta fase em que me encontro atualmente. Segundo Erica Bearlz (2023),

E eu enquanto ensaiadora é claro que também fui aprendendo a como dar continuidade às escolhas da Joisy, enquanto coreógrafa e diretora da Giro8. Meu trabalho hoje não é mais fazer o elenco dançar a sequência no tempo certo ou ir para a diagonal certa ou levantar a perna no ângulo perfeito, e sim a partir do que a Joisy vê de potência em cada um dos bailarinos do elenco,

ajudar por meio do meu conhecimento de movimento aquele bailarino a ter sustentação corporal para que a expressividade flua por meio do seu corpo. Hoje o trabalho acontece de forma fluida, em uma confiança mútua entre todos os integrantes da Giro8, e embora a gente saiba que ainda não chegamos em nossa máxima potência artística, sabemos que estamos caminhando pra isso, então a jornada fica mais leve e instigante, e conseguimos nos permitir experimentar, errar, tentar de novo, com mais naturalidade. (BEARLZ, 2023).



FIGURA 12 - VASCONCELOS, L. Começaria tudo outra vez. Bailarina Ana Silva em fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Companhia de Dança. 2022. Acervo da Giro8 Companhia de Dança.

Me encontro neste momento, enquanto artista, procurando cada vez mais encontrar caminhos que aproximem o público da obra e realmente contribua com a ressignificação da vida de quem assiste. O verdadeiro artista deve ser fiel a suas crenças e aspirações artísticas, segundo Schiller (1989):

Mas como o artista se resguarda das corrupções de sua época, que o envolvam por todos os lados? Desprezando o seu juízo. Deve elevar os olhos para a sua dignidade lei, não os baixar para a felicidade e a necessidade. Igualmente livre da atribulação vã, que quer imprimir sua marca no instante fugaz, e do fanatismo impaciente, que ao precário fruto do tempo aplica a medida do incondicionado, deve deixar ao entendimento a esfera que lhe é familiar; deve, entretanto, empenhar-se em engendrar o Ideal a partir da conjugação do possível e do necessário. Deve moldá-lo em ilusão e verdade, nos jogos de sua imaginação e na seriedade de suas ações; deve moldá-lo em todas as formas sensíveis e espirituais, e lançá-la silenciosamente no tempo infinito. (SCHILLER, 1989, p. 48-49).

2. Por entre trilhas: me jogo nos caminhos que não conheço

Primeiramente, para falar de mim mesma (pois me coloco nesta investigação como pesquisadora participante), usamos da autoetnografia como metodologia para dar voz às minhas experiências. Segundo Silvie Fortin (2009),

[...] A autoetnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. [...]. (FORTIN, 2009, p. 83).

Desta maneira, minha história pessoal vem a serviço de me ajudar a estabelecer uma maior compreensão do meu próprio processo de criação gerando uma reflexão sobre a parte visível e invisível de minha prática, pois quando coletei meus próprios dados através de vídeos, fotos e pratiquei minha auto escuta, pude perceber minha intuição, meus pensamentos e meus valores na minha criação poética. Trago também para essa dissertação depoimentos de Erica Bearlz (ANEXO 1), diretora de ensaio da Giro8 Cia de dança e que atua nesta função desde a criação da companhia. Seu depoimento foi colhido em uma conversa informal em um dia de ensaio da Giro8, a transcrição de sua fala encontra-se nos anexos deste trabalho.

Esclareço aqui que, durante todo o processo de escrita, estive atenta ao que era meu e cabia a mim quando falei de processos criativos; quando fui escrever sobre Suely e Alejandro, esta atenção foi mantida.

Segundo Silvio Matheus Alves Santos (2017),

a autoetnografia é, assim, um método que pode ser usado na investigação e na escrita, já que tem como proposta descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal, a fim de compreender a experiência cultural [...]. Dessa forma, um pesquisador utiliza princípios de autobiografia e da etnografia para fazer e escrever autoetnografia. Como método, a autoetnografia torna-se tanto processo como produto da pesquisa [...]. (SANTOS, 2017, p. 5).

Já em relação a Suely Machado e Alejandro Ahmed, tendo em vista a complexidade da temática abordada e os aspectos subjetivos presentes em cada história particular, optou-se por escolher um caminho metodológico dialético pesquisando os sujeitos (coreógrafos) em suas singularidades e em diferentes contextos. Assim, os procedimentos metodológicos qualitativos que estruturam esta

pesquisa baseiam-se em uma abordagem teórico-analítica, implementada pela combinação da análise de espetáculo, com levantamento documental e aplicação de entrevistas acerca do fazer artístico de cada coreógrafo, buscando, dessa maneira, a compreensão e a análise mais aprofundadas sobre o tema Dramaturgia na dança.

Seguindo os pressupostos defendidos pela pesquisadora Lílian Vilela (2010), estudaremos a “vida artística” de cada coreógrafo, analisando como ele estabeleceu seu fazer artístico no cenário nacional através de suas escolhas pessoais. A escolha da narrativa de uma história de vida como método para viabilizar a pesquisa tem suporte no pensamento de Pais (2003), onde o método se faz com o caminho que se percorre dentro da investigação, e junto deste caminho, simultaneamente, vão se descobrindo fatos importantes ao se escutar a história narrada. A intenção foi analisar como foi construída a trajetória artística de cada coreógrafo junto ao seu grupo de origem, suas escolhas dramáticas, entre outros fatores que influenciaram diretamente a “vida artística” dos sujeitos desta pesquisa.

Importante frisar que a realização da pesquisa com Suely e Alejandro se deram de formas distintas, uma vez que inicialmente optamos pela pesquisa de campo para coleta de dados; no entanto, a Pandemia da Covid 19 acabou impossibilitando as viagens. Tivemos que encontrar formas de viabilizar a pesquisa e resolvemos fazer entrevistas on-line.

Com Suely Machado foi realizada uma entrevista pelo aplicativo Zoom em 2021. A entrevista aconteceu em formato de conversa livre e informal, na qual Suely falou sobre início da carreira, sobre seus processos criativos, bem como destacou suas referências estéticas e escolhas pessoais enquanto artista da dança que a fizeram (e fazem) ser quem é hoje.

Já com Alejandro não foi feita uma entrevista. Ele propôs que eu participasse de um curso que também aconteceu pelo aplicativo Zoom em 2021, com 20 horas de duração, no qual ele narrou sua história de vida, a criação do Grupo Cena 11 e comentou seus processos de criação. Foi uma ótima experiência, que trouxe muitos detalhes para enriquecer a pesquisa. Do curso com Alejandro foram transcritas as partes mais significativas, afinal foram muitas horas.

Durante o desenrolar da pesquisa se fez necessário, além da escuta das gravações, assistir também registros corporais dos coreógrafos, bem como os vídeos dos espetáculos das companhias. Através do olhar direcionado à obra de cada um desses artistas, na tentativa de buscar um caminho para a compreensão dos ensejos

de quem a concebe, através da estruturação das ferramentas, suas disposições e ordenações para a cena, foi possível identificar um pensamento norteador de cada coreógrafo, quais as motivações e anseios artísticos para a concepção dos trabalhos dos referidos grupos.

Buscamos estudar também da dança e da arte desses coreógrafos para analisar as narrativas cênicas, que aqui são apresentadas pelos elementos estéticos e cênicos (corpo, movimento e espetáculos) que constituem seus trabalhos. Buscou-se sintetizar em texto através do estudo das narrativas cênicas e das narrativas orais a vida artística de cada coreógrafo, utilizando também de imagens para facilitar o entendimento ao leitor.

3. Dramaturgia e coreografia: caminhos entrecruzados.

Tomando em sua mão algumas sobras do mundo, o homem pode inventar um novo mundo que é todo dele. A arte começa pela transmutação e continua pela metamorfose.

Focillon, apud, Salles (1998, p. 88).

Com o passar do tempo, foi se tornando cada vez mais impossível saber onde havia começado e onde terminaria minhas reflexões sobre o tema em questão; meu desejo era e continua sendo, sobretudo, entender em teoria o que vivo todos os dias na prática. Ao trilhar meu caminho enquanto coreógrafa, fui agregando vários profissionais das artes, criando assim uma equipe colaborativa com o objetivo de expandir as possibilidades dialógicas dentro dos processos criativos desenvolvidos na Giro8 Cia de Dança. Trabalho diariamente com pessoas ligadas não somente a dança, mas também com artistas do Teatro, da Música e das Artes Visuais. Foi especificamente a partir dessas experiências e desse trânsito de pessoas dentro da Companhia que algumas ansiedades se fizeram presentes em minha vida, pois lido o tempo todo com dramaturgia e coreografia, mesmo quando não estamos pensando ou trabalhando diretamente com elas.

No desenvolvimento do trabalho colaborativo que hoje alicerça de forma consistente as criações da Giro8 Cia de Dança sempre se fizeram presentes questões que precisavam ser pensadas e resolvidas dentro das singularidades e da importância que cada uma delas ocupava nesses processos, bem como resolver a função artística que cada indivíduo ocupa dentro das montagens. Frequentemente a dimensão coletiva do trabalho extrapola os saberes individuais e vem gerando uma materialidade comum sensível da realidade dando corpo as obras.

Foi justamente nesse processo de construção artísticas que perguntas passaram a emanar constantemente:

- O que é Dramaturgia na dança?
- Como essa figura, o dramaturgo, trabalha na prática em dança?

- Como esse conceito poderia definir o trabalho desse profissional dentro de um processo criativo?
- E o termo Coreografia, que fazeres este engloba?

A partir dessas indagações, foi se tornando para mim cada vez mais urgente mergulhar em um estudo teórico à cerca dos conceitos de Coreografia e de Dramaturgia na Dança, uma vez que quanto mais trabalhávamos, mais emaranhado se apresentava esses conceitos, gerando em mim uma insegurança muito grande em não valorar bem a função e o protagonismo de cada pessoa envolvida dentro da criação. Para mim, dentro da Giro8, por mais que eu saiba que existem os conceitos de Dramaturgia do corpo, do espetáculo, da memória em separado, no meu fazer artístico esses conceitos se misturam e perpassam pelo corpo do intérprete, produzindo zonas que se abraçam ao ambiente, as músicas ou não, aos materiais ou não. Para mim, tudo isso banha a cena e dá luz ao espetáculo. Quando estou criando não sei separar uma coisa da outra, porque na realidade tudo compõe a obra e o fazer em tempo real. A cada gesto, a cada envolvimento dos intérpretes, a cada ação da equipe artística que lida diretamente com a construção, enfim, com tudo que está presente em cena - inclusive com meus desejos - se dá a criação. Então a partir de agora recorreremos a literatura para entendermos o que os autores pensam sobre Dramaturgia e Coreografia.

Drama, dramaturgia, seria simplesmente um conjunto de técnicas para se organizar de forma eficaz um texto de teatro ou, finalmente, uma peça de teatro. Um estudo, uma investigação do texto, que vai para a cena e gera sentidos e significados. E o dramaturgo é quem extrai todas essas possibilidades do texto escrito e organiza a montagem da peça juntamente com o diretor. Assim, o conteúdo trabalhado no texto teatral seria expressado na cena por meio de palavras narradas pelos atores personagens/envolvidos na peça teatral. Segundo Pallottine (2005):

Depois de Brecht, a dramaturgia teve seu sentido ampliado, compreendendo a estrutura interna da obra, mas também o resultado final do texto posto em cena com uma finalidade específica, com o intuito de influenciar o espectador de tal forma que o mova, inclusive, à própria ação. [...], Posto que dramaturgia não é um formulário para a realização de boas peças, filmes, roteiros, mas sim o conjunto de técnicas para se organizar eficientemente um texto, podemos dizer que é o ponto de partida para a feitura de um bom texto dramático é a existência de um conteúdo a ser expressado, veiculado. (PALLOTTINE, 2005, p.15).

Nesse sentido a criação da dramaturgia, esse conteúdo a ser expresso, pode ser buscado de vários modos, usando de variadas técnicas e principalmente dentro de nós, que estamos vivos e carregamos diferentes experiências. Dessa forma, através de nossas ideias, memórias, sensações, emoções vai se modulando o texto, onde tudo que é experimentado nos processos de criação, vai se somando as histórias inventados dando corpo ao conteúdo que se quer levar ao espectador. Assim todo o texto, tanto o que é dito - mas também o que não é dito - aparece no palco de outra forma e comunica com o público. De acordo com Pavis (1999), lemos a definição abaixo:

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. [...] A dramaturgia no seu sentido mais recente, tende, por tanto a ultrapassar o âmbito do texto dramático para englobar texto e realização cênica. (PAVIS, 1999, p. 113).

Ao longo dos anos, o conceito de dramaturgia foi tomando outras proporções na medida em que a dança se apropriava da palavra em seus procedimentos criativos. Em 1980, com a instituição da profissão de dramaturgo de dança, na Bélgica, as dúvidas, as polêmicas e os questionamentos acerca do que seria dramaturgia na dança se disseminaram no meio dançante. Nitidamente, este se tornou mais um conceito múltiplo que, talvez por seu próprio caráter processual, não tenha como propósito fechar-se em uma definição específica. Estaríamos compreendendo o corpo como texto e realizando uma transferência direta do texto teatral verbalizado para o texto que se depreende do corpo e do movimento? Essa é uma das possibilidades; no entanto, as discussões acerca da dramaturgia na dança passam por entendimentos diversos e se estabelecem em uma ordem ainda mais complexa. Dessa forma esses conceitos cada vez mais se desembocam num universo múltiplo, diverso e plural de possibilidades.

Dando foco para a performance, e também para a encenação que acontece em tempo real: corpo, movimento, som, cenário, luz, imagens, objetos, enfim, todos os elementos materiais que compõe a criação em dança, geram a dramaturgia que vai dando sentido a obra e costurando a criação. Dessa maneira, a dramaturgia se faz viva na materialidade que habita a obra, seja na coreografia, no corpo, no ar, no chão. A partir desse fluxo contínuo entre movimentos corporais e os objetos, contando com

os atravessamentos externos, que vão se criando os gestos, dando luz à poética que gera sentidos e significados.

Hoje em dia o tema “dramaturgia” é um dos mais importantes da arte contemporânea, pois se fala não apenas da dramaturgia do texto teatral, mas da dramaturgia do corpo, dramaturgia da memória, dramaturgia da dança e da dramaturgia do espetáculo. Do dossiê sobre dança e dramaturgia, publicado em 1997 pela revista belga **Nouvelles de Danse**, podem-se subtrair várias definições para conceituar o que seria uma dramaturgia no terreno da dança, segundo Ana Carolina da Rocha Mundim (2014):

[...] a dramaturgia da dança seria a base de toda criação artística; uma rota para estruturação do trabalho do corpo no espaço, no tempo e na percepção; o ato de fazer nascer o espaço poético da ligação, imperceptível e oscilante, entre a superfície do corpo, no espaço real do teatro, com espaço mental do espectador; aquilo que cria uma arquitetura invisível. (MUNDIM, 2014, p. 50-51).

Assim, uma dramaturgia para a dança está ligada cada vez mais a uma lógica que modula corpus, através de ações físicas e movimentos que acontecem no corpo, tempo e espaço criando fluxos, ritmos, diferentes intensidades e intenções, com a finalidade de oferecer ao espectador algo coerente de acordo com as escolhas estéticas e ideológicas de quem concebe a obra. Mais precisamente a partir de 1980 é que observamos a figura dos dramaturgistas trabalhando de fato com coreógrafos. Destaca-se os pioneiros Raimund Hoghe com Pina Bausch, Marianne Van Kerkhoven com Ana Teresa De Keersmaeker, e Heidi Gilpin com Willian Forsythe, que colaboraram ativamente nos processos criativos dessas cias.

Diferentemente do teatro, onde o dramaturgo entrega o texto escrito para os atores, em dança contemporânea o dramaturgista, segundo André Lepecki (2016), se insere como um provocador do não saber, pois nas composições em dança os processos são curiosamente abertos e a construção se dá na lida do trabalho diário. Espera-se que a introdução do dramaturgista na composição de uma coreografia venha para provocar o coreógrafo, ou seja, aquele que supostamente sabe algo sobre o trabalho, o que pode vir a ser o trabalho. Então inicia-se um diálogo provocativo que cria uma certa tensão entre o saber e o não saber do que será o processo, e essa tensão, que irá gerar novas descobertas, é o que vai dando vida a criação. Segundo André Lepecki (2016), “a dramaturgia emerge graças à capacidade do dramaturgista

de ultrapassar uma posição de sujeito de (pré)saber, permitindo que a lógica da peça que está-por-vir se torne atual, concreta.” (LEPECKI, 2016, p. 65).

O trabalho do dramaturgista traz para a dança possibilidades sólidas de obter espetáculos/performances com mais consistência e coerência estética, atuando sobretudo ao apoiar o coreógrafo na criação, estando sempre atento ao que acontece ajudando a perceber dentro dos processos os erros, os não saberes, abrandando as possíveis ansiedades que surgirão a todo tempo, comum em qualquer montagem. Essa atenção sobre esse todo, compreende não só os trabalhos dos corpos dos bailarinos, mas os materiais escolhidos para o trabalho; o cenário, o figurino, as músicas ou sons escolhidos para composição, enfim, todos os elementos usados no processo criativo e como eles agem e interagem uns com os outros, e principalmente como eles reagem na cena proposta.

Na Giro8 Cia de Dança, em meus processos criativos, já trabalhei de várias formas. No espetáculo *Retrato em Preto e branco*, por exemplo, eu fiz primeiramente as coreografias, e depois mais à frente (olhando a organização que a coreografia já trazia), fui extraindo a dramaturgia. Naquele momento assumi o papel de dramaturgista, gerando e extraindo sentido de tudo que estava presente na cena, errando e refazendo. Naquele momento eu já trabalhava com alguém do teatro na cia, mais precisamente, Vanderlei Roncato, mas era eu que realmente buscava dar sentido às coreografias. Me vejo neste momento da Giro8 como coreógrafa e dramaturga. Porém nunca levei esse nome para a ficha técnica, na verdade eu assinava o trabalho como coreógrafa e nem pensava nessas questões e reflexões.

Esse papel de observação produz e instaura um clima de tensão permanente. Por isso o coreógrafo também precisa estar aberto para esse formato de trabalho, trabalho de experimentação, um laboratório que geralmente nasce da ideia pessoal, ou do desejo do autor da obra, mas que se ramifica e cria diversos sentidos se esbarrando em tudo e todos que estão presentes na construção do trabalho.

São a somatória das técnicas corporais, da condição emocional de cada indivíduo, da materialidade dos objetos escolhidos para compor a obra e das escolhas demais feitas no desenrolar do trabalho que vão dar consistência artística para o que se quer criar, e o papel do coreógrafo é mediar e proporcionar encontros entre tudo isso. Segundo André Lepecki (2016),

Ações e interações como objetos, bailarinos, coreógrafo, dramaturgista e todos os outros, todos agindo e reagindo. Através e sobre esse campo coativo, não tanto um texto, mas uma textura é tecida, entrelaçada, suturada. Uma superfície começa a emergir – uma pele, uma vibração, um estado afetivo. Elementos começam a encontrar lugar – espontaneamente ou depois de meses de concatenação.

Errar. Errar. Errar.

Não saber. Não saber. Não saber.

Fazer. Fazer. Fazer. (Lepecki, 2016, p. 77-78).

A autora francesa Laurence Louppe engrossa ainda mais a discussão sobre o tema dramaturgia e coreografia quando nos chama atenção para a percepção de alguns coreógrafos que entendem o termo composição como dramaturgia. Segundo ela (LOUPPE, 2012),

Trata-se do que alguns coreógrafos atuais preferem designar por <<dramaturgia>>, que implica a distribuição de estados e de linhas de força ou de tensão a partir de dados corporais homogêneos ou heterogêneos, reconhecidos ou não como tal, mas <<dados>>, não retrabalhados com vista a uma globalidade orgânica.” (LOUPPE, 2012, p. 224).

Dessa forma, tanto em uma encenação ou mesmo em uma distribuição simples de papéis, mesmo não estando presente um texto teatral, o texto corporal, através da ação física, se apresenta de forma muito marcante, para além de uma história narrada. Assim a composição acontece desde o simples movimento de uma articulação formando um gesto até o mais complexo dos movimentos corporais que perturbam e modificam diretamente o conjunto da obra. Dessa forma, a dramaturgia na dança contemporânea irá acontecer a partir das abordagens qualitativas de acordo com as relações que serão estabelecidas entre os sujeitos que atuam na cena.

Para Louppe (2012), um processo de composição começa bem estabelecido desde a escolha dos bailarinos: quanto mais capacidades interpretativas estes possuírem mais riquezas poderá se esperar do resultado. O alicerce do sucesso está diretamente ligado ao quão aberta está a equipe escolhida, de modo geral, para compor os processos. Para tanto o coreógrafo, quando este é o responsável pela direção final do trabalho, deve saber envolver todos os participantes em um único ideal, que é fazer viver a criação, criando um ambiente confortável e seguro para que os erros floresçam e, a partir desses mesmos erros, criem-se momentos mágicos. Segundo Louppe (2012),

Assim, qualquer grupo de pessoas – mesmo se reunidas pelo acaso – é já uma <<composição>> no sentido etimológico, na qual o jogo das afinidades, das contradições, dos contrastes e, sobretudo, das tensões começa a compor

antes mesmo que a mínima estrutura de organização se desenhe. Numa trama tão delicada e complexa, é inútil procurar distinguir o essencial do acessório, o incorporado do incorporante. O importante na composição é conferir existência a uma matéria inexistente, encontrar caminhos para o desconhecido e o não criado. (LOUPPE, 2012, p.225).

O corpo do bailarino torna-se ferramenta do seu próprio saber, e diferentemente das outras artes, o corpo é instrumento onde tudo pode acontecer. É através do corpo que emergem os gestos, onde as mais profundas raízes do sujeito comunicam e colocam para fora sentidos e significados que podem, através da motivação, gerar emotividades que facilitarão a construção poética da dança, ou seja, a poesia no corpo. Como dizia Laurence Louppe (2012), “os grandes artistas deixam o corpo do intérprete falar como uma textualidade, refletindo os pensamentos e os debates que, no interior de cada projeto coreográfico, harmonizam os vários princípios corporais.” (LOUPPE, 2012, p. 81).

Cada vez mais vai ficando nítido no campo da dança que os termos coreografia, dramaturgia e ainda composição coreográfica se misturam tanto na teoria como na prática, pois eles aparecem constantemente imbricados - tanto que Bojana Cvejic (2016) considera, juntos a outros, que coreografia e dramaturgia são um só.

Embora, na prática, a Dramaturgia é criada por todos os sujeitos envolvidos no processo de partilha da construção dramática e engloba inclusive a coreografia, a “Coreografia” nem sempre é criada por todos os envolvidos no processo. O fazer dramático é plural e compartilhado por todos na tentativa de desenvolver uma poética trazida pelo autor da proposta, onde os saberes e os não saberes influenciam diretamente a criação. O que é produzido pela equipe artística, onde se enquadram bailarinos, músicos, figurinista, cenógrafo, iluminador, acontece à medida que estes se envolvem nos laboratórios de criação desenvolvidos durante a construção da obra de arte. Antes mesmo da criação propriamente dita começar é traçado um percurso, e por mais transformações que ocorram durante o processo, o coreógrafo sabe onde quer chegar, sabe que resultado espera.

Em meus processos criativos essa dramaturgia é construída a todo tempo, desde antes de iniciar o trabalho corporal propriamente dito e continua mesmo depois que o espetáculo tem sua estreia. O início do processo criativo se dá através de conversas com a equipe artística que está envolvida na criação do trabalho, para traçarmos um plano de ação: dramaturgista, preparador cênico, ensaiadora e compositor da trilha sonora discutem comigo sobre o tema/conteúdo

central/ideológico que quero levar ao palco, e a partir dessa conversa definimos alguns caminhos; em seguida chamamos os demais envolvidos na montagem do espetáculo e apresentamos a estes possíveis temas. Um desafio grande enfrentado, nos trabalhos colaborativos, por nós é apresentar a proposta ao grupo de forma que consigamos engajar todos no processo. A forma como é conduzida a pesquisa durante as investigações faz toda a diferença no resultado que alcançaremos. Dessa forma, dou voz aos diferentes sujeitos envolvidos para que eles tenham uma sensação de pertencimento, pois só assim teremos verdade na criação.

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. (SALLES, 1998, p.37).

Nesse fazer, o dramaturgista assume, então, a função de trazer para nós imagens, textos, sons e provocações que irão nortear o processo criativo. E assim, através da labuta diária, as tensões vividas durante o processo vão se transformando em movimento, e a dramaturgia vai emergindo de uma forma muito natural em cada cena, a poesia começa a acontecer. Na Giro8, o dramaturgista tem um papel fundamental, que é de instigar a TODOS através de textos, conversas e trabalhos corporais desenvolvidos com o elenco, gerando tensões e respostas que ajudam a criar diversas cenas, e que em algum momento do processo serão realmente definidas. Assim, todos têm liberdade para criação, porém estamos sempre atentos ao nosso objetivo para não perdemos o foco.

De acordo com Cecília Almeida Sales,

É a tensão entre o que se quer dizer e aquilo que se está dizendo. Esta é, na verdade, a caracterização do ato criador, em seu sentido mais geral, que estamos, aqui, sustentando, na medida em que o trabalho da criação – um percurso que exhibe tendências está inserido na continuidade do percurso. A vagueza da tendência leva ao ambiente de imprecisão relutante. O processo de criação dá-se na relação entre essa tendência e a mobilidade do percurso que está, necessariamente, inserido no fluxo da continuidade. (SALLES, 1998, p.63).

Desta maneira, a liberdade, fator decisivo para esses processos, vai permitindo que a criação evolua diariamente, e o propósito da criação vai direcionando as tomadas de decisão do que vai ou não para a cena. Criar livremente não significa fazer qualquer coisa; porém fatores como tempo, espaço, verba tanto limitam como

servem de desafios que os artistas também enfrentam nesse processo, e esses fatores realmente são desafios enfrentados durante a criação.

Em especial na Giro8, passamos muitas vezes por uma série de obstáculos durante nossas montagens justamente causadas pelos projetos e prazos estabelecidos pelos editais culturais. Trata-se, portanto, de uma perspectiva que vê a criação como um percurso direcionado por um projeto, inserido na continuidade do processo. É a tensão entre projeto e processo que deixa aparente o ato criador como um projeto em processo.

Assim, tudo que criamos também está direcionado de acordo com exigências externas, que acabam esbarrando de forma decisiva em escolhas feitas durante o processo criativo; conseqüentemente, os materiais escolhidos e os formatos de trabalho sofrem influências diretas dessas imposições externas, uma vez que a viabilidade tanto financeira como a praticidade desses objetos é definida para facilitar, inclusive, a produção dos espetáculos no que se refere a logística. Notoriamente, são levados em consideração a facilidade de transportar determinados materiais e cenários, não esquecendo inclusive da preparação do palco que receberá o trabalho, ou seja, o tempo de montagem no dia da apresentação.

Por isso, dentro do nosso trabalho, a figura do dramaturgista tem um papel de destaque, uma vez que ele nos ajuda a manter o foco e amarrar a linha de coerência estética do trabalho, gerando possíveis adaptações diante das impossibilidades de superação dos obstáculos impostos pelos editais culturais. Quanto menos transtornos a montagem/transporte do cenário nos causar, mais facilidade o espetáculo terá de circular, e para um grupo independente como a Giro8 (que não possui patrocinadores fixos) circular e vender os espetáculos são verbos necessário para sua existência. Necessário mencionar que quanto mais profissional o trabalho fica, mais caro ele se torna.

Contudo, o processo criativo é o lugar onde se mistura, em um caldeirão, toda a densidade das relações entre as pessoas e os meios escolhidos pelo coreógrafo para compor sua obra e os custos financeiros da criação - por isso o processo exige resistência, domínio emocional e flexibilidade. No caso da Giro8, onde trabalho com muitos artistas colaboradores para além do elenco, essa sabedoria se faz necessária para conseguir administrar tantas ideias, afetos e desafetos que surgem ao longo percurso. Sobre isto,

a dramaturgia tem sempre alguma coisa a ver com estruturas: trata-se de “controlar” o todo, de “pensar” a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre as partes e o todo, de desenvolver a relação entre os atores/bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos, etc.: resumindo, trata-se de composição. A dramaturgia é o que faz “respirar o todo. (KERKHOVEN, 2016, p.184).

Existe uma diversidade de técnicas e métodos para compor processos criativos. No entanto, na maioria das vezes diversas metodologias são desenvolvidas pelos próprios artistas com intuito de atender às necessidades específicas de cada trabalho. Encontramos assim na vasta cena dançante um enorme leque de jeitos e modos de operar artisticamente. Com o advento das pesquisas em artes dentro das universidades, várias metodologias científicas também vêm sendo construídas para dar suporte a esse tipo de investigação. Segundo Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado (2006),

Compreender a questão por esta perspectiva torna possível escarafunchar o processo de criação artística no teatro sem o apavorante medo da racionalização em detrimento da rica experiência emocional sensível do fazer teatral ou ainda, o medo de perder a aura e o mistério da criação e da criatividade. Esses são apenas alguns fantasmas que rodam e fundamentam alguns preconceitos acerca do fazer e do pensar teatral. (MACHADO, 2006, p.93).

Dessa forma, o termo coreografia e dramaturgia se aproximam num limiar cada vez mais sutil dentro do processo de composição do espetáculo, e a dramaturgia na dança se dá, segundo Paulo Caldas (2016),

Na matéria corpo, uma dramaturgia da dança se constrói primordialmente a partir de um caminho estético de sentido. Há um sentido próprio de sensível. Passamos, então a pensar uma coreografia menos pelo que ela é capaz de narrar, figurar ou representar, do que como um fazer dramaturgico que, afinal está configurando poeticamente forças e sensações: o sentido emerge imanente no corpo, no corpo, em sua circunstância performativa. É como se a coreografia pudesse ser concebida como uma poética de acelerações, desacelerações, suspensões, precipitações, pausas, percursos, pequenezas, intensidades e configurações operadas desde os corpos – todo um campo que é, na verdade, muito material e que faz sentido(s); e é precisamente a composição desta materialidade que pode estabelecer uma dramaturgia da dança. Ela se institui, portanto, como uma compreensão material que é tanto cinestésica quanto composicional: trata-se da experiência de um sentido do movimento (intensivo ou extensivo), de uma lógica das forças e tensões próprias a um estado de corpo; e, simultaneamente, da experimentação poética de sentidos consistentes com uma dada ecologia de cena. Fundidas e confundidas na dança, coreografia e dramaturgia instanciam-se reciprocamente e ganham matéria na atualidade performativa dos corpos, lugar de sentido e(m)ato.” (CALDAS; GADELHA, 2016, p. 65).

Não diferente, o termo Coreografia, quando não pensamos no conceito tradicional dessa palavra, que está ligada a um conjunto de movimentos executados por bailarinos a partir de uma trilha musical previamente escolhida e de técnicas com códigos específicos, e que pode ser principalmente reproduzível onde cada gesto tem uma plasticidade estética definida no tempo e espaço (palco italiano), tendo como norte a frontalidade da visão de quem assiste, também apresenta hoje uma série de atualizações em relação ao seu conceito.

Na perspectiva tradicional, o bailarino apenas deve executar o que lhe foi pedido pelo coreógrafo na medida e intensidade certa, para dar vida a coreografia. Os bailarinos não podem intervir nos movimentos, tampouco propor mudanças; porém precisam, necessariamente, estar com o corpo treinado e forte o suficiente para executar as propostas apresentadas. Segundo Chantal Jaquet (2010),

As técnicas do corpo se assemelham a um treino destinada a melhorar sua eficácia. É o que confirma Marcel Mauss, “A, treinamento, como a montagem de uma máquina, é a procura, a aquisição de uma eficiência. Trata-se aqui de eficiência humana. Essas técnicas são, portanto, normas humanas do adestramento humano.” Esta normalização dos corpos não deixa de ser problemática; pois ela revela a dominação do grupo ou da sociedade sobre o indivíduo e compreende-se facilmente que a aplicação de um *habeas corpus* seja necessária. Certo, ela pode se justificar pela necessidade de transmitir a todos um conjunto de hábitos que visam conjugar, de maneira harmoniosa, a conservação e o desenvolvimento do corpo humano e do corpo social. A sociedade dita as condutas e sanciona as discrepâncias. Para o corpo, não se trata apenas de viver, mas de saber viver, não se trata de se deixar levar, mas de aprender a se ter e a se reter. Este polimento destina-se a evitar um uso impolido do corpo e a inculcar nele as propriedades polidas necessárias a manutenção da coesão social. Um corpo de homem é assim um corpo em corpo, inserido numa comunidade que imprime sua marca de fábrica. Ele faz parte do todo e o todo faz parte dele. Assim, meu corpo, no sentido forte, não é meu, mas nosso, corpo coletivo e coleção de pedaços socialmente escolhidos. É o que exprime admiravelmente um poema Apolinário”. (JAQUET, 2010, p. 28).

De modo geral, o corpo é o lugar onde os diretores realizam seus pensamentos e aspirações artísticas, e foi nesse lugar onde se se desenvolveram e aprimoraram-se várias técnicas codificadas de dança hoje existentes com o objetivo de facilitar a reprodução de coreografias. Temos aqui o balé clássico como um bom representante para exemplificar o conceito tradicional do termo coreografia, onde a execução dos movimentos silenciosos dos bailarinos era sempre acompanhada por música e executados de acordo com a partitura de movimento propostas de um repertório específico.

Com isso, inicialmente no ano de 1700, estabelece-se o conceito da palavra coreografia a partir da publicação do livro de Raoul Auger Feuillet, que tinha como título *Chorégraphie* e no qual, por meio de desenhos, escritas e sinais criou-se uma forma de codificar as danças aristocráticas executadas na época. Da mesma forma que na música eram lidas partituras, na dança também era descrita e anotadas as sequências de passos para que os coreógrafos da época pudessem ler, montar e ensaiar os bailarinos. Mais tarde, na França do rei Luís XIV (o rei dançarino), essa codificação dos movimentos permitiu a exportação dessas danças por toda a Europa. Ainda hoje vemos a força dos balés de repertório dos séculos XVIII e XIX, pois são passados de geração a geração e mantém a tradição do balé clássico. Percebemos também em danças populares brasileiras (como a quadrilha, por exemplo) as influências das danças da corte europeia, que aqui chegaram trazidas pelos colonizadores portugueses.

No entanto, a partir de 1960, nos deparamos com novas formas de abordar as composições realizadas em dança contemporânea, evocando e introduzindo elementos diferentes, com ou sem uso de música para as coreografias. Essas obras assumem diferentes formas, mas trazem em si a herança das coreografias tradicionais, na qual se podem assinar enquanto autor. Contudo, também se definem como contemporâneas porque carregam em si a liberdade de definir temas e conteúdos que serão tratados, bem como as preferências estéticas escolhidas pelos autores. Respiração, ritmo, temporalidade, instabilidade, tudo passa a influenciar na composição. Vemos também coreografias criadas para apenas um bailarino, e também a possibilidade dessas coreografias serem realizadas em diferentes territórios. Novos espaços, não somente o palco italiano, são introduzidos. Novas tecnologias também foram incorporadas, e a liberdade para a realização das escolhas torna a dramaturgia algo primordial para as construções da coreografia.

Atualmente, entendo o termo coreografia não mais somente como uma sequência de movimentos que são produzidas a partir de uma partitura musical, e sim como um alicerce que conecta corpos e produz significados a partir dos movimentos humanos (ou não) que são alcançados. Desde os anos 60 obras híbridas nos diversos lugares do mundo estão sendo apresentadas fora do palco italiano, inclusive ocupando museus, locais que não costumavam receber trabalhos de dança. A rua e novos espaços passaram a ser possibilidades possíveis e instigadoras para receber os trabalhos coreografados.

A partir dos anos 70, a coreógrafa e pesquisadora Juliana Moraes (2019a) nos chama atenção para coreografias de dança contemporâneas na qual a plateia é envolvida e torna-se parte da coreografia gerando outros significados, que estão totalmente ligados a como o público que recebe se envolve na interação com os bailarinos. Segundo Juliana Moraes (2019a),

resumidamente, partilho do entendimento de que coreografia consiste em uma estrutura multidimensional que organiza corpos vivos e/ou não vivos, além de experiências e pensamentos (de seres vivos e/ou inteligência artificial). Sendo assim, dança e coreografia deixam de existir como sinônimos e a coreografia passa a ser vista como uma função estruturante, um agenciador sistêmico de elementos que se interconectam e afetam-se reciprocamente. É possível pensar a coreografia em diferentes linguagens das artes (performance, teatro, vídeo, artes visuais, dança, artes digitais) e da vida (fluxo de usuários de transportes particular e coletivo, desenhos de carros coordenados por aplicativos, coreografias de dados e de fluxo de informações). Também acredito que a coreografia possa ser compreendida como função perceptiva, que coordena e controla comportamentos privados e públicos, como pode ser visto atualmente nas diversas formas de agenciamento coreográfico de obras e espectadores em museus de galerias de arte.” (MORAES, 2019a, p.286).

A coreografia não é mais entendida apenas como sequência de passos pré-estabelecidos em corpos treinados movendo-se ritmicamente no tempo/espço em direções traçadas no palco italiano, mas como estrutura multidimensional, organizando corpos vivos ou não vivos no espaço real ou virtual. Ainda segundo Moraes (2019a),

[...] portanto, apesar de notarmos atualizações no uso da palavra, é fato que continuará existindo, a depender do contexto, diferentes acepções de coreografia. Segundo o Coreógrafo William Forsythe, “a palavra em si, como os processos que descreve, é elusiva, ágil e enlouquecedoramente incontrolável. Reduzir coreografia a uma definição única é não compreender o mais crucial de seus mecanismos: resistir e reformar concepções anteriores de sua definição.” Entretanto, por mais que seja elusivo instável, compreender algumas das mudanças do conceito de coreografia pode auxiliar no entendimento do que vem sendo produzido atualmente. Paulo Paixão (2003) afirma que, tradicionalmente, a “ideia de coreografia reincide o entendimento dela como um modelo dado, fixo, e principalmente reproduzível”, todavia, para o autor novos formatos em dança teriam forçado metamorfoses conceituais: “coreografia na contemporaneidade pode ser entendida como a estrutura de conexões entre diferentes estados corporais que figuram em uma dança e dela faz emergir seus nexos e sentidos.” (MORAES, 2019a, p. 367-368).

Já para Paulo Paixão (2003) coreografia na contemporaneidade pode ser entendida como a estrutura de conexões entre diferentes estados corporais que figuram em uma dança e dela faz emergir seus nexos e sentidos. Desta maneira, não só os corpos humanos são capazes de produzir coreografias, mas também o

movimento dos carros, dos pássaros e tudo que produz algum movimento coordenado. Segundo Foster (2016), “os edifícios podem coreografar o espaço e o movimento das pessoas através deles; câmeras coreografam a ação cinematográfica; aves executam coreografias intrincadas, e o combate na guerra é coreografado.” (FOSTER, 2016, p. 369). Não importa mais se a coreografia é feita por pessoas ou objetos, o que importa é se a coreografia faz sentido e carrega uma lógica coreográfica.

A dança contemporânea pode ser (e é) um canal de comunicação que auxilia e leva o espectador à escuta sensorial capaz de desenvolver a autonomia estética, desde que o público deixa-se tocar pela experiência do gesto. A dança fala à imaginação, revelando nossas fantasias através dos movimentos corporais. Ela tem o poder de conversar com o público sem o uso de palavras, carregando assim significados singulares para cada um. Assim, a poética da dança tem por finalidade provocar no espectador uma experiência sensível que flui entre o bailarino, corpo que se torna um veículo (que executa a ação), e o público (que recebe a ação). Segundo Laurence Louppe (2012), “toda a obra de arte é um diálogo” (LOUPPE, 2012, p. 28).

Dentro dos processos criativos desenvolvidos na Giro8 se tem um cuidado muito grande quando as coreografias vão sendo criadas, sobretudo com a dramaturgia, que nos ajuda a não perder o fio condutor do trabalho; mas entendo que a coreografia está sempre em transformação, uma vez que ela sofre influência, mesmo quando estão prontas, a todo tempo de situações inesperadas que podem acontecer durante as apresentações, por exemplo. Nos espetáculos estão presentes jogos teatrais que possibilitam interação com os espectadores os quais, inclusive, podem afetar a performance dos bailarinos. Na cia é permitido aos bailarinos resolverem quaisquer situações adversas que possam ocorrer na hora do espetáculo, situações essas que podem ser geradas de forma inesperada, desde a uma intervenção do público, ou uma resposta a algum jogo que possa se estabelecer com este público em tempo real, ou mesmo de algo inesperado que possa vir de um manuseio de algum material presente na cena.

Em *Sr. Will*, por exemplo, um carrinho de controle remoto permeia todas as relações sociais que são estabelecidas no palco no desenrolar do espetáculo e, por muitas vezes, a interação do carrinho com o público e com os bailarinos modificam a cena. Os bailarinos têm a liberdade de resolver na hora as situações adversas que

podem ocorrer. Assim, a coreografia deste trabalho está em constante transformação. Na performance *Sr. Will*, os artistas e o público mergulham em um fluxo sensorial e experimentam novas sensações. A obra traz inúmeras interpretações e percebemos que o público sai bastante afetado pela experiência proporcionada pela apreciação do trabalho.



FIGURA 13 - VASCONCELOS, L. Sr. Will. Fotografia de espetáculo coreografado por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2017f. Acervo Giro8 Cia de Dança.

Acontece no palco uma mistura de sensações e sentidos onde percebe-se o poder da natureza original do ser humano. As cenas foram criadas instigadas pelos desejos. O processo criativo buscou dar voz aos desejos humanos sem amarras e preconceitos, tudo foi experimentado na construção deste trabalho. Sensações,

toques, gostos, frio, calor, medo, excitação foram trazidos para o laboratório de criação. A tentativa era da busca de libertação de tudo que reprime, de tudo que é indigesto, na busca por alcançar um estado de plenitude e êxtase. O encontro mais profundo com desejo visceral era o que mais importava.

Ernst Fischer (1983) enfatiza a importância da arte em conseguir conectar artistas e o povo. É necessário que o fazer artístico esteja comprometido com o público, porque a arte precisa ser feita para as pessoas. Portanto é necessário formar plateia, levar à esta arte com qualidade que conserve um quê de magia, que seja capaz de encantar o público e o faça viajar no imaginário do belo e poético. Cabe ao criador também produzir uma obra que leve quem assiste a criar conexões com sua ancestralidade, tornando-o capaz de se reconhecer no mundo. Para Fischer (1983),

É verdade que a função essencial da arte pra uma classe destinada a transformar o mundo não é a de fazer mágica e sim a de esclarecer e incitar à ação; mas é igualmente verdade que um resíduo mágico na arte não pode ser inteiramente eliminado, de vez que sem este resíduo provindo de sua natureza original a arte deixa de ser arte. (FISCHER, 1983, p. 20).

4. Arte dividida entre muitos: Grupo de Dança 1°ATO

A luta pela realização do desejo. Primeiro você tem que desejar. Aquilo que já está pronto, já tá pronto. Você cria é no buraco da falta.

Suely Machado (2021).

O meu desejo impulsiona a minha mente, que impulsiona a minha atitude, que impulsiona a minha ética, que impulsiona a realização daquilo que eu faço. Tá dentro de mim, se eu não acreditar, ninguém vai acreditar pra mim!

Suely Machado (2021).

Suely Santos Machado nasceu em Juiz de Fora (MG). Seu segundo irmão foi diagnosticado com deficiência auditiva antes de seu nascimento, levando a família a se mudar de Uberlândia para Belo Horizonte em busca de melhores recursos e tratamento. Essa mudança afetou todas as escolhas da família e teve um impacto significativo na vida de Suely. Ela cresceu em uma família alegre e festiva, estudo piano, dançou frevo, dançou tango com o pai e tocou piano por muito tempo. Mais à frente, aos quatorze anos, jogava vôlei, handebol, nadava, cantava e tocava seu violão. Segundo John Dewey (2010), “a experiência acontece livremente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver.” (DEWEY, 2010, p.109).

Ressalta-se que naquele momento o Brasil vivia a Ditadura Militar¹; falamos aqui da década de 70. Assim, aos 14 anos, Suely foi cantar e ser atleta, e foi nesse período que um amigo plantou uma sementinha na sua cabeça quando a convidou para trabalhar com ele com moda. Nesta oportunidade ele perguntou porque ela não dançava, ele achava que ela deveria dançar. A resposta foi: "ah, não, eu não sou cor-

¹ A ditadura militar brasileira foi o regime instaurado no Brasil em 1 de abril de 1964 e que durou até 15 de março de 1985, sob comando de sucessivos governos militares. De caráter autoritário e nacionalista, a ditadura teve início com o golpe militar que derrubou o governo de João Goulart, o então presidente democraticamente eleito. O regime acabou quando José Sarney assumiu a presidência, o que deu início ao período conhecido como Nova República (ou Sexta República). (DITADURA MILITAR, 2022).

de-rosa. Dançar é muito cor-de-rosa, aquele negócio do *tutu*, da sapatilha, eu não... acho que eu não tenho esse perfil". (MACHADO, 2021). Aí ele falou:

Não, mas existem outros tipos de dança, você tem que conhecer outros tipos de dança"... e eu não liguei muito, não, continuei fazendo minhas coisas, e ele disse: tem um pessoal ali abrindo uma escola de dança moderna, e eu acho que tem tudo a ver com você. (MACHADO, 2021).

Os estudos de ballet clássico traziam uma forma de educação para as meninas muito bem aceitas no meio social, pois além da técnica clássica as meninas aprendiam, sobretudo, a se portar com elegância e graciosidade. Principalmente as famílias de classe social mais favorecidas colocavam suas meninas no ballet não com a intenção de uma futura profissionalização, mas sim para obter nas meninas um corpo mais feminino dentro dos moldes que eram pensados para as mulheres da época.

Em Belo Horizonte, fato que já ocorria em outras artes, a repressão vinda do regime militar foi fortemente sentida nos corpos que desejam experimentar outras formas de se mover e viver em nosso país. Dessa forma a imagem que Suely tinha de dança era a do balé clássico, e por esta ela não tinha interesse.

Neste momento, o bailarino e professor brasileiro Klauss Viana² é quem buscava romper com os moldes europeus de se ensinar o ballet clássico. Seus estudos tinham a intenção de traçar um percurso mais brasileiro de se mover o corpo buscando novas concepções em dança.

Mais à frente, em 1975, o Grupo Corpo³ abriu uma escola de dança. Suely lembrou o conselho do amigo e, curiosamente, foi à inauguração. Admirada e encantada com tudo que viu não hesita e se matricula na escola, vale ressaltar que a quinta matrícula realizada na escola foi a dela. Ela queria conhecer a dança moderna. Como naquela época não se tinha as facilidades que temos hoje em relação à busca

² Klauss Ribeiro Vianna (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1928 – São Paulo, São Paulo, 1992). Preparador corporal, coreógrafo, professor, bailarino. Teve aulas de balé clássico no período de 1944 a 1948 com Carlos Leite, com quem se formou. Fez curso com Maria Olenewa em 1949, em São Paulo, e cursos de Anatomia Aplicada ao Movimento e Iniciação Musical na UFBA. Responsável por trazer estudos anatômicos para a sala de aula, busca compreender, por meio do corpo, o que seria “uma dança brasileira” – mote modernista de sua trajetória (KLAUSS VIANNA, 2022).

³ Grupo Corpo é uma companhia de dança contemporânea brasileira de renome internacional criada em 1975 em Belo Horizonte, Minas Gerais. A companhia foi fundada por Paulo Pederneiras, Rodrigo Pederneiras, Pederneiras, Marisa Pederneiras e Izabel. 106 bailarinos passaram pelo Corpo em 45 anos de história. (GRUPO CORPO, 2022).

de experiências dançantes, seja por meio de aulas práticas ou por meio de vídeos, Suely mergulhou de cabeça em busca de aprender e correr atrás do tempo perdido.

Sua primeira aula de Ballet Moderno foi com Pedro Pederneiras:

Quando eu deitei no chão e ele pediu pra eu dobrar a minha perna num *attitude*, que eu senti a minha perna encaixar na minha bacia, eu falei: opa! é isso que eu quero fazer! É como se, ali, eu tivesse reunido tudo o que eu tinha feito: a música, o ouvido, o esporte, o canto, a observação estética, de aroma, cheiros... eu entendi que a dança era tudo isso junto. A dança era o encontro de todos esses estímulos sensoriais. Porque eu fazia aula com uma música, com um lugar que era agradável, e ali eu senti que aquilo fazia uma conexão comigo. E aí é como se eu tivesse engatado uma primeira e não parei até hoje. (MACHADO, 2021).

Passou assim a estudar dança em duas escolas com o intuito de dar celeridade a sua formação. Neste momento Suely decidiu viver a dança, as aulas de dança, e mergulhou de cabeça nessa nova experiência. Sabia seguramente que havia encontrado o que a deixava feliz e realizada.

Então, é... foi maravilhoso, porque eu não desperdicei tempo! Eu já tinha passado pelo esporte, que tinha me dado tônus, tinha me dado força muscular; eu já tinha passado pela música, pelo canto, que me deu a sensibilidade; eu já tinha vivido aquele Mercado, então eu já tinha me estimulado sensorialmente pra receber a dança de uma maneira mais eficaz. (MACHADO, 2021).

Em meio a tudo isso, ela entrou na faculdade de psicologia na Pontifícia Universidade Católica (PUC) – campus Gameleira. Em 1975, começou a aprofundar sua formação em dança continuando seus estudos em dança moderna com os bailarinos do Grupo Corpo - Pedro Pederneiras, Rodrigo Pederneiras, Mirinha.

A partir da imersão constante nas aulas de dança, sentiu necessidade e começou a fazer aula de outras modalidades, além da dança moderna, para facilitar o controle corporal. Começou a fazer aulas de balé clássico com Graça Sales⁴ e Hugo Travers⁵ aos 19 anos. Experimentou também e se apaixonou pelo *jazz*, e teve como

⁴Graça Sales começou sua carreira de balé em sua cidade natal, Belo Horizonte, Brasil, começando em sua companhia de dança local Palácio das Artes aos 13 anos. Aos 22 anos mudou-se para a Alemanha e trabalhou com Ulmer Dance Theatre como Prima Ballerina. Após 8 anos, voltou ao Brasil, trabalhando como professora de balé em companhias como São Paulo Dance Company e Grupo Corpo. Eventualmente, ela se mudou para os EUA e tornou-se mestre de balé no Joffrey Ballet, trabalhando ao lado de coreógrafos como Yuri Possakhov, Christopher Wheeldon e outros. Graça Sales dedicou os últimos 5 anos a ensinar e treinar jovens bailarinos de todos os níveis. (GRAÇA SALES, 2022).

⁵Argentino radicado no Brasil, Hugo Travers dedicou sua vida à dança. Aos 20 anos, ingressou no Ballet Nacional de Cuba, por intermédio de Alícia Alonso, e viajou com a companhia em turnê pela Rússia, China e outros. (CANAL CURTA, 2015).

professora Marjorie Quast ⁶ no Núcleo Artístico (escola particular de dança). Continuava também as aulas de dança moderna na escola do Grupo Corpo, e também assistia aos ensaios da cia que aconteciam à noite. Assistiu, inclusive, todos os ensaios dos espetáculos *Maria Maria* - 1976 (primeira obra do grupo) e do *Último trem* - 1980. Foi na estreia de *Maria Maria* que ela teve certeza do como queria produzir sua dança:

É isso que eu quero fazer na vida! Essa dança que tem dramaturgia, essa dança que meche com a sua memória, essa dança que meche com algo que você já viveu ou gostaria de viver, ou seja, uma dança que você projeta, que você se identifica. *Maria Maria*, é uma história de uma mulher brasileira. Eu quero dançar para fazer as pessoas se identificarem com aquilo que elas veem. E aí surgiu essa dança expressiva, dramatúrgica, que tem a ver com o teatro com o canto, com a música, com as artes plásticas, que é a que eu escolhi fazer. (MACHADO, 2021).

Suely ficou encantada com a potência dramatúrgica de *Maria Maria*; para ela o espetáculo despertava diversas emoções que a atravessaram e plantaram a vontade do fazer, fazer o dela, à maneira dela. Segundo Laurence Louppe (2012), “uma obra, uma linguagem, um movimento são para ser apreciados, na medida em que questionam, enriquecem e perturbam.” (LOUPPE, 2012, p. 04).

Certa de suas escolhas, aproveitava as férias para ir a São Paulo, frequentava o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) - o espaço era do ator Antônio Fagundes e da Clarisse Abujamra, que na época era esposa dele. Passava dois meses na cidade buscando ampliar sua formação, e estudou com nomes importantes como Sônia Mota (improvisação), Suzana Yamauchi (técnica de José Limón), Penha de Souza (danças populares e afro-brasileiras) e Clarice Abujamra (teatro).

Naquela época não se tinha a facilidade da era digital proporcionada pela tecnologia de hoje, onde a internet aproxima as pessoas e viabiliza o acesso à informação, naquele momento o mundo não estava ligado pelas redes sociais. Então Suely vivia a dança que era produzida em Belo Horizonte. Mas ao mesmo tempo ela destaca que a capital mineira era um lugar culturalmente efervescente, que abrigava uma gama de pessoas que viraram ícones da dança contemporânea brasileira nos

⁶Licenciatura em Pedagogia. Criou o Núcleo Artístico em 1978, uma instituição voltada para formação através da dança, onde atua como Diretora, professora e produtora. Se especializou no Jazz Dance a onde desenvolveu uma metodologia e nomenclatura, respeitada nacionalmente. Criou o Grupo de Dança Camaleão, em 1984, onde atua como Diretora Geral e representante legal da empresa. É *life member* da Royal Academy of Dance por lecionar há mais de 40 anos. Atua como Diretora da parte de dança no Projeto Social Educativo *Escola de Artes do Instituto Unimed -BH* desde 2007. (HOLUS INSTITUTO SIDDARTHA, 2022).

dias atuais, e se sente muito agradecida, pois teve a oportunidade de estudar com eles.

Então eu tive o privilégio de viver numa cidade com Klauss Vianna, é... com Angel Vianna, com o professor Carlos Leite, com a Dulce Beltrão, com o pessoal do Transforma, e eles traziam pra Belo Horizonte, pessoas do mundo inteiro. Bettina Bellomo, Fred Romero - que era o primeiro bailarino do Alvin Ailey, um venezuelano, a Bettina, que era uma... uma bailarina argentina que dançou com a Alicia Alonso em Cuba, é... muitas pessoas de muito boa formação. Então eu tive o privilégio de... de viver num lugar que tinha uma efervescência de dança, tanto no *jazz*, contemporâneo, clássico, em todas as áreas. (MACHADO, 2021).

Em 1979 ela se formou em Psicologia e começou a dar aulas para crianças a convite de Rodrigo Pederneiras na escola do Grupo Corpo, onde seguiu por quatro anos ministrando aulas para crianças e adolescentes. Também participou, nestes anos, do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em Ouro Preto o que possibilitou o aprimoramento técnico e o contato com grandes nomes da dança.

4.1. Nasce o 1º Ato – 03 de março de 1982

Quero acreditar que, no fim deste percurso através de novos estados de corpo, emergirá uma nova poética da qual eu não fui mais do que uma humilde emissora. (LOUPPE, 2012, p. 48).

O 1º Ato surgiu pelo desejo da criação conjunta, pelo desejo de compartilhar ideias e danças. O impulso que motivou a criação foi a vontade de valorizar as individualidades de cada bailarino, a vontade de produzir uma dança que fizesse sentido, a vontade de formar bailarinos que pudessem trazer sua própria história para compor a dramaturgia dos trabalhos que seriam feitos através da gestualidade pessoal. Assim, a escola seria um local livre para experimentos, e fugiria das escolas convencionais da época.

Esse processo de criação compartilhada também a democratizava, pois passava a existir uma participação íntegra de todos os sujeitos sem abolir, no entanto,

a coordenação de determinados setores. Assim, os bailarinos deixariam de ser apenas executores de sequências de movimento e passariam a colaborar ativamente na criação, na composição, indagando e ampliando através de sua história cênica de vida, seu papel na montagem. Para Ernst Fischer (1983),

[...] o coletivo significava a vida e o conteúdo da vida. A arte, em todas as suas formas – a linguagem, a dança, os cantos rítmicos, as cerimônias mágicas – era a atividade social por *excellence*, comum a todos e elevando todos os homens acima da natureza, do mundo animal. A arte nunca perdeu inteiramente esse caráter coletivo, mesmo muito depois da quebra da comunidade primitiva e da sua substituição por uma sociedade dividida em classes. (FISCHER, 1983, p. 47).

Assim, a escola do 1º ATO foi criada com a função primordial de preparar bailarinos que dessem conta desse novo desafio que era viver processos de criação colaborativos. Suely tinha consciência que a arte não era uma produção individual, e ela queria enriquecer as futuras criações com a colaboração de muitas mãos:

Eu queria um trabalho de dramaturgia, um trabalho mais expressivo, onde a virtuose técnica ela acontece, mas não para criar um grupo onde todos os bailarinos dançam a mesma coisa, não, eu queria aproveitar as individualidades de cada bailarino, e como que eles poderiam trazer sua história para a dança? (MACHADO, 2021).

Nasce assim o Primeiro Ato, mais propriamente dia 3 de março de 1982. Porém, seis meses depois, por conta das dificuldades de gerir, produzir e organizar o espaço, Suely se vê sozinha à frente da escola.

Quando elas descobriram que não era só dançar, que tinha que gerir, produzir, tomar conta da faxineira, do telefone, do espaço quando enchia de água, quando chovia, que tinha que ser gestora de um espaço (e a gente nem sabia o que era isso), foi todo mundo embora e eu fiquei sozinha. (MACHADO, 2021).

Seis meses depois, uma amiga que estava fora do Brasil, estudando na Alemanha, na escola da Pina Bausch, se juntou a Suely e ambas seguiram com a estruturação da escola. Com os pensamentos alinhados, elas deram continuidade à ideia de se ter uma escola onde formam-se bailarinos no estilo que elas precisam para vislumbrar as criações do 1ºAto. Então, além de aulas de dança clássica, moderna, *jazz*, as crianças faziam também aula de canto, jogos corporais, teatro e história da arte.

Para Suely Machado, a criação do Primeiro Ato proporcionou não somente o desenvolvimento do sonho de ensinar dança, mas também o enriquecimento de sua formação profissional, pois foi através da escola que ela teve contato com pessoas singulares que fizeram a diferença em sua trajetória artística.

A primeira delas foi Bettina Bellomo ⁷, que tem uma importância enorme na sua carreira. Bettina é argentina, teve sua formação em Cuba e andou por vários lugares do mundo. Professora de dança clássica, foi bailarina de todos os estilos da época. Ainda hoje, por volta de seus 75 anos de idade, dá aulas de balé para bailarinos que dançam diferentes estilos. Com ela Suely aprendeu o amor pela dança e a disciplina, mas ao mesmo tempo aprendeu a ter o olhar aberto.

Outro nome a se destacar em sua trajetória foi Jairo Sette ⁸. Suely menciona que Jairo foi um grande bailarino, que passou pelo Balé Cisne Negro e pelo Balé Municipal de São Paulo. Suely considerava seu trabalho muito sensível, afetivo, com um apelo muito forte do sensorial e da morosidade. Com ele aprendeu a delicadeza e a sutileza do gesto.

Suely citou também de forma breve mais três pessoas marcantes em sua formação, são eles:

- Josef Nadj, um iugoslavo que trabalhava dança-teatro de uma maneira incrível, com quem aprendeu muito sobre dramaturgia. Ela conta que ele era também um pouco circense, mas antes de mais nada uma pessoa que trabalhava a dramaturgia de forma muito especial e coesa.
- Gerald Thomas, também outro grande influenciador na área da sua prática dramaturgia; e
- Paulinho Polika, diretor de teatro de bonecos que também trabalhava com circo, que inclusive trabalhou muitos anos em sua escola dando oficina de

⁷É natural de Buenos Aires, mas sua participação nas artes no Brasil lhe concedeu até o título de Cidadã Honorária de Belo Horizonte. Seu extenso currículo tem passagem pelo Teatro Cólón (Argentina), Ballet Nacional de Cuba, Ballet Clássico do México, entre outros. Também integrou o corpo de baile da Fundação Clóvis Salgado e desde a década de 1970 ela se dedica à produção e formação artística em Belo Horizonte (PRIMEIRO ATO CENTRO DE DANÇA, 2018).

⁸Foi bailarino e coreógrafo de talento, reverenciado por críticos e colegas. Em 1979 ganhou o prêmio de bailarino revelação. Atuou no Balé Cidade de São Paulo, um dos corpos estáveis do Teatro Municipal. Fez cursos Alvin Ailey American Theatre, New York, onde estudou raízes negras da dança. Passou pelo Ballet du Grand Théâtre de Genève. Antes da dança foi esportista, é formado em educação física na USP. Foi jogador de vôlei, onde ganhou dois títulos nacionais, como infantil e depois como juvenil, ambos defendendo a seleção paulista (CORSO, 1998).

expressão corporal, e mímica gestual tanto ligado ao circo, quanto ao teatro de bonecos.

Importante frisar que o Grupo de Dança Primeiro Ato e a Escola de Dança Primeiro Ato nascem simultaneamente, uma vez que Suely tinha a clareza que não seria possível manter o grupo profissional sem ter a escola como base. Ela sabia que no Brasil seria muito complicado manter um grupo de dança independente, que tivesse como único propósito a criação de espetáculos. Era necessário se ter uma escola, pois a escola possibilitaria, então, a todos os integrantes do grupo trabalho diário, através das aulas que seriam ofertadas a comunidade. Como forma concreta de sustentar as aspirações artísticas dos componentes, na escola eles poderiam ganhar salários fixos.

Como a escola foi crescendo e criando um fluxo de alunos, era possível convidar pessoas interessantes da dança para dar cursos abertos, gerando assim uma renda que possibilitava pagar para que estes professores coreografassem o Grupo 1º ATO. Assim, a escola sempre esteve como porto seguro para a realização de trocas de experiências com os profissionais que o grupo desejava trabalhar.

Bons Motivos, primeiro trabalho do Grupo, teve suas coreografias inspiradas em nove poesias escritas pela própria Suely Machado; das doze coreografias que compunham a obra, dez eram de Suely. Destaca-se aqui o empoderamento que Suely recebeu de dois grandes nomes da dança mineira, que assistiram o ensaio deste primeiro trabalho: Angel Viana e Marilene Martins. Ambas foram decisivas para que ela acreditasse nela mesma, ambas com muita elegância e delicadeza elogiaram o trabalho e representaram um grande estímulo para a continuidade das investigações e aspirações artísticas de Suely. Angel Viana disse: “um belo trabalho, você é uma danadinha”, (MACHADO, 2021), e Marilene Martins disse: “um belo começo, ainda vou ouvir falar muito de você!”. (MACHADO, 2021). Suely começa a produzir e ver seu trabalho como havia sonhado. Segundo John Dewey (2012),

Toda arte se assenta na habilidade. [...] Às vezes, a demonstração de habilidade transforma-se em um fim em si. O virtuosismo é a habilidade cultivada por ela mesma, não a serviço da arte. O desempenho de um ginasta ou um acrobata é quase estético, para o bailarino, o corpo transformam-se em um veículo, incorporando valores de meios e fins. (DEWEY, 2012, p.32).

Daquele momento em diante começaram a inscrever o grupo em festivais de dança no eixo Rio-São Paulo. Participaram de festivais como o Carlton Dance Festival⁹, o que trouxe bastante experiência para o grupo.

⁹Em 1985, a fabricante de cigarros Sousa Cruz convidou as irmãs Monique e Sylvia Gardenberg (1960-1998), então responsáveis pelo Free Jazz Festival (1985-2001), para criarem um projeto a ser atrelado à marca Carlton, novo produto da empresa. Particularmente interessada na linguagem da dança, Monique aproveitou a oportunidade para criar um evento focado em apresentar companhias internacionais dessa linguagem no país. Nascia, assim, em 1987, o Carlton Dance Festival, que fez história ao favorecer a circulação de informação de dança em um período no qual vídeos e livros da área pouco circulavam no Brasil. O foco, de cara, foi apresentar grupos com pesquisas artísticas importantes, mas até então inéditos no país. Nessa primeira edição, apenas São Paulo e Belo Horizonte receberam as cinco atrações estrangeiras e as duas nacionais escaladas para o evento. Eram elas: Momix (EUA), Michael Clark (Inglaterra), Carolyn Carlson (EUA-França), Molissa Fenley (EUA), Terza Stanza (Itália) e os brasileiros do Grupo Corpo e do Ballet do Terceiro Mundo (companhia hoje extinta). Além de destacar espetáculos, o evento contou já na estreia com uma programação paralela de exibição de vídeos de nomes como Naum June Paik (1932-2006) e Chantal Akerman, além de workshops para bailarinos locais conduzidos por Molissa Fenley e Timothy Latta (do Momix). Em sua segunda edição, agora ampliada também para o Rio de Janeiro, o evento escalou novas atrações inéditas no país: Merce Cunningham Dance Company (EUA), Sankai Juki (Japão), Parsons Dance Company (EUA), Karole Armitage (EUA) e Nederlands Dans Theater 2 (Holanda), formado por jovens bailarinos do grupo então dirigido por Jiří Kylián. Dessa vez, os representantes nacionais foram o Balé do Teatro Castro Alves e o grupo Marzipan (hoje extinto). Na programação de vídeos, destaque para exibições de obras de Trisha Brown, Lucinda Childs, Susan Buirge, Katherine Saporta e Daniel Larrieu. Nos workshops, artistas brasileiros tiveram a rara oportunidade de ter aulas com Cunningham (1919-2009) e Ushio Amagatsu, do Sankai Juku. Em 1989, foi a vez dos grupos ISO Dance Theater (EUA), Ballet Théâtre Ensemble (Itália), Wim Vandekeybus (Bélgica) e Martha Graham Dance Company (EUA), além de uma seleção brasileira que incluía um então desconhecido Antonio Nóbrega e a Cisne Negro Cia. de Dança. Com a obra “What your body does not remember”, Vandekeybus protagonizou um dos momentos mais ruidosos de todas as edições do Carlton Dance Festival, com parte da plateia saindo no meio do espetáculo e vaiando. O próprio conferiu ainda workshops nas cidades participantes, assim como a Martha Graham Dance Company – inédita no país em suas mais de seis décadas de existência – e o Ballet Théâtre Ensemble. Na mostra de vídeos, o destaque foi para a apresentação de trabalhos do videodancemaker Chales Atlas, grande parceiro das experiências audiovisuais de Merce Cunningham, que veio ao Brasil para participar de uma mesa-redonda sobre sua obra. O La La La Humam Steps (Canadá) também deveria mostrar um espetáculo, mas horas antes de subir ao palco, a bailarina Louise Lecavalier se machucou e impediu a apresentação. Em 1990, o festival sofreu um corte no número de grupos convidados. Entre as atrações internacionais, figuraram Nikolais and Louis Dance (EUA), Pick Up Company, de David Gordon (EUA), Bill T. Jones/Arnie Zane & Co. (EUA) e Pina Bausch Tanztheater Wuppertal (Alemanha), que não pisava no país havia uma década. Já os brasileiros selecionados para essa edição foram a gaúcha Terpsí Teatro de Dança e a carioca Victor Navarro Cia. de Dança (hoje extinta). Após hiato de um ano, o Carlton Dance Festival voltou em 1992 trazendo os canadenses La La La Human Steps, que conseguiram enfim mostrar seu trabalho no país, ao lado de um time com Mark Morris Dance Group (EUA), The Paul Taylor Dance Company (EUA), Garth Fagan Dance (EUA) e Groupe Emile Dubois (França). A programação foi reforçada com o brasileiro EnDança, de Luís Mendonça e Márcia Duarte (hoje extinto). Ao lado do grupo de Fagan, a companhia brasileira fez ainda uma apresentação extra, gratuita, no Festival de Inverno de Campos de Jordão. Cancelado três vezes desde 1992, o festival teve sua edição de 1995 preparada às pressas. A programação incluiu o Grupo Rosas, de Anne Teresa de Keersmaeker (Bélgica), o Grupo Reality, de David Rousseve (EUA), Stephen Petronio Company (EUA), Lanonima Imperial, de Bebeto Cidra (Espanha), Batsheva Dance Company, de Ohad Naharin (Israel) e a carioca Cia. Marcia Rubin. Em 1996, foi a vez de Les Ballets C de La B, de Alain Platel (Bélgica), Wim Vandekeybus (Bélgica), Ghettoriginal Dance Company (EUA), Ballet Scappino Rotterdam (Holanda), Cia. Vicente Saez (Espanha). A fatia nacional da programação foi composta pelos baianos do Dança Olodum!, de Márcio Meirelles, e os goianos da Quasar Cia. de Dança, que ganhariam projeção nacional a partir da apresentação no festival. A edição de 1997 chegou a ser anunciada para agosto daquele ano com retorno de Pina Bausch (1940-2009). A companhia da coreógrafa alemã realmente se apresentou

Mais tarde Suely convida coreógrafos como Jairo Sette, Luiz Arrieta e Sônia Motta para trabalharem com o grupo. Suely nunca teve a intenção de ser a única coreógrafa do grupo, pelo contrário: sempre se interessou pela diversidade técnico/criativa que pessoas de fora poderiam trazer para somar ao processo de amadurecimento artístico/estético do grupo.

Os processos de criação de Suely são motivados e inspirados por diferentes temas. Nota-se, porém, que todos estão ligados às artes, então poesia, músicas, literatura, frequentemente instigam a criação. Assim, as inspirações podem vir de vários lugares, e ela se sente tocada pelo quê de mais essencialmente humano tem nesses lugares. Apaixonada pelo gesto, ela destaca uma habilidade de ler as comunicações mais sutis que os gestos podem trazer, provavelmente, essa facilidade da leitura do gestual se deve ao fato, que desde de pequena ela ajudava o irmão mais novo, que tinha deficiência auditiva a se comunicar, ela era uma espécie de tradutora do irmão. Segundo Laurence Louppe (2012),

É perturbador perceber que um gesto, um movimento, envolve tudo. No fundo, o que nos interessa no movimento (geste), uma ideia cara a Bartenieff, é a sua capacidade de <<mobilização>>. Com efeito, para ela, o mais íntimo deslocamento de peso levado a cabo por um indivíduo portador de deficiência, ao exigir a mobilização de todo o seu ser, é tão intenso, rico e perturbador como uma dança. É um modo de nos recordarmos de que a <<carga>> de um movimento não depende da sua natureza nem da sua amplitude, mas do que o próprio movimento envolve. (LOUPPE, 2012, p.113).

Para o trabalho de Suely, interessa que o bailarino/intérprete seja preparadíssimo tecnicamente, para que este corpo se torne veículo que leva e doa ao público conteúdo, sensações, mensagens subliminares. Mensagens estas que as pessoas vão captar pelos órgãos dos sentidos delas. A virtuosidade técnica não é objetivo do grupo, mas sim a linguagem e o poder de comunicação que a arte carrega em si. Assim, como diz John Dewey (2012), “em uma palavra, a arte é comunicação não como intenção prévia, mas como consequência eventual” (DEWEY, 2012, p.45). “Pra mim interessa onde você vai se identificar, onde você - sua pele vai arrepiar, onde que, de alguma maneira, aquilo vai te emocionar. Isso pra mim é fundamental.” (MACHADO, 2021).

no Rio naquele ano, mas fora do projeto, que acabou cancelado de vez (CARLTON DANCE FESTIVAL, 2022).

Neste trabalho investigamos os conceitos de dramaturgia e coreografia. Para Suely Machado o termo coreografia é o resultado final, aquilo que você apresenta como o resultado de toda a pesquisa. Coreografia para ela é o todo. E o todo é a estética, o figurino, o cenário, enfim, é tudo que vai para a cena. Já o termo dramaturgia, pra ela, é o conteúdo. Assim, dramaturgia é o significado, é o que você está passando, é o que você quer dizer, é como você desenvolve a sua ideia. Portanto, para ela coreografia e dramaturgia estão extremamente imbricadas. Para ela, coreografia sem dramaturgia vira exibição de passos de dança. Segundo Suely (2021),

Eu acho que existem vários grupos que fazem um arranjo de passos de dança com uma música e que isso é uma coreografia, sim. É uma coreografia! Agora, não é o que eu escolhi como resultado para meu trabalho. Pra mim tem que ter uma narrativa que não é linear, que não precisa ser linear. A Dramaturgia é o desenvolvimento de uma ideia, mais do que o desenvolvimento de uma narrativa. (MACHADO, 2021).

Dentro dos trabalhos do Primeiro Ato a busca é por gerar sensações, emoções que toquem as pessoas, que de alguma forma as pessoas possam perceber o que ela está falando. Ela busca o tempo todo por um trabalho que não seja imitação, mas que reflita as emoções e ideais sociais, que rompa barreiras, que enalteça o humano, o coletivo e não o individualismo. Assim,

[...] a arte tem, sim uma função moral [...], eliminar o preconceito, retirar os antolhos que impedem os olhos de ver, rasgar os véus decorrentes do hábito e do costume, aprimorar a capacidade de perceber. A liberdade exercida pelo artista em sua arte criativa tem sua contrapartida no ser do respondente, na experiência estética liberta do convencionalismo e do conformismo. (DEWEY, 2012, p.46).

Nos espetáculos do grupo Suely Machado geralmente assina, nas fichas técnicas, como Direção Coreográfica. Já assinou também como Roteiro/Encenação. Destaca que assina assim porque os bailarinos do grupo são considerados como criadores também, uma vez que eles criam movimentos e interferem diretamente nas criações.

No começo da carreira ela criava passos de dança para que os bailarinos reproduzissem, e neste momento usava o termo coreografia em seu sentido tradicional. Hoje isso dificilmente acontece:

Depois, eu fui vendo que para cada assunto, para cada tema, para cada dramaturgia escolhida as pessoas têm algo delas muito particular e essencial pra ser colocado pra fora. Então eu direciono a criação dos bailarinos, pego esse material e edito esse material fazendo uma encenação. É, às vezes uma pessoa cria uma coisa, eu boto outra pessoa pra fazer aquilo de um outro jeito, interfiro nessa criação com passos que sejam meus, é... a forma como isso vai pra cena é... às vezes eu acumulo quatro, cinco criações diferentes num único intérprete, é... É uma miscelânea! Entendeu? Mas, é... a forma como isso se apresenta pro público tem a minha direção, o meu olhar, e a minha marca. Então... eu crio com ele essa narrativa não linear, esse caminho, essa dramaturgia, e ofereço um produto pronto. (MACHADO, 2021).

O Grupo de Dança Primeiro Ato segue realizando um trabalho em dança contemporânea diverso e singular. Desde o seu início, em 1982, tem por objetivo investigar e ampliar o universo da dança em espetáculos expressivos através de processos colaborativos de pesquisa, encenação e produção entre bailarinos, coreógrafos, artistas plásticos, arquitetos, músicos, videoartistas, atores. A participação ativa dos bailarinos no processo de criação, como coautores dos espetáculos, traz um resultado consequente para o desenvolvimento do processo criativo. Suely Machado, como diretora-encenadora, analisa cada cena dentro do todo, lapida, dá tempo e clareza à obra, traz a assinatura do Primeiro Ato a cada espetáculo criado.

Esta clareza na direção confere à estrutura uma linguagem que caracteriza o Primeiro Ato como um grupo que subverte padrões e conceitos, sem perder suas origens. Passeia por temas polêmicos, ao mesmo tempo em que brinca com o imaginário, sendo o humor a mola-mestra da maioria de seus espetáculos. O grupo investe no diálogo das artes e não se prende apenas aos palcos, mas equilibra os espaços privilegiados com a força caótica das ruas. Isto reflete a perspectiva de Dewey (2012) sobre o enriquecimento da experiência do mundo real através da arte.



FIGURA 14 - TRÊS LUAS. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1º Ato Companhia de Dança. 2015b.

Em *Três Luas* (2015), por exemplo, o processo criativo foi concebido e dirigido por Suely Machado inspirada nas músicas do CD "Ode Descontínua e Remota para flauta e Oboé de Ariana para Dionísio". O disco traz poemas de Hilda Hilst musicados por Zeca Baleiro, uma pérola da literatura/música brasileira que já traz em si uma dramaturgia. Acrescida das vivências e memórias de cada bailarino-criador do Primeiro Ato, o trabalho promove uma viagem ao universo do amor idealizado, platônico, vivido como sonho e desejo, como "voz e vento". Ariana e Dionísio somos todos nessa autobiografia autônoma do amor. Hilda Hilst em sua sabedoria e eruditismo escolhe como parceiro para esse jubilo o não menos erudito Zeca Baleiro, e juntos provocam com essa obra impulsos de um amor pleno, que se enaltece, orgulhoso de seu preenchimento, comemorado e pleno, independentemente de ser amado.

Então a partir dos poemas de Hilda Hilst, nós escutamos, a música do Zeca, e aí cada um escolheu um poema, e eu fiz todo um trabalho, antes de mostrar o poema para o elenco, eu fiz todo um trabalho de escrita com eles. Eles tinham que escrever uma carta pra alguém que tivesse sido muito importante pra eles, onde eles falariam coisas que eles gostariam de ter dito e não

disseram, ou falaria coisas que eles, nessa carta, escreveriam coisas que eles falaram e gostariam de não ter dito. Comecei por aí. Diante dessa carta, eu fui colhendo frases que eu achei importante. Dessas frases eu colhi palavras, e dessas palavras nós começamos a dar gestos a esse conteúdo. Depois que isso tava pronto, que eles já tinham feito cada uma, a sua poesia gestual diante dessa carta, aí eu trouxe as da Hilda Hilst. E aí nós fizemos uma conexão das cartas deles com as cartas da Hilda. (MACHADO, 2021).

A partir desse momento, eles repartiram por identificação os poemas, assim cada um foi criando seu próprio gestual a partir do poema que haviam escolhido. Consecutivamente, Suely foi dirigindo os bailarinos separadamente, misturando os poemas autorais com os poemas de Hilda, assim criou-se uma linha dramatúrgica, criou-se um gestual corporal, cada um com o seu, porém com uma unidade coletiva.

Já em *InstHabilidade* o bailarino e coreógrafo Alex Dias, que era bailarino do grupo, desenvolveu através da técnica de Feldenkrais uma série de oficinas sobre o cair e o levantar com os bailarinos, é à partir dessas oficinas foram criadas células de movimento. Essas células, conseqüentemente trabalhadas individualmente gerou uma solidão. Então Suely entra no processo para entender como cada bailarino enxergava sua própria solidão, seu próprio silêncio e a sua InstHabilidade, daí veio o nome do espetáculo. Dessa forma, o espetáculo foi inspirado na condição de estar vivo, de “cair e levantar”, movimentos naturais da vida. A habilidade de lidar com a instabilidade e a instabilidade presente em nossas habilidades, que gera desequilíbrio, ação e vida. O movimento serve de metáfora para a instabilidade enquanto terreno constante de experimentações e pesquisa. A partir desse pensamento, a montagem propõe habitar o lugar de busca no processo homem-mundo, através da jornada entre a inspiração, a fantasia e as quedas na realidade.



FIGURA 15 - INSTABILIDADE. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1º Ato Companhia de Dança. 2014.

Suely destaca que nunca trabalhou com um dramaturgo no 1º Ato, mas que sempre trabalhou com pessoas ligadas ao Teatro. Desenvolveu trabalhos com atores, fazendo assistência para vários dramaturgos, entre eles: Aderbal Freire Filho (com quem fez curso de dramaturgia), Carlos Gradim, Luís melo, Nena Inoue e Márcio Abreu.

Suely vê o corpo como um presente para dança, que diferente das outras artes se torna poesia concreta de si mesmo, já que gestos ganham vida nos corpos. Todo gesto tem uma intenção e traz nele mesmo uma expressividade. “Ninguém atua sem corpo, ninguém toca sem corpo, ninguém canta sem corpo, ninguém desenha sem corpo, ninguém faz circo sem corpo, ninguém escreve poesia ou literatura sem corpo”, por isso a dança se aproxima tanto das outras artes e consegue sintetizar as outras artes nela mesma, sendo corpo a poesia, a música, o som, o desenho, a dança, tudo neste mesmo corpo. Na fala de Suely;

O seu gestual pode dar um significado e um significante do mais puro, vamos dizer, da mais pura manifestação à mais cruel. Então eu sinto que o gesto, o movimento, a... o corpo, ele é a manifestação de uma - de um drama interno de todos nós. Então, eu acho que quando você se movimenta, o seu gesto

já tem, em si, uma dramaturgia que é o conteúdo que te faz mover. (MACHADO, 2021).

Como trabalho divisor de águas, que marca a história do 1ºATO, ela cita *Isso aqui não é Gotham City* como um ícone no grupo. O 1º Ato, mais uma vez, apresenta o resultado do seu trabalho de pesquisa em dança, contando com a participação coletiva dos bailarinos em todo o processo de criação do argumento e roteiro. Os elementos cênicos, como luz, cenário e figurino também participam ativamente dessa montagem, com intuito de criar efeitos mágicos dando ao espetáculo o clima e o tom das histórias em quadrinhos.



FIGURA 16 – ISSO AQUI não é Gotham City. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1º Ato Companhia de Dança. 1992.

O espetáculo transporta para o palco quadros e takes dançados, inspirados no mundo das histórias em quadrinhos e dos desenhos animados. A busca de um objeto surpreendente reúne os mais diversos tipos, de origens e raças diferentes, numa arriscada aventura, reproduzindo o submundo de uma metrópole imaginária. Sob a direção teatral de Paulinho Polika ¹⁰, e usando recursos de dança, mímica e teatro, o

¹⁰ Ator, diretor, bonequeiro e artista plástico, Paulinho Polika é uma das figuras que melhor sintetiza a história das artes cênicas na cidade. Sempre em trânsito por diversas linguagens, Polika esteve

grupo recriou personagens inesquecíveis, numa leitura contemporânea dos vilões e heróis que povoam a infância de várias gerações:

Naquela época, em 1992, as pessoas da dança falavam que não era dança. Dez anos depois, nós ganhamos todos os prêmios de dança com o mesmo trabalho. Precisou de dez anos pra eles entenderem o que a gente tinha feito. (MACHADO, 2021).

Suely tem uma vida inteira ligada a arte, e narra que dentro do grupo primeiro Ato isso se reproduz visivelmente. As criações do grupo sempre trazem assuntos ligados ao cotidiano, o que tem se tornado um estilo, que aparece também nos processos criativos do grupo, e com certeza a marca a trajetória do grupo. Por mais que Suely, tenha que resolver questões burocráticas da existência do grupo a todo momento, ela faz questão de estar sempre esteve envolvida com as questões artísticas. Geralmente quando se tem coreógrafos assinando as criações, mesmo assim sua atuação é muito presente e participante, pois ela tem a visão global de tudo que acontece, e pode interferir em tudo que acontece, assina nestes casos na ficha técnica com diretora artística:

Embora eu precise do meu individualismo na hora pra decidir as coisas, pra pensar, eu sempre fui do coletivo. Eu sempre achei que duas cabeças pensam mais que uma. Então eu acho que... e outra coisa: eu tenho uma paixão por aprender. Eu nunca acho que eu sei nada. Não é discurso. Eu tenho dor de barriga toda vez que eu começo alguma coisa, porque eu acho "gente, eu não sei nada, como é que eu vou fazer alguma coisa?" Então esse apreço por aprender, esse gosto por aprender, por observar, por perceber o meu entorno, ele me dá essa tranquilidade de trazer outros coreógrafos, outros criadores, porque eu tenho certeza que eu vou aprender com eles. E eu não tenho nenhuma vaidade quanto ao que eu desenvolvi na minha vida. Acho que é até um problema, acho que eu tenho até pouca demais, assim, as pessoas me cobram, às vezes, isso. Nossa, nunca fui num lugar que alguém não falasse da minha simplicidade, ou da minha falta de, sei lá! De que, n- nem entendo muito onde é que as pessoas querem chegar, mas é muito meu isso, e eu não... eu acho que a vida é se unir a outras pessoas pra aprender, pra trocar. Eu gosto do convívio, eu gosto dessa troca. Eu acho que essa troca, ela me traz conforto, é... eu sempre fui muito apaixonada pelas pessoas. Eu acho cada pessoa um mistério a desvendar. Cada ser humano é um mistério a desvendar. Então, quando eu falo com uma pessoa, quando eu trago uma pessoa pra trabalhar junto comigo é muito desafiador, você descobrir como é aquela pessoa, como você chega nela, como é que juntos você pode caminhar com ela, isso é muito desafiador. Isso é muito interessante, sabe? Isso me atrai profundamente. Eu não gosto das certezas; Eu gosto das descobertas. Eu não tenho certeza, e num mundo igual ao de hoje? Quem é que tem certeza de alguma coisa? Ficou doido? Assim, é impossível! É o inusitado está toda hora nos visitando. O inusitado bate na

presente nos primórdios do Grupo Galpão, atuou no Giramundo Teatro de Bonecos, dirigiu espetáculos do Grupo de Dança 1º Ato e semeou o nascimento do Teatro Armatrix - quatro grandes referências da área na capital (GUIMARÃES, 2009).

nossa porta todo minuto! Segundo! A gente não sabe literalmente do dia de amanhã, e eu acho que se foi uma coisa que essa pandemia nos trouxe, foi isso. A vida é um sopro. A gente sempre escutou isso, e agora a gente tá entendendo isso, né?

É... não se sabe, literalmente, do dia de amanhã, então a gente tem que viver com muita dignidade, com muita humildade, com muito gosto pela vida o dia de hoje, e arriscar! Porque se você não arriscar, você não faz nada. (MACHADO, 2021).

Ao longo dos seus quarenta anos de 1ºAto vários formatos de trabalho em relação a manutenção do grupo já foram adotados. O Grupo já trabalhou com 25 bailarinos, já trabalhou com 15, isso se deu na década áurea de 80. Suely destaca que teve um parceiro que a ajudou a dar uma enorme consistência aos trabalhos desenvolvidos, que foi o Banco Rural, durante anos através desse patrocínio ela pode manter a cia de uma forma digna e sustentável. As pessoas tinham salários e segurança, todos tinham carteira assinada, seguro saúde é tudo que era possível como qualquer outro trabalhador. Em 2005, com 23 anos de grupo ela perde o patrocínio, e ela começa tudo outra vez. Hoje a realidade se apresenta bem dura, já não é mais possível manter a cia dessa forma, ainda mais depois de passar pela pandemia, ela está começando novamente pela quarta vez:

Então, hoje eu já trabalhei com cinco, com seis, hoje somos sete, mas varia. Nós já ficamos em três numa época: eu, Marcela e Alex. Quando a gente perdeu o patrocínio, eu falo que isso gerou uma fuga em massa: saiu todo mundo correndo, morrendo de medo, as pessoas estavam muito mais ligadas à condição que eu oferecia do que ao projeto. (MACHADO, 2021).

Os trabalhos do grupo não são pensados apenas para os palcos italianos, apesar de Suely deixar bem claro seu amor pelo palco, mas para qualquer espaço que queira receber os projetos. Ela destaca que talvez tenham sido um dos primeiros grupos aqui do Brasil a construir trabalho feitos especialmente para a rua. Gosta muita de desenvolver trabalhos para galerias de arte, pra espaços alternativos, e também para adros de igreja. Destaca o trabalho de Alex Dias feito no Adro da Igreja de Congonhas do Campo, com os profetas de Aleijadinho.

O Grupo traz também dentro do seu vasto repertório coreográfico, três trabalhos que apresentam uma linguagem lúdica, porém não foram especialmente pensadas para o público infantil. O *Quebra Cabeça* é um deles; segundo Suely, ele é para criança de pouca idade - mas também para reavivar a criança que mora em nós, chegando até em idosos de 80 anos. O espetáculo, apresentado em praças, palcos, ruas e mercados, revela a vocação do Primeiro Ato em mesclar a dança a outras

manifestações artísticas como o teatro, o circo e a mímica. O resultado é uma montagem leve e divertida, de fácil identificação com o público. E para isto mesmo, o espetáculo foi criado: para fazer a plateia rir, divertir-se, brincar e identificar-se. A interação entre o público e os bailarinos é ponto alto de *Quebra-Cabeça*. As pessoas se envolvem e são envolvidas pela trama.



FIGURA 17 – QUEBRA-CABEÇA. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1º Ato Companhia de Dança. 1989.

De acordo com Suely (2021), “o espetáculo *Isso aqui não é Gotham City*, e que é revista em quadrinhos - também foi um trabalho bem aceito pelas crianças. *O realejo do dia da noite*, que foi bem assim, o público infantil aceitava muito bem [...]” (MACHADO, 2021).

4.2. 1º Ato e a pandemia da COVID 19

Durante a Pandemia da COVID-19 o grupo não paralisou suas atividades. Usaram do impulso criativo e se desdobraram para continuar com suas criações,

provando que os artistas não desistem mesmo diante dos percalços, transtornos e desafios oferecidos pelo período pandêmico. O principal desafio foi continuar existindo, afinal muitos grupos de dança fecharam ou paralisaram suas atividades nesse período.

Para tanto, eles desenvolveram trabalhos de videodança e foram contemplados em alguns editais que foram lançados emergencialmente para ajudar os artistas durante a pandemia, o que possibilitou o pagamento de custos básicos do grupo. Dentre os editais dos quais participaram, foram contemplados no edital do Banco Itaú, do Memorial da Vale (Museu de Belo Horizonte) e no edital Arte Salva.

Todos os processos criativos desse momento foram desenvolvidos sem encontros presenciais, o grupo respeitou o período de isolamento social e cada um trabalhou de sua casa. As reuniões aconteciam facilitados pelo aplicativo Zoom, e nelas o grupo trazia ideias e pensamentos. Através de reuniões remotas eles vivenciavam essa nova forma de fazer arte no 1ºATO. Suely, destaca que continuou a exercer sua principal função dentro do grupo, dirigir os processos criativos e finalizar os trabalhos. Para o edital da Vale ela narra que

[...] a gente pegou dois poetas mineiros - a Paula Vaz e o Pedro Muriel. Pedro Muriel é um cadeirante que tem uma doença, dessas doenças degenerativas, ele usa um respirador artificial, e ele tem um super trabalho de poesia, lançou um livro ano passado; a Paula Vaz é uma psicanalista muito jovem, que escreve poesias. Nós pegamos essas poesias deles e traduzimos isso, cada um na sua casa, num ambiente muito diferente um do outro, e aí a gente fez uma edição, com algumas falas dessas poesias, é a movimentação, obviamente, deu certo fomos aprovados! (MACHADO, 2021).

Já para o edital do Banco Itaú, eles escolheram o espetáculo *InstHabilidade*, justamente pela *InstHabilidade* do momento vivenciado pelo planeta. Suely conta que esse processo foi muito interessante, e que só poderia ter sido feito de forma remota, pois umas das bailarinas, Vanessa, estava na França; o Pablo - também do elenco - estava em Portugal, Erica estava no Sul (Brasil), e somente Suely, Alex e Marcela estavam em Belo Horizonte. Suely ficou encantada: “[...] foi muito interessante porque cada um reconstruiu isso na sua casa e me mandou, e eu fui organizando, direcionando "mais pra cá, mas pra lá, um pouquinho pra cá", e depois a gente editou juntos” (MACHADO, 2021).

Além da participação em editais de videodança, eles fizeram também uma live, onde os bailarinos dançaram ao vivo, cada uma da sua casa. Cada bailarino tinha um tema que foi desenvolvido em conjunto com Suely Machado.

Foram aprovados também no Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG) com um projeto chamado Mãos Femininas, onde o grupo trabalhou com três artistas convidados além de Suely Machado e Marcela Rosa. Neste projeto, foram realizadas uma série de oficinas pra mulheres na periferia de Belo Horizonte.

Assim, tanto o Grupo 1º ATO como o Primeiro Ato Centro de Dança é um espaço de criação que procura sempre ampliar seus horizontes artísticos, assim como Suely almejou desde o início a quarenta anos atrás. A escola busca oferecer um método eficaz, reconhecido e atualizado do aprendizado da dança:

Nosso principal objetivo é despertar o interesse pela dança, através de uma aprendizagem prazerosa, do desenvolvimento de uma consciência do movimento e do estímulo à criatividade, valorizando e respeitando as diferenças individuais e a autoestima. Dessa maneira, buscamos construir junto aos nossos alunos a harmonia, a disciplina e a concentração, elementos essenciais para o desenvolvimento humano. Soma-se a isso, uma estrutura curricular que oferece técnica, teoria, musicalidade, expressão e investigação coreográfica. (MACHADO, 2021).

O grupo continua a desenvolver seu trabalho sempre coletivamente, convergindo para o que a pesquisadora em dança Cássia Navas ¹¹ explana sobre o compartilhamento de ações na construção artística.

Suely continua firme no seu propósito artístico, e seu projeto deixa claro que ela é uma artista que tem consciência das dificuldades da vida em arte, mas ela não se deixa abater por dificuldades, pelo contrário, ela faz dessas dificuldades, gestos que revelam a diversidade de suas experiências.

Suely não se vê existindo sem a dança, e ao dançar traz em seu corpo e o coloca como sujeito em um mundo que muda rapidamente e perturba os sentidos. Pra ela, dançar é pronunciar o mundo:

Toda pessoa que quiser trabalhar com arte tem que saber que a gente vive num país onde a arte não é valorizada. É, então, a pessoa tem que estar disposta a descobrir maneiras de construir a sua trajetória aliada a uma forma de sobrevivência, pra que a gente possa dar vazão a todo esse potencial artístico que a gente tem. É meu conselho para as pessoas, é que elas não desistam do sonho delas, é possível, sim; não é possível de maneira ideal, mas a gente vai construindo essa possibilidade, e seja o que for que essa pessoa desejar, ela deseja, sonha e realiza, porque tá nas nossas mãos essa construção. Ninguém, por mais que todos falem pra gente que não vai dar

¹¹Cássia Navas Alves de Castro é professora doutora, pesquisadora, consultora das áreas de dança e teatro, e uma das mais renomadas críticas de dança do país, com vasto número de publicações (CÁSSIA NAVAS, 2012).

dinheiro, que não vai isso, não vai aquilo, mas é - nenhuma profissão, até as mais conceituadas, médico, engenheiro, advogado não vai dar dinheiro se essa pessoa não se dedicar, não trabalhar exaustivamente, não for criativo pra achar soluções e não pensar na persistência, insistência e manter aquilo que deseja. Sabe, eu sinto que a gente tem que insistir, persistir e resistir. São as três palavras que eu acho, e eu acho que isso eu aprendi muito quando nós tivemos a oportunidade de sair do país várias vezes, nós já dançamos em muitos países: Estados Unidos, Alemanha, Portugal, Espanha, Colômbia, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile, é... muitos países que a gente pôde visitar através do nosso trabalho, e eu vi realidades muito diferentes, muito diferentes. Em todos eles as pessoas sobrevivem daquilo que elas gostam de fazer. Então eu acho, eu não esqueço quando a gente foi na Bolívia, em Santa Cruz de laSierra, uma cidadezinha desse tamanzinho, no alto, assim, a - muito, numa altitude absurda, onde o festival que nós abrimos ficava numa praça com palco construído numa cidadezinha pequena, e começou a chover, e ninguém saiu do lugar, e todo mundo continuou a assistir com a sombrinha aberta... eu nunca esqueci essa cena, porque aquilo ali é do desejo de quem estava fazendo e de quem estava assistindo. (MACHADO, 2021).



FIGURA 18 - TRÊS LUAS. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1^o Ato Companhia de Dança. 2015c.

5. Corpo, ambiente, tecnologia e causalidade espalhada na situação coreográfica: Grupo de Dança Cena 11.

Tudo é possível e provável. Tempo e espaço não existem. Sobre a frágil base da realidade, a imaginação tece novas formas.

Strindberg, apud, Salles (1998, p. 133).

O Cena11 nasceu em 1986 sob direção de Rosângela Mattos, que era diretora da Academia Rodança na cidade de Florianópolis. O espetáculo *O importante É Começar* (1987), coreografado por Anderson Gonçalves, marcou o início da trajetória do grupo, que contava com 11 bailarinos nesta primeira formação.

Alejandro Ahmed assumiu a direção do grupo em 1992, passando a ser, além de bailarino, coreógrafo residente do Cena 11. Uruguaio de Montevidéu, descendente de árabes, franceses e espanhóis, aos 4 anos muda-se com a família para Florianópolis-SC. Iniciou-se na dança através do Break (Dança de rua).

Vítima de uma doença congênita chamada osteogênese imperfeita ¹, Alejandro cresceu colecionando 16 fraturas pelo corpo e várias cirurgias. No entanto, o coreógrafo destaca com alegria que sua mãe o deixava brincar e explorar o mundo como qualquer outra criança, e isso foi muito importante em sua formação, uma vez que ele estava sempre atento ao corpo e também muito acostumado à palavra “osso”: como os seus viviam expostos, ele estava sempre pensando como poderia brincar e se aventurar sem se quebrar.

Depois do *break dance* e dança de rua, iniciou seus estudos em *jazz* aos 12 anos de idade, se tornando bailarino da primeira formação do Grupo Cena 11 alguns anos mais tarde. Em 1990, mudou-se para São Paulo com a intenção de tornar a dança sua profissão, sendo admitido através de uma audição no Grupo Raça, dirigido por Roseli Rodrigues e referência ainda hoje quando pensamos no estilo de dança *jazz*. Também foi a Minas Gerais participar de uma audição para ingressar no elenco do Grupo Corpo, porém ele quebrou o pé e retornou para Florianópolis.

¹ A doença é conhecida como “doença dos ossos de cristais”, devido à sua fisiopatologia, que deixa os ossos bastante frágeis, com grandes possibilidades de fraturas em qualquer faixa etária. Para mais informações ver FIOCRUZ (2023).

Em 1992 Alejandro voltou para a ilha de Santa Catarina e assumiu a direção e o papel de coreógrafo residente do grupo Cena 11. Seu trabalho como coreógrafo surgiu de forma autodidata, respondendo à necessidade que possuía de integrar a maneira como pensava o mundo e a dança que experimentava em seu corpo. Segundo Salles (1998), “o projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador, seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito do artista”. (SALLES, 1998, p. 38).

Atravessado por sua condição física, Alejandro passou a estudar e a desafiar o próprio corpo e o corpo dos bailarinos. Em 1994, estreou o espetáculo “Respostas Sobre a Dor”, com coreografias marcadas pelo estilo *jazz*, poesia, osso, vídeo, *rock*, MPB, HQ, microfones, música ao vivo (com músicos no palco), prótese e máquina, revelando o que viria a ser a construção dramatúrgica do grupo.



FIGURA 19 – CENA 11 CIA DE DANÇA. Respostas sobre a dor. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 1994. Acervo do Grupo Cena 11.

Em 1995, puxado pelos anseios de Alejandro em conjunto ao Cena 11, o grupo viveu um momento de profissionalização. O formato de trabalho mudou, ensaios e aulas passaram a acontecer diariamente. Alejandro comandava as aulas de Dança Contemporânea e Malú Rabelo ficou responsável pela condução das aulas de balé clássico. Neste momento, o grupo se estruturou e buscou separar funções para melhor gerir os processos de criação. Assim, Anderson Gonçalves assumiu a criação de figurinos, Jussara Xavier assumiu o posto de ensaiadora, Fernando Rosa ficou responsável pela concepção visual e fotografia, ao mesmo tempo que dividiu com Karin Serafin, Gizely Cesconeto e Ahmed a cenografia. Convidaram Wilson Salvador para conceber a luz. Alejandro, além de coreógrafo, assumiu a direção artística do Grupo. O trabalho no Cena onze começou a ser (e é atualmente) desenvolvido de forma colaborativa. Segundo Louppe (2012),

Assim qualquer grupo de pessoas – mesmo se reunidas pelo acaso – é já uma ((composição)). No sentido etimológico, na qual o jogo das afinidades, das contradições, dos contrastes e, sobretudo, das tensões começa a compor antes mesmo que a mínima estrutura de organização se desenhe. Numa trama tão delicada e complexa, é inútil procurar distinguir o essencial do acessório, o incorporado do incorporante. O importante na composição é conferir existência a uma matéria inexistente, encontrar caminhos para o desconhecido e o não criado. (LOUPPE, 2012, p. 225).

Neste mesmo ano, 1995, Alejandro foi um dos indicados ao Prêmio Mambembe de Dança, da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) – fato até então inédito na história da produção artística catarinense. Várias escolhas começaram a marcar de forma singular as criações dirigidas por Alejandro a partir daí, como música ao vivo, microfones para estender a voz e o uso de tecnologias para preencher o espaço cênico. O coreógrafo tinha o desejo de fugir do convencional subvertendo o tradicional, com objetivo de comunicar e afetar o público de forma diferente. Hamed começou a buscar movimentações ligadas ao risco e exploração dos limites, bem como a extensão dos limites do corpo; ele conseguiu isso através do uso das tecnologias. Segundo Alejandro (2020) “o Cena 11, ele é um campo de estudo, e eu também me confundo atravessado por esse campo de estudo que é o Cena 11.” (AHMED, 2020).

Desta forma, as criações do grupo passam a ocupar palco e plateia. Com o espetáculo Novo Cangaço (1996) o grupo sai de Florianópolis e começa a ganhar outros palcos; Alejandro destaca que, neste trabalho e com as aulas de dança clássica, os movimentos da coreografia traziam um pouco da desconstrução da

técnica de balé clássico que foi se agregando aos corpos dos bailarinos, porém era notável a desconstrução desses elementos do balé clássico a partir do *jazz*.



FIGURA 20 – CENA 11 CIA DE DANÇA. O novo cangaço. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 2015. Acervo do Grupo Cena 11.

Em *In'Perfeito* (1997), o coreógrafo, diante das dificuldades físicas vivenciadas a partir da osteogênese congênita, continua a desafiar o corpo físico e usa as dificuldades para alavancar a criação. Aqui a utilização das próteses amplia o tamanho dos corpos, na busca pela força e agilidade. A composição deste trabalho se apresenta dotada de vários elementos que causam um caos para quem assiste. A luz é extremamente marcada e desenhada, e por muitas vezes jogadas para além do palco, atingindo e banhando o público e o colocando dentro do espaço cênico. A obra apresenta também muitos materiais, e parece mostrar a grandiosidade das futuras criações que estavam por vir. *In' Perfeito* traz ao palco bailarinos usando máscaras que são microfônicas, dando maior som à respiração, aos suspiros e às falas que com efeitos sonoros perdiam a clareza. Certa hora, em uma cena aparece uma bailarina com óculos que dificulta sua visão, ela está cega na cena. Assim o espetáculo vai mostrando as imperfeições nos corpos bem como as relações de dominação de um corpo com o outro, porém ao mesmo tempo que mostra as

imperfeições, mostra também as adaptações que o ser humano é capaz de fazer para se superar.

Alejandro intencionava buscar movimentos que traduzissem ao público outros sentidos, queria fundir o corpo a máquina, como se as próteses se incorporassem à carne humana. A coreografia deste trabalho, a meu ver, é extremamente complexa e aborda uma composição que une tudo que está presente na obra. Coreografia, cenário, vídeo vão se entrelaçando e configurando a dramaturgia do espetáculo. Para Laurence Louppe (2012), “o diálogo mais importante ocorre obviamente entre a dança e a percepção, entre o pensamento que as transmite através de um movimento e a consciência de quem o testemunha.” (LOUPPE, 2012, p. 39).

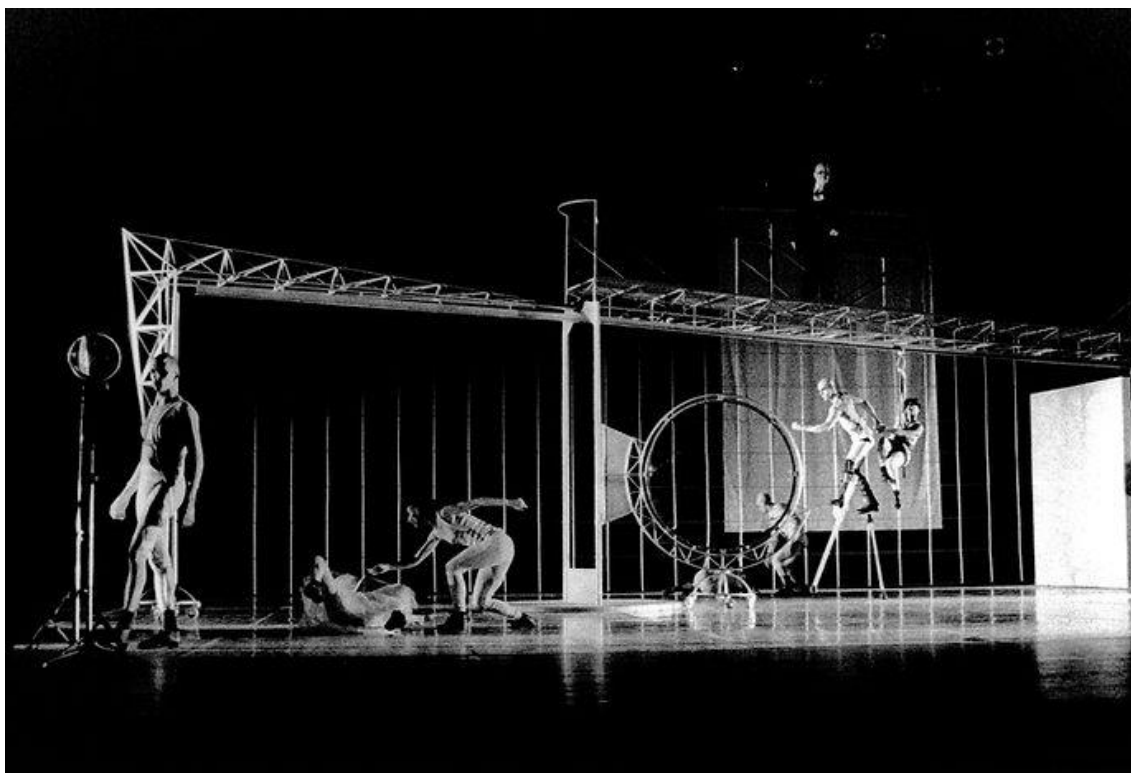


FIGURA 21 – CENA 11 CIA DE DANÇA. In' perfeito. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 1997. Acervo do Grupo Cena 11.

Já em 1998, com a criação da obra *A carne vencida do verbo dos anjos*, um solo criado e dançado por Alejandro, começa-se um laboratório de experimentação que mais à frente se desdobraria no espetáculo que marca a trajetória do grupo: *Violência*. Segundo Louppe (2012),

O conhecimento da [[composição]], que é de alguma forma o laboratório da escrita, poderá dar elementos de leitura sobre o propósito e a construção da

obra. Como matriz de invenção e organização do movimento que dará origem à obra, e mais ainda como filosofia de acção, a composição é um elemento fundamental da dança contemporânea. A sua definição e o papel na escola contemporânea pertencem-lhe somente e estão ligados a toda a sua história. Com efeito, a composição é um exercício que parte da invenção pessoal de um movimento ou da exploração pessoal de um gesto ou motivo que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra. (LOUPPE, 2012, p. 223).

Já para Ahmed (2020)

Novo Cangaço, Imperfeito e a Carne dos vencidos do verbo dos anjos, que são três trabalhos que vieram antes do *Violência*, são uma pista e um caminho para entender um pouco dessa trajetória. E o *Violência* foi meio que um divisor de águas, e com isso temos uma ideia de entendimento evolutivo de como as coisas se deram, e não uma ideia de progresso né, de evolução no sentido mais darwinista da palavra evolução, mas aquilo que no passar do tempo, se modifica, se adapta e é modificado e adaptado também por tudo aquilo que o cerca. (AHMED, 2020).

Assim, o trabalho do Cena 11 foi ganhando uma assinatura identitária que vai marcou o estilo do grupo a cada nova criação. Percebe-se, ao analisar as obras, uma linha de construção estética alinhando as construções do grupo; corpo, tecnologia e arte estão parece estar em constante evolução. Segundo Spanghero (2003),

Nos movimentos, as articulações são premiadas com quebras e ondulações. O corpo estabelece apoios como mãos, joelhos, quadris, ombros, cabeça, corpo do outro, além dos pés. Pegadas que procuram encaixes entre partes do corpo de seus parceiros. Quedas e rolamentos. Exploração das passagens entre os níveis baixos, médio e alto. A movimentação vai devagarzinho ganhando distância de suas fontes formadoras, que neste caso são o jazz, o break e o balé clássico. O espaço da plateia, bem como o espaço aéreo do palco, é ocupado. Parte da trilha sonora é executada ao vivo. O risco e a violência são tratados como motivos coreográficos. Textos e poesias são microfonados. Sonoridades são articuladas com o movimento. Exploração de limites. Efeitos para chamar a atenção. O uso das mídias e tecnologias integra a estética e dá forma ao movimento. Carne viva. Violência e ternura. (SPANGHERO, 2003, p. 56).

Somos seres humanos feitos de carne, osso e pele, porém treinados podemos alcançar e passar por situações inimagináveis, nos diz Baruch de Espinosa (2015): “ninguém, é verdade, conseguiu até hoje determinar o que o pode o corpo” (ESPINOSA, 2015, p. 100). Os trabalhos desenvolvidos no Cena 11 levam o corpo a experimentações que testam constantemente os limites físicos do corpo encarnado. Chantal Jaquets (2010) afirma que “as técnicas do corpo se assemelham a um treino destinada a melhorar sua eficácia” (JAQUETS, 2010, p. 28). Além disso, ela ressalta que

De maneira mais geral, o corpo inteiro atua como instrumento, com a ajuda do qual, o homem introduz a arte da natureza e realiza, “Seus pensamentos de produtor”, segundo a fórmula de Leri-Gourhan. Certo, rigorosamente falando, o corpo pode ser instrumentalizado, mas ele não é instrumento. Todo instrumento supõe, efetivamente, um utilizador exterior a ele e possui uma função específica e bem delimitada. O corpo se serve de todos os instrumentos; pois ele pode se prestar a múltiplas funções sem se prender a um funcionamento único. Ele se faz de instrumento por uma boa causa, mas não passa de uma roupa emprestada, o que o possibilita de trocar. (JAQUETS, 2010, p. 28).

Em *Violência* (2000) órtese e prótese ganham força nas montagens e passam a ser características das criações do grupo. O uso dos microfones é uma das primeiras órteses que são incorporadas a criação: ela estende a voz dos bailarinos para além do palco. No corpo a violência mostra-se na interpretação de violar sua naturalidade, Alejandro (2020) diz:

no fundo você falar de um microfone era você existir em outro lugar sem deixar de ser você, sua voz está no espaço inteiro em outra matéria, tipo em outro volume, em outro lugar, mas continua sendo também a sua voz, mas continua sendo também outra coisa, no fundo a órtese e a prótese elas foram um lugar que nos estimulou na pesquisa de chegar no corpo que a gente chega no *Violência* (AHMED, 2020).

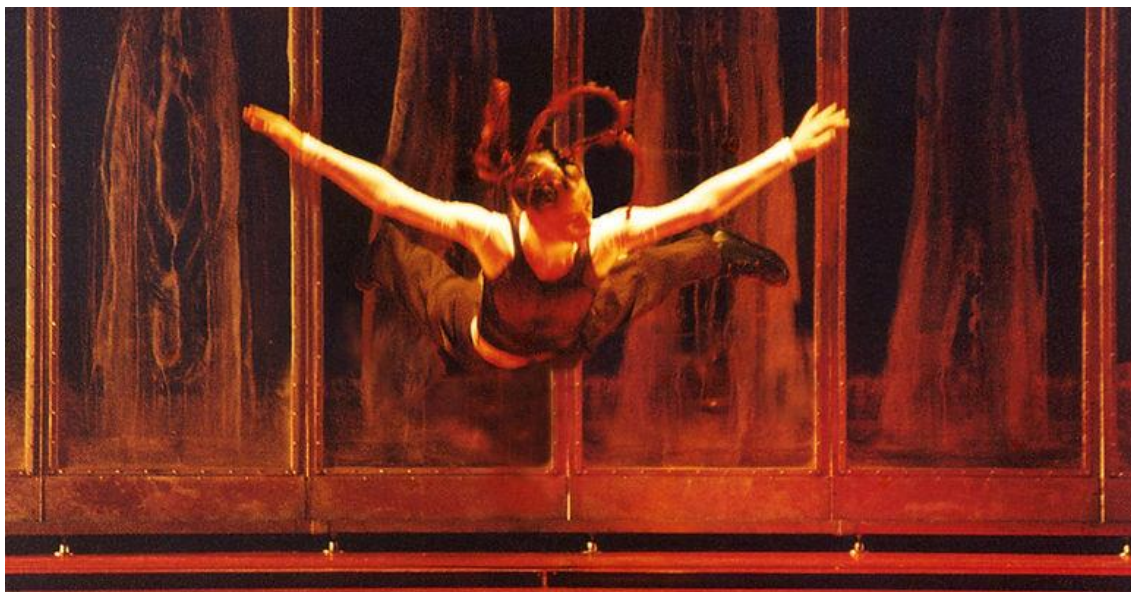


FIGURA 22 – CENA 11 CIA DE DANÇA. Violência. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 2000a. Acervo do Grupo Cena 11.

O cenário, as grandes pernas de pau e braços metálicos, microfones, patins, bogobol, separador bucal, botas, joelheiras, animação, videogame dialogam como que criaturas virtuais, os corpos dos bailarinos parecem se estender a ciborgues, mutantes. Os corpos através dos usos das próteses se tornam maiores imponentes e

poderosos. Porém os corpos caem. Alejandro esclarece que o impulso dessa criação foi a vontade da queda, a vontade de chocar, a vontade de se chocar, por isso existe presente o prazer da dança.

Desta forma, o treinamento feito para os corpos dos bailarinos requer um corpo disponível, onde os estados de tensão e relaxamento muscular viabilizam a construção de uma técnica através da repetição para se adaptar à situação que o corpo se encontra. Assim, a queda, o desequilíbrio, a tontura, o abandono do corpo, a gravidade passa a ser ação característica do Cena 11, e são vistas pelo grupo como possibilidades de mover-se e também afetando quem o testemunha. A queda age diretamente no corpo do bailarino e no corpo do expectador, criando uma dualidade entre a ficção e o mundo real.

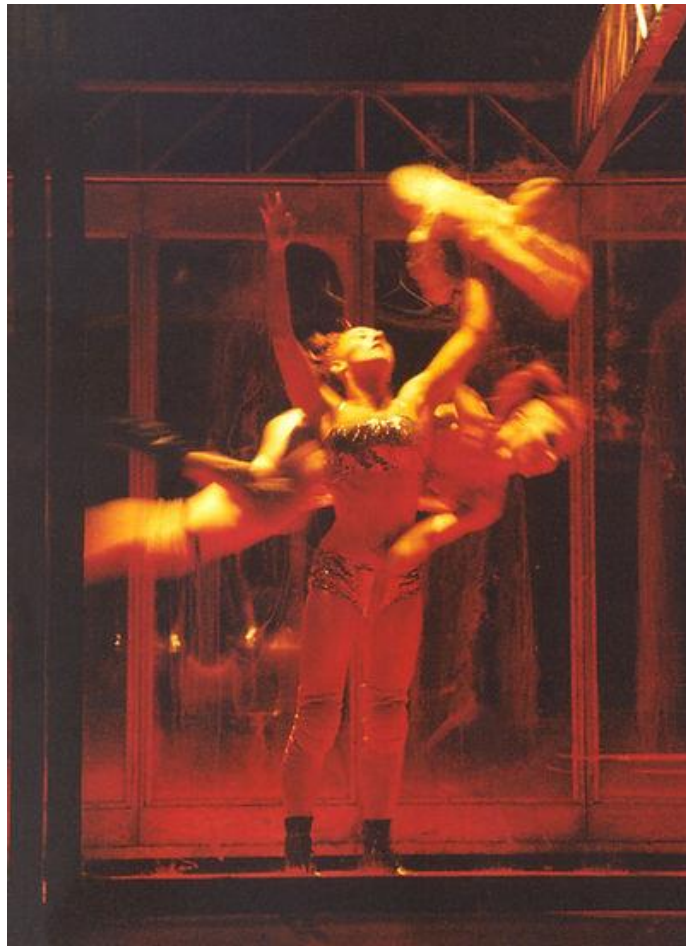


FIGURA 23 – CENA 11 CIA DE DANÇA. Violência. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 2000b. Acervo do Grupo Cena 11.

Para Alejandro, olhando para Cena 11 (AHMED, 2020),

A produção de movimento que nos levou nesse começo foi o primeiro libertar a dança, libertar o corpo. Eu acho que tudo tem a ver com Liberdade, mesmo autonomia e liberdade então tem um corpo que dança muito antes da dança ocidental. Tecnicamente eu acho que, no nosso trabalho enquanto artistas e performers, diretores, pensadores e o modo de se colocar tecnicamente também é, às vezes de modo muito simples pensar essa dança como um modo de pensar ferramentas de autonomia oferecendo possibilidade de libertação perante algumas expressões de modelos específicos e prontos. Uma coisa bonita que a gente criou, foi Um Mundo Chamado cena 11, feito de pessoas e das ideias dessas pessoas, do abraço dessas ideias, da fragilidade dessas ideias, da força criativa dessas ideias e esse mundo eles supriu uma atmosfera de existência. Criar é correr riscos. (AHMED, 2020).

Após a criação de *Violência* o grupo continua suas pesquisas e cria *Projeto SKR* (2002); *SKINNERBOX* (2005), *Pequenas frestas de ficção sobre realidade insistente* (2007), *Embodied Voodoo Game* (2009), *Guia de ideias correlatas* (2009), *SIM - Ações integradas de consentimento para ocupação e resistência* (2010), *Carta de amor ao inimigo* (2012), *Sobre expectativas e promessas* (2013), *Monotonia de Aproximação e Fuga para 7 Corpos* (2014), *Protocolo Elefante* (2016), *Anátoma 02* (2018) e *Matéria escura* (2020/2021).

Assim, os processos de composição de Alejandro consistem em explorar o corpo e os ambiente que este corpo está inserido, bem como com as conexões que este corpo faz com o ambiente, pensando no ambiente como sala de ensaio conectados com os materiais escolhidos para a montagem e, principalmente, nos atravessamentos que o contexto político de situações cotidianas realiza nesses corpos. O corpo é visto por Alejandro como um coletivo de singularidades e que nunca está a sós.

[...] À medida que o corpo avança, iluminam-se zonas de saber, revelam-se possíveis orientações e impõem-se escolas. O grande artista da dança é aquele que optou, de maneira autônoma e consciente por um certo estado de corpo. É por esse motivo que os artistas da modernidade, de Duncan a Wigman e a Hawkins ou Cunningham, se nos afiguram tão poderosos enquanto inventores da sua própria corporalidade, à margem de qualquer modelo ou mesmo de qualquer orquestração prévia. (LOUPPE, 2012, p. 70).

O grupo trabalha continuamente, o que facilita as criações e quebra de padrões já estabelecidos pelos espetáculos anteriores. Mesmo a queda, que é vista como marca do grupo, é diferentemente explorada como uma ação de liberdade, uma vez que a força da gravidade se mantém agindo em diferentes pontos e direções desse mesmo corpo. No entanto, nota-se uma recombinação de padrões e até mesmo leves rastros de repetições de padrões anteriores de movimentos nas novas criações, visto que é reconhecida as referências e os conceitos que foram criados e incorporados

nos trabalhos anteriores. Alejandro destaca a importância de olhar para dentro de si, valorizando a autonomia como peça fundamental para potencializar a criação. Esta autonomia também é dada aos bailarinos, e nas montagens abrem-se espaços para estudos individuais com objetivos de mapear as limitações e potencialidades individuais, pois assim se torna mais fácil romper padrões e convenções.

As vastas reservas da herança moderna e a riqueza infinita das práticas, das filosofias corporais e dos diversos ensinamentos incessantemente em mutação permitiram ao bailarino de hoje, talvez mais modestamente, não inventar o corpo, mas procurar compreender, apurar e aprofundar o seu corpo e, sobretudo, fazer dele um projecto lúcido e singular. A partir deste material, o bailarino pode inventar uma poética própria, executada geralmente com uma intenção, cuja textura é dada pelo corpo e pelo seu movimento, sem que seja forçosamente questionada nem mesmo percebida, a não ser de forma subliminar. (LOUPPE, 2012, p. 70).

Então foi a partir da criação de *In' Perfeito* (1997), *A carne vencida do verbo dos anjos* (1998) e *Violência* (2000), que o grupo começa a formatar uma série de conceitos que vão sustentar e alicerçar as composições que viriam posteriormente. Termos como: corpo estufa, corpo vodu, quadrinhos, games, joystick, movimento, tela, órteses cinético – músculo – emocionais, causalidade espalhada, vetor emocional, condições relacionais do movimento são citados por Alejandro constantemente como vocabulário para facilitar a comunicação com o grupo durante os processos de montagem. Não irei aqui conceituá-los, porém trago-os para mostrar a riqueza do trabalho de composição coreográfica que o grupo possui.

Dessa forma, o corpo assume diferentes funções que possibilitam novas experimentações a cada trabalho; De acordo com o Grupo Cena 11 Cia. de Dança (2013),

o corpo procura parceiros para sua dança. A dança procura meios para perceber-se real. Ficção e realidade intercalam seus lugares e assim contam histórias. Peso e desequilíbrio como recurso de anti- vaidade, a autoria da ação divide assinaturas entre gravidade, ossos, músculos, cérebros e espectadores. Dança como vestígio. Dança para não ter poder. Tempo para entendermos o tempo. (GRUPO CENA 11 CIA DE DANÇA, 2013).



FIGURA 24 – CENA 11 CIA DE DANÇA. Guia de ideias correlatas. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 2009. Acervo do Grupo Cena 11.

Quando pensamos nos conceitos de Coreografia e Dramaturgia, por hora investigados neste trabalho, encontramos dentro do vocabulário do Cena 11 dois conceitos que são ativamente utilizados nas composições das obras. São eles situação coreográfica e autogestão dramática.

Alejandro entende por situação coreográfica o enquadramento, ou o ambiente que abarca a organização do movimento no contexto da performance, estruturando-a intencionalmente e que podem ser realizados por corpos individuais, por coletivos, ou mesmo compreender a interação dos humanos com as máquinas. A situação coreográfica pode ser pensada pelo coreógrafo, ou pode nascer de forma mais espontânea e colaborativa vinda de todo grupo, onde estão envolvidas várias escolhas, tanto o movimento corporal, quanto o movimento sonoro, ou trilha sonora, ou mesmo quaisquer elementos, inclusive o espaço que será realizada que possa vir a compor, ou a acrescentar à experiência artística estética na dança. Considerando todos esses elementos descritos acima é possível explorar a potencialidades e expandir as possibilidades de expressar os movimentos.

Já a autogestão dramática diz respeito à habilidade dos próprios artistas de conduzir, orientar e estruturar a dramaturgia da obra, reconhecendo sua responsabilidade como co-criadores, espalhando sentido e significado a todos os elementos que este corpo se relaciona na cena. O elenco auto-gestiona as relações entre movimento, tecnologia, plateia/público durante a performance.

Alejandro relata ainda que “toda a dramaturgia e que toda ação de modo geral, todo movimento, ele em si tem uma auto gestão de existência, a gente pensa muita sobre esses cruzamentos de autogestões, é talvez, seja que a gente faça.” (AHMED, 2020). Ele também fala muito da liberdade em seus processos criativos, bem como sobre a busca de não se engessar em modelos pré-definidos:

As ideias de modelo eles são sedativos de autonomia, né porque você acaba sempre perseguindo algo que não está em você e que você não consegue olhar para a própria autogestão, porque tá tentando de alguma forma, se organizar para algo que está fora de si. De alguma maneira como se você não tivesse sendo sempre atravessado por essas coisas, e sempre mudando, então esse lugar de autogestão dramaturgica para gente é bem importante porque ele é um ponto de estruturação de autonomia do movimento e que singulariza também a forma como qualquer corpo que atravessou a história de Cena 11, mudou a história de Cena 11 assim como o Cena 11 mudou a história daquele corpo, então as coisas são imbricadas... Elas são atravessadas umas pelas outras, então não é só o Cena 11 que fez a história daquele corpo acontecer, mas aquele corpo também fez a história do Cena 11 acontecer, e continua fazendo e criando desvios da melhor forma possível, desvios que tem a ver com o estar vivo. (AHMED, 2020).

Neste formato, o Grupo Cena 11 Cia de Dança desenvolve e compartilha ferramentas técnicas fundamentadas nas relações entre corpo, ambiente, sujeito e objeto como variáveis de um mesmo sistema vivo que existe enquanto dança. Seus projetos de pesquisa e formação confluem teoria e prática no entendimento de dança e atravessam as definições de corpo tratando tecnologia como extensão e expansão do corpo propriamente dito.



FIGURA 25 – CENA 11 CIA DE DANÇA. Protocolo elefante. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 2015b. Acervo do Grupo Cena 11.

Tecnicamente eu acho nosso trabalho enquanto artistas, performers diretores pensadores um modo de se colocar eticamente também, é de como que a gente cria essas ferramentas de autonomia, às vezes de modo muito simples, pensar essa dança também é um modo de pensar ferramentas de autonomia para oferecer possibilidade de libertação perante algumas expressões de modelos específicos e prontos. (AHMED, 2020).

6. Processos inacabados em constante transformação: dramaturgia e coreografia contínuas em metamorfose ambulante

*Prefiro ser essa metamorfose ambulante
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo.
Raul Seixas (1973).*

O trabalho dos grupos estudados nesta pesquisa, igualmente representados pela continuidade de suas ações, nos trazem infinitas possibilidades de representações. Aqui os artistas foram analisados em seus ambientes de trabalho, onde reconheço claramente o esforço que cada um, ao seu modo, fez e faz para tornar visível suas criações. Imbricados corporalmente por diferentes técnicas de dança, por suas visões de mundo, cada um com suas particularidades e escolhas, de forma sensível, artística e intelectual, foram criando e consolidando seus trabalhos neste complexo percurso caminhado por entre anos, cada um na sua idade cronológica, uma história de resistência e persistência na produção da arte da Dança Contemporânea brasileira.

Segundo Jussara Janning Xavier (2020),

o contemporâneo na dança reflete uma visão particular de mundo e não se restringe a um único modo de composição no corpo e na cena. Tampouco carrega a missão unívoca de negar uma técnica ou movimento artístico qualquer. Se ocupa em perguntar, conhecer e escolher. Tal liberdade criativa permite desde a apropriação da poética etérea da dança clássica, à qualidade expressionista da dança moderna, à variedade das danças populares, de salão e de rua, até o uso de gestos cotidianos e a própria recusa do movimento enunciada pela dança pós-moderna americana nos anos 60. A função conservada se refere à de questionar, e até mesmo demolir, suas próprias categorias de enunciação e elementos compositivos. Desfazer a si mesma. Não cansa de interrogar e criticar seus contextos: arte e vida. Localizada num território sem leis fixas, modelos e convenções imutáveis, a dança contemporânea desenha linhas que antes de dividir, apontam outros caminhos de pesquisa e significação. (XAVIER, 2020, p. 35).

E neste ambiente de constante transformação e mutação que trago minhas observações acerca de tudo que venho sentindo e construindo cientificamente através do olhar direcionando para a dramaturgia que dança em minhas coreografias, e para a dramaturgia que dança nas cenas escolhidas para esta análise. O estudo da vida artística possibilitou chegar a algumas considerações singulares de cada processo

criativo aqui mencionado, que desvelou o percurso da criação de cada coreógrafo, sua forma de operar e pensar a dança. Este movimento de estudo nos levou a formular e rastrear um pouco do entendimento que cada grupo tem dos termos Dramaturgia e Coreografia dentro de seus fazeres artísticos. O percurso da criação mostra-se como uma teia de ações, escolhas e procedimentos que gera um modo de operar artisticamente de acordo com o contexto e o tempo de amadurecimento do trabalho de cada coreógrafo aqui mencionado. Segundo Cecília Almeida Salles (1998),

Discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de ideias, isto é, uma série infinita de aproximações para atingi-la (Italo Calvino, 1990). Arte não é só o produto considerado acabado pelo artista: o público não tem ideia de quanta esplêndida arte perde por não assistir aos ensaios (Murray Louis, 1992). O artefato que chega às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Não só o resultado, mas todo esse caminho para se chegar a ele é parte da verdade (Marx citado por Eisenstein, 1942) que a obra carrega. (SALLES, 1998, p. 25).

Assim, ficou claro pra mim que tanto na Giro8, como no 1º Ato, bem como no Cena 11, a criação está em estado de transformação contínua, super influenciada pelo contexto que cada grupo está inserido, ligada também aos desejos emotivos e sensitivos de cada coreógrafo, onde a possibilidade de escuta de todos os envolvidos na equipe artística responsável por executar cada projeto, é que vai dar o tom e o desfecho da criação. É consentimento geral que o trajeto artístico de cada grupo encontra-se em plena metamorfose ambulante, uma vez que a partilha da dramaturgia faz-se no ato da criação e composição coreográfica através de trabalhos colaborativos. Ainda segundo Salles (1998),

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que reagem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. (SALLES, 1998, p. 37).

O 1º Ato, já com 40 anos de trajetória artística, traz o gesto como semente criadora da qual tudo floresce. Ao passar dos anos suas criações foram ganhando estilo estético e assinatura coreográfica. Suely se aproxima do entendimento de Juliana de Moraes, no que diz respeito a questão do gesto. Suas criações e seu trabalho específico com o estudo do gesto traz a certeza de que o mover de uma pessoa, a realização de um gesto, bem como seu comportamento está atrelado à sua

visão de mundo, seu entendimento de si mesmo e a sua formação de linguagem. Por isso, Suely cita, inclusive, que quando jovem tinha uma certa resistência a praticar aulas de Balé Clássico, pois não se achava tão feminina e nem queria estudar e ser moldada para ter corpos femininos e elegantes com estrutura mental de submissão que, segundo Suely, é o que as aulas de balé propunham para as moças da sociedade mineira em sua adolescência. Segundo Juliana Moraes (2019b),

partilho do entendimento de que o corpo e ambiente atuam de maneira entrelaçada em sistemas codependentes, que dão origem a ecologias específicas que fomentam e reforçam determinadas formas de corporeidade. Isso posto, supera-se a ideia dualista de um cérebro que comanda um corpo e a divisão dicotômica entre natureza e cultura. (MORAES, 2019b, p. 286).

Porém Suely se aproxima ainda mais de Laurence Louppe quando esta cita a proximidade do termo composição coreográfica relacionando-a com Dramaturgia. Para Suely a Dramaturgia é o conteúdo, a poética do movimento, não é simplesmente criar uma narrativa para a cena, mas sim desenvolver uma ideia. Já o Termo Coreografia é o todo, a organização deste todo, e a dramaturgia está dentro desse todo que é a coreografia. Suely cita inclusive que em sua visão, coreografia sem Dramaturgia, vira exibição de passos de dança. Por isso, para ela, a importância do gesto e do corpo como veículo para criação e representação da linguagem contemporânea da dança.



FIGURA 26 – Suely Machado, diretora do 1º Ato Cia de Dança (POESIA, 2023).

Já nos trabalhos do grupo Cena 11 encontramos uma complexidade e riqueza de detalhes. Arte, tecnologia e corpo compõe os espetáculos do grupo. Nota-se que as ideias corporificadas ganham continuidade no tempo, de adaptando e se modificando com o contexto e o passar do tempo. O trabalho do grupo traz infinitas possibilidades de pesquisas.

Olhando para tudo isso, nota-se uma aproximação muito grande dos trabalhos do Grupo Cena 11 ao encontro do conceito de Coreografia em transformação de Juliana Moraes, onde coreografia organiza corpos vivos ou não vivos no tempo espaço. Alejandro traz a *situação coreográfica*, termo de sua autoria onde estrutura-se intencionalmente a organização de corpos, coletivos, ou mesmo a interação de humanos e máquinas. Como os trabalhos de Alejandro exploram diferentes tecnologias, a maioria de suas coreografias estão em transformação, pois várias situações adversas podem influenciar a movimentação de acordo com o contexto do momento. Assim, os trabalhos do grupo são marcados por formas coreográficas (a queda é um exemplo disso) que estruturam movimentos lineares e repetíveis, mas a hora e a escolha da queda, por exemplo, muitas vezes vão depender da auto-gestão dramaturgica.

E a *auto-gestão dramaturgica*, outro conceito próprio do grupo, diz respeito a como os bailarinos conduzem a cenas e dão sentido para tudo que ele se relaciona na *situação coreográfica*. Paulo Caldas bem traz uma definição de coreografia e dramaturgia que dialogam com o Cena 11, onde os dois termos se aproximam como que orientadas e auto geridas pelos interpretes, onde

Minha atual definição de coreografia é esta: "Coreografia trata de fazer uma escolha, inclusive a escolha de não fazer escolha"

(...) Ou isto: "O sentido ou lógica que a que se chega quando se colocam coisas juntas umas às outras que se acumulam em algo que faz sentido para o público. Este algo que se acumula parece inevitável, quase indiscutível. Parece uma estória, mesmo que não exista estória". (BURROWS, 2010, p.40, tradução nossa)

A dramaturgia descreve o fio de sentido, a intenção filosófica ou lógica que permite ao público aceitar e unir pistas díspares que lhe são dadas em um todo coerente, conectando-a com outros pontos de referência e contextos no mundo mais ampliado. (idem, p. 46, tradução nossa). (BURROWS, *apud* CALDAS, 2021, p. 64-65).

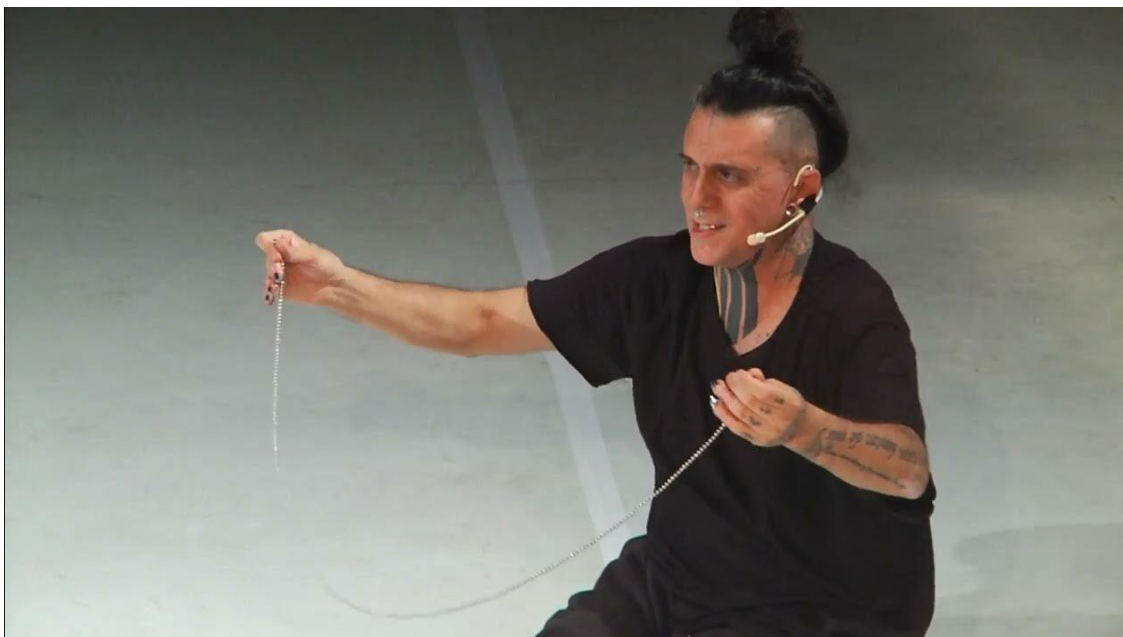


FIGURA 27 – Alejandro Ahmed, diretor do Grupo Cena 11 (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO, 2023).

Hoje, depois de ter experienciado todo esse processo de pesquisa e escrita deste trabalho, olhando para o quintal da minha casa Giro8, entendo os termos Coreografia e Dramaturgia como sendo coisas diferentes. Coreografia pra mim basicamente é organização dos movimentos dentro do espaço e tempo, não necessariamente precisa-se pensar de forma objetiva e emocional para criá-la. Então para mim, a coreografia não necessariamente precisa vir carregada de uma dramaturgia, ou mesmo ter uma dramaturgia. Porém, o simples fato de a coreografia existir, com corpos vivos ou não carrega em si uma dramaturgia, porque para mim também o público pode criar sua própria dramaturgia, que vai depender lógico de como esse público irá receptionar esteticamente o trabalho. Acredito que existe, em qualquer coreografia uma geração de tensão que perpassam os corpos, ou materiais, ou carros, aos aviões, ou da relação que acontecem entre os elementos presentes na cena que se movem de forma organizada. Essa tensão cria uma atmosfera dramática causada talvez pela repetição, que vai afetar quem assiste e conseqüentemente cada indivíduo de uma forma particularmente incontrolável. Não há como dizer que uma apresentação da “Esquadrilha da fumaça” não tenha dramaturgia e não emocione quem a vê.

Porém, a Dramaturgia vai buscar outras camadas para além do movimento, buscará criar conexões mais subjetivas, buscará nas entrelinhas novos nexos de

sentido. Buscará criar para além dos movimentos, ligaduras, tessituras, porosidades que toquem ou busquem tocar o espectador, afetando-os de forma mais emocional, que pode ser violentamente como no Cena 11 ou sutilmente como no 1º Ato. Mas a busca dramaturgica para mim é intencional. Porque quando vou pensar a Dramaturgia dos trabalhos criados para a Giro8, eu penso sim no público e para que público estou criando o trabalho, porque não adianta eu me propor criar um trabalho com uma dramaturgia extremamente complexa para crianças, por exemplo, então o papel do Dramaturgista é auxiliar nessa costura, é questionar *o que, pra que e como*.

Então o papel de um dramaturgo é provocar e instigar a criação. O artista não inicia nenhuma obra sabendo como será seu final, por mais que se tenha uma ideia ou pré-determinação do que pode ser a vir, a vida, os corpos, as escolhas de tudo que envolvera a criação atravessará o processo. Segundo Salles (1998):

não há, portanto, uma teoria fechada e pronta anterior ao fazer. A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são leis em estado de construção e transformação. Trata-se de um conjunto de princípios que colocam uma obra em criação específica e a obra de um artista como um todo em constante avaliação e julgamento. (SALLES, 1998, p. 40).

Há, portanto, um trabalho longo a ser realizado, até que tudo dialogue e crie uma atmosfera no corpo, que preencha em ressonância com o coreógrafo, criando juntamente com o cenário e tudo que compõe a cena um universo que envolva e atravesse o público. Por isso o trabalho do corpo do intérprete precisa ter um nível de envolvimento e de responsabilidade com a criação. Defendo aqui o papel de se ter uma ensaiadora que conheça em profundidade o trabalho do artista criador.

Assim, a dramaturgia do corpo, portanto, é

[...] linguagem ambígua, que almeja ser legível e entendida, mas que é auto-referente – enquanto poesia é reflexão sobre suas qualidades. É configuração de forma artística dinâmica (arquitetura viva do corpo cênico), um modo de construção de pensamento estético, portanto um pensamento específico da materialidade do corpo. O corpo, enquanto materialidade a ser configurada, tem as especificidades de ser, ele próprio, canal de ambivalência do ser humano e da natureza (da vida) e de resistir à codificação. Trabalhar com a materialidade do corpo é também trabalhar sobre si mesmo. É um processo alquímico no qual a matéria viva torna-se signo, processo de auto-transformação que dá sentido para o fazer arte. (FALKEMBACH, 2005, p. 34).

Portanto pra mim, na prática todas as dramaturgias dão origem a Dramaturgia do espetáculo, porque a dramaturgia do corpo, já traz em si a dramaturgia da memória

que vive neste corpo, e este mesmo corpo é que se relaciona com as demais escolhas (elementos, materiais, figurinos, luz, trilha sonora, enfim quaisquer elementos presente na cena e também a plateia) que ocuparão a cena, e conseqüentemente formará a Dramaturgia da Cena, gerarão a Dramaturgia do Espetáculo. E Coreografia para mim é o todo, palavra extremamente forte que carrega tudo isso que fazemos. Segundo Paulo Caldas (2021),

na matéria corpo, uma dramaturgia da dança se constrói primordialmente a partir de um caminho estético de sentido. Há um sentido próprio de sensível. Passamos então, a pensar uma coreografia menos pelo que ela é capaz de narrar, figurar ou apresentar, do que como um fazer dramático que afinal, está configurando poeticamente forças e sensações: o sentido emerge imanente no corpo, em sua circunstância performativa. É como se a coreografia pudesse ser concebida como uma poética de acelerações, desacelerações, suspensões, precipitações, pausas, percursos, pequenezas, grandezas, intensidades e configurações operadas desde os corpos – todo um campo que é, na verdade, muito material e que faz sentido (s); e é precisamente a composição desta materialidade que pode estabelecer uma dramaturgia na dança. Ela se institui, portanto, como uma compreensão material que é tanto cinestésica quanto composicional: Trata-se de experimentação poética de sentidos consistentes com uma dada ecologia da cena. Fundidas e confundidas na dança, coreografia e dramaturgia instanciam-se reciprocamente e ganham matéria na atualidade performativa dos corpos, lugar de sentido e(m) Ato. (CALDAS, 2021, p. 65-66).



FIGURA 28 – Joisy Amorim, diretora da Giro8 Cia de Dança. Acervo pessoal.

Costumo dizer que criar é a arte de misturar em um caldeirão uma sopa de sensações, sentimentos, pessoas, escolhas, saberes e, principalmente, os não saberes sem medo de errar no tempero, na busca pela magia do encontro do que se criou com o quem irá experimentar dessa sopa. A arte precisa ir de encontro ao seu público para existir!

Fontes

AHMED, A. **Dramaturgia cinética, coreografia e futuro fantasma**: um mapeamento da experiência de pesquisa, direção e criação junto ao Cena 11 nos últimos 20 anos. Curso de curta duração (20h). Florianópolis: Cena 11, set. 2020.

BEARLZ, E. **Relato sobre trajetória como ensaiadora da Giro8 Cia de Dança**. Goiânia, 2023.

CENA 11 CIA DE DANÇA. **Guia de ideias correlatas**. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 2009. Acervo do Grupo Cena 11. Disponível em: <https://www.cena11.com.br/guia>. Acesso em: 15 jun. 2023.

_____. **Guia de ideias correlatas**. 2013. Disponível em: <https://grupocena11blog.wordpress.com/2013/12/26/guia-de-ideias-correlatas/>. Acesso em: 18 jun. 2023.

_____. **In' perfeito**. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 1997. Acervo do Grupo Cena 11. Disponível em: <https://www.cena11.com.br/inperfeito>. Acesso em: 14 jun. 2023.

_____. **O novo cangaço**. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 2015. Acervo do Grupo Cena 11. Disponível em: <https://www.cena11.com.br/canga%C3%A7o>. Acesso em: 16 jun. 2023.

_____. **Protocolo Elefante**. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Companhia de Dança. 2015a. Acervo do Grupo Cena 11. Disponível em: <https://www.cena11.com.br/protocolo-elefante>. Acesso em: 15 jun. 2023.

_____. **Protocolo elefante**. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 2015b. Acervo do Grupo Cena 11. Disponível em: <https://www.cena11.com.br/protocolo-elefante>. Acesso em: 15 jun. 2023.

_____. **Respostas sobre a dor**. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 1994. Acervo do Grupo Cena 11. Disponível em: <https://www.cena11.com.br/respostas>. Acesso em: 13 jun. 2023.

_____. **Violência**. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 2000a. Acervo do Grupo Cena 11. Disponível em: <https://www.cena11.com.br/violencia>. Acesso em: 14 jun. 2023.

_____. **Violência**. Fotografia de espetáculo dirigido por Alejandro Ahmed para a Cena 11 Cia de Dança. 2000b. Acervo do Grupo Cena 11. Disponível em: <https://www.cena11.com.br/violencia>. Acesso em: 14 jun. 2023.

GIRO OITO CIA DE DANÇA. **A companhia**. Disponível em: <https://giro8ciadedanca.com.br/a-companhia/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

_____. **Começaria tudo outra vez.** Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1CmByOWISqK1ae5egDKZ7XuGPIVSZUsDP?usp=share_link. Acesso em: 31 out. 2022.

_____. **Giro8 Cia de dança Trecho Bolacha 2022.** YouTube, mar. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=s6mFr_7VM5c. Acesso em: 03 abr. 2022.

_____. **Teaser Entre o eu e o mundo.** Disponível em: <https://youtu.be/E-ZpikyJS6c>. Acesso em: 02 fev. 2023.

_____. **Teaser Retrato em preto e branco.** Disponível em: <https://youtu.be/E-ZpikyJS6c>. Acesso em: 02 fev. 2023.

_____. **Sr. Will:** trecho bolacha. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1q1ELxusgQ6BQeTOssl_8y7-EVdJ1uoNJ/view?usp=sharing. Acesso em: 07 mar. 2023.

_____. **Teaser Sr. Will Giro8.** YouTube, ago. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z5zSEopBnBA>. Acesso em: 19 mar. 2022.

INSTABILIDADE. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1º Ato Companhia de Dança. 2014. Disponível em: <http://www.focoincena.com.br/instabilidade/9252>. Acesso em: 24 out. 2022.

ISSO AQUI não é Gotham City. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1º Ato Companhia de Dança. 1992. Disponível em: http://wikidanca.net/wiki/index.php/Grupo_de_Dan%C3%A7a_Primeiro_Ato. Acesso em: 26 out. 2022.

MACHADO, S. S. Suely Santos Machado: depoimento [jun. 2021]. Entrevistadora: Joisy Palmira de Amorim. Entrevista on-line realizada pelo aplicativo Zoom (109 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado em dramaturgia na dança contemporânea brasileira.

POESIA E Dança no Sempre um Papo com Suely Machado e Marcela Rosa. Disponível em: <https://santatarezatem.com.br/2020/08/11/poesia-e-danca-no-sempre-um-papo-com-suely-machado-e-marcela-rosa/>. Acesso em: 17 jun. 2023.

QUEBRA-CABEÇA. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1º Ato Companhia de Dança. 1989.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO. **Panorama 30 anos:** Z: Alejandro Ahmed. YouTube, 27 jan. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KJSHHdSzrtQ>. Acesso em: 12 jun. 2023.

TRÊS LUAS. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1º Ato Companhia de Dança. 2015a. Disponível em: <http://www.focoincena.com.br/tres-luas>. Acesso em: 22 out. 2022.

TRÊS LUAS. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1º Ato Companhia de Dança. 2015b. Disponível em: <http://www.focoincena.com.br/tres-luas>. Acesso em: 22 out. 2022.

TRÊS LUAS. Fotografia de espetáculo dirigido por Suely Machado para a 1º Ato Companhia de Dança. 2015c.

VASCONCELOS, L. **Começaria tudo outra vez**. Bailarina Ana Silva em fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Companhia de Dança. 2022. Acervo da Giro8 Companhia de Dança.

_____. **Entre o eu e o mundo**. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2014a. Acervo da Giro 8 Cia de Dança.

_____. **Entre o eu e o mundo**. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2014b. Acervo da Giro 8 Cia de Dança.

_____. **Entre o eu e o mundo**. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2014c. Acervo da Giro 8 Cia de Dança.

_____. **Fotografia do processo de criação do espetáculo Sr. Will**. Bailarino-intérprete Gleysson Moreira e bailarinos Marianna Lovi e Jader Chaves. 2017e. Acervo da Giro 8 Cia de Dança.

_____. **Retrato em Preto e Branco**. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim e Maria Inês Castro para a Giro8 Cia de Dança. 2011. Acervo da Giro 8 Cia de Dança.

_____. **Sr. Will**. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2017a. Acervo da Giro 8 Cia de Dança.

_____. **Sr. Will**. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2017b. Acervo da Giro 8 Cia de Dança.

_____. **Sr. Will**. Fotografia de espetáculo dirigido por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2017c. Acervo da Giro 8 Cia de Dança.

_____. **Sr. Will**. Fotografia de espetáculo coreografado por Joisy Amorim para a Giro8 Cia de Dança. 2017f. Acervo Giro8 Cia de Dança.

Referências bibliográficas

BOLSANELLO, D. P. A Educação Somática e os Conceitos de Descondicionamento Gestual, Autenticidades Somática e Tecnologia Interna. In: **Motrivivência**. Ano XXIII, p. 306-3022, jun./2011.

CALDAS, P. Coreografia e Dramaturgia: sentido e(m) ato. In: **Moringa: artes do espetáculo**, v. 2, n. 1, João Pessoa, jan./jun. 2021.

CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). **Dança e dramaturgia(s)**. trad. Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima, Sylvain Druot. Fortaleza; São Paulo; Nexus, 2016.

_____. **Dança e dramaturgia(s)**. In CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). **Dança e dramaturgia(s)**. trad. Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima, Sylvain Druot. Fortaleza; São Paulo; Nexus, 2016.

CANAL CURTA. **Promo Figuras da Dança - Hugo Travers**. YouTube, mai. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=131JEFTgjFA>. Acesso em: 27 set. 2022.

CARLTON DANCE FESTIVAL. In SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA. Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/carlton-dance-festival/>. Acesso em: 15 out. 2022.

CÁSSIA NAVAS. In WIKIDANÇA. NET. 09 abr. 2012. Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/C%C3%A1ssia_Navas#:~:text=C%C3%A1ssia%20Navas%20Alves%20de%20Castro,Navas%20-%20Enciclop%C3%A9dia%20do%20Tea. Acesso em: 14 out. 2022.

CORSO, M. Andarilhos, mendigos e loucos. **Psicanálise na vida cotidiana**. Porto Alegre, 30 abr. 1998. Disponível em: <http://www.marioedianacorso.com/andarilhos-mendigos-e-loucos>. Acesso em: 23 set. 2022.

CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

CVEJIC, B. **O dramaturgista ignorante**. In CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). **Dança e dramaturgia(s)**. trad. Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima, Sylvain Druot. Fortaleza; São Paulo; Nexus, 2016.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** trad. Margarida Barahona e Antônio Guerreiro. Lisboa: Presença, 1992.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DITADURA MILITAR brasileira. Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ditadura_militar_brasileira. Acesso em: 28 set. 2022.

ERICA BEARLZ. Disponível em: <http://olharespradanca.art.br/colaborador/erica-bearlz/>. Acesso em: 19 mai. 2022.

ESPINOSA, B. **Ética**. São Paulo: Edusp: 1ª Edição, 2015.

FALKEMBACH, M. F. **Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem**: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

FIOCRUZ. **Principais questões sobre osteogênese imperfeita**. Disponível em:
<https://portaldeboaspraticas.iff.fiocruz.br/atencao-crianca/principais-questoes-sobre-osteogenese-imperfeita/#:~:text=Osteog%C3%AAnese%20Imperfeita%20%C3%A9%20uma%20displasia,importante%20do%20nosso%20arcabou%C3%A7o%20%C3%B3seo>. Acesso em: 10 jun. 2023.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. 9ª ed. Rio de Janeiro; Zahar Editores, 1983.

FORSYTHE, W. **Choreographic objects**. Disponível em: <https://www.william-forsythe.com/essay.html>. Acesso em: 10 jan. 2019.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**, [s. l.], n. 7, p. 77, 2010.

_____; GOSELIN, P. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. trad. M.C.G. Carneiro e D. Maia de Lima. ARJ/ Brasil/ Vol. 1/1, p. 1-17, jan-jun. 2014.

GIL, J. O corpo Paradoxal. In: LINS, D. G. Silvio (org.) **Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GRAÇA SALES. Disponível em: https://www-chicagoacademyforthearts-org.translate.google/graca-sales?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt-BR&_x_tr_pto=sc. Acesso em: 05 set. 2022.

GRUPO CORPO. Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:P%C3%A1gina_principal. Acesso em: 26 jun. 2022.

GUIMARÃES, J. Paulinho Polika. **O Tempo**, Contagem, jun. 2009. Disponível em:
<https://www.otempo.com.br/pampulha/estilo/gente-1.9861>. Acesso em: 03 out. 2022.

HOLUS INSTITUTO SIDDARTHA. **Marjorie Ann Quast**. 29 mar. 2022. Disponível em:
<https://holusinstitutosiddhartha.com.br/2022/03/29/marjorie-ann-quast/>. Acesso em: 14 out. 2022.

ISABEL SANTA Rosa. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Isabel_Santa_Rosa. Acesso em: 18 set. 2022.

JAQUET, C. **A força do corpo humano**. São Paulo: Editora Annablume, 2010.

KASTRUP, V. **Cognição inventiva, arte e corpo**. In: COSTAS, A. M. R. (et al).

ABRACE: arte, corpo e pesquisa: experiência expandida. 1ª ed. Belo Horizonte: O Lutador, 2016.

KATZ, H. **Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia de dança**. Sala Preta, São Paulo, v. 10, p. 163-167, 2010.

KLAUSS VIANNA. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:P%C3%A1gina_principal. Acesso em: 13 ago. 2022.

LE BRETON, D. **Desaparecer de si: uma tentação contemporânea**. trad: Francisco Morás – Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

LEPECKI, A. **Errância como trabalho**. In CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). **Dança e dramaturgia(s)**. trad. Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima, Sylvain Druot. Fortaleza; São Paulo; Nexus, 2016.

LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa, Guide Artes Gráficas, 2012.

MACHADO, M. A. A. P. O processo de Criação do Ator: Uma Perspectiva Semiótica. In. CARREIRA A.; BIANGE C.; RAMOS L. F.; FARIAS S. C. (org.). **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1945.

MEYER, S. **Dramatologias da dança**. In: CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). **Dança e dramaturgia(s)**. trad. Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima, Sylvain Druot. Fortaleza; São Paulo; Nexus, 2016. p. 221-241.

MORAES, J. M. R. de. O conceito de coreografia em transformação. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 34, p. 362-377, mar-abr. 2019a.

_____. Movimento, dança e coreografia: reflexões sobre um desenvolvimento artístico. **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 15, n. 2, p. 282-292, jul./dez. 2019b.

MUNDIM, A. C. R. Dramaturgia, corpo e processos de formação em dança na contemporaneidade. In: **Dança**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança. Salvador, v. 3, n. 1, p. 49-60, jan./jul. 2014. De

OHAD NAHARIN. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Ohad_Naharin. Acesso em: 24 mai. 2022a.

OHAD NAHARIN. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CfH6FjCvMQF/>. Acesso em: 23 out. 2022b.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. **Doença de Coronavirus (COVID-19) Pandemia**. Disponível em: <https://www.who.int/pt>. Acesso em: 19 jan. 2023.

PAIS, A. **O Discurso da Cumplicidade. Dramaturgias Contemporâneas**. Editora Colibri, 2004.

PANORAMA 30 anos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KJSHHdSzrtQ>. Acesso em: 18 jun. 2023.

PARALELO 16 – MOSTRA DE DANÇA CONTEMPORÂNEA. In WIKIDANÇA.NET. 10 nov. 2011. Disponível em: http://wikidanca.net/wiki/index.php/Paralelo_16_-_Mostra_de_Dan%C3%A7a_Contempor%C3%A2nea. Acesso em: 14 out. 2022.

PRIMEIRO ATO CENTRO DE DANÇA. **Está de volta o curso regular de ballet clássico com Bettina Bellomo**. 24 jul. 2018. Disponível em: <http://www.primeiroato.com.br/noticia/curso-danca-criacao-8999>. Acesso em: 19 set. 2022.

ROBATTO, L. **Dança como via privilegiada da educação**. Seminário Internacional Descobrir a Dança/ Descobrimo através da Dança (SIDD), 2011 Anais. Faculdade de Motricidade Humana. Cruz Quebrada, Portugal, p. 274 a 292, fev. 2012.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1998.

SÁNCHEZ, L. M. M. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Trad: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki; introdução e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989. se c

SOBRE O festival. Disponível em: <https://quinzenadedancadealmada.cdanca-almada.pt/>. Acesso em: 20 mai. 2022.

SEIXAS, R. **Metamorfose ambulante**. [s.l.]: Philips: 1973. LP. 30 min.

SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

VANDERLEI VICENTE da Silva Neto. Disponível em: <https://mapagoiano.cultura.go.gov.br/agente/2900/>. Acesso em: 20 mai. 2022.

VILELA, L. F. Um corpo na dança contemporânea brasileira: percurso de rupturas e afirmações. In: **Educação Temática Digital**, Campinas, v. 12, n. 2, p. 93-112, jan./jun. 2011.

_____. **Uma vida em dança:** movimentos e percursos de Denise Stultz. Tese (Doutorado em Educação). 234 f. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

WARBURTON, E. C. Ressonância na dança: a arte de mesclar corpos. In: **Art Research Journal**, v. 3, n. 2, p. 1-29, jul./dez. 2016.

XAVIER, J. **Curadoria de dança como abertura ao diálogo.** In: XAVIER, J; CÉSAR, M. (org). **Múltipla dança:** festival internacional de dança contemporânea: 10 anos em encontros. 1ª ed. Florianópolis: Jussara Xavier, 2020.

Anexo A

Relato sobre trajetória como ensaiadora da Giro8 Cia de Dança.

Para Joisy.

Eu sou Erica Bearlz, e trabalho com a Joisy na Giro8 desde 2011, então neste ano de 2023 estou completando 12 anos nessa parceria. Meu primeiro contato com a Joisy foi por meio de um convite para eu "dar uma olhada" em uma de suas coreografias. Era um grupo que estava se formando e estavam ensaiando para a estreia desse grupo, que seria a Giro8.

Desde o primeiro contato Joisy me deixou muito à vontade, pediu apenas para eu olhar o trabalho e falar o que eu achasse que precisava ser dito. Era um elenco bem jovem, no entanto fiquei surpreendida com a energia entregue de todos para que a estreia do trabalho, o espetáculo Retrato em Branco e Preto, pudesse marcar oficialmente o surgimento da tão sonhada Cia, a Giro8. Então a parceria foi se firmando, e hoje já são quase 12 anos desde esse primeiro encontro.

Acompanhei a trajetória da Joisy por esses anos todos e pude acompanhar seu crescimento enquanto artista, diretora e pessoa. E aqui vou falar mais em relação ao que observo em sua forma de construir seus trabalhos coreógrafos.

O primeiro espetáculo me lembro que era como se fosse uma coletânea de diversos trechos que já haviam sido dançados e premiados em festivais, e Joisy amarrou as coreografias com um contexto um pouco lúdico sobre relacionamentos. Era um elenco jovem como muita energia e as coreografias estavam bastante empenhadas em mostrar as habilidades técnicas do elenco. A narrativa do espetáculo acontecia mais nas transições coreográficas, onde aparecia um pouco de teatralização por meio de pantomima e narração em áudio. Lembro que tinham muitas "formações", como diagonais e outros desenhos espaciais, que eram usados como recurso para não deixar a coreografia "monótona". Da mesma forma a iluminação era feita com inúmeras mudanças, com a mesma intenção de "surpreender" o público por meio de um efeito visual que fosse interessante.

E eu identificava isso como um resquício da história da Joyce como coreógrafa para festivais competitivos, onde as coreografias são curtas e tem que ser visualmente surpreendentes para chamar a atenção, em poucos minutos, para habilidade do

elenco e do coreógrafo em criar desenhos cênicos. Então meu trabalho consistia em fazer os bailarinos darem conta de executar aqueles movimentos todos.

À medida que Joyce foi amadurecendo enquanto artista, sua forma de criar também mudou. Já no segundo espetáculo da companhia, Joyce quis criar um espetáculo com uma única narrativa, em vez de um *pout pourri* de coreografias como no espetáculo anterior. Foi a criação mais demorada e mais desafiadora para Joyce pois muitas vezes a criação real se afastava do contexto inicial que ela havia determinado, e ela ficava tentando fazer a criação se encaixar na narrativa que ela havia criado primeiramente.

Nesse espetáculo, começa a nascer uma dramaturgia do movimento, cada coreografia tinha um contexto que era buscado também corporalmente. Diferentemente do espetáculo anterior que tinha muita influência do estilo Jazz, neste segundo espetáculo começou a se buscar uma dramaturgia corporal no elenco, E isso se fortalecia muito à medida que o elenco trocava de intérpretes, e cada intérprete recebia uma orientação de um sentido coreográfico mas determinante do que a coreografia em si. Apesar de ainda as coreografias serem muito determinadas e os movimentos partirem ainda muito do corpo da Joisy, à medida que o elenco foi amadurecendo e trazendo elementos dramáticos pessoais, Joisy aproveitava cada vez mais essas contribuições e inclusive incentivava o elenco a fazer "do seu jeito".

Também houve uma mudança na concepção da luz e figurino, começando a aparecer a ideia de construir uma ambiência que desse suporte ao contexto do espetáculo, em vez de "uma luz bonita". Eu percebo que foi a partir desta experiência com esse 2º espetáculo que Joisy começou a se interessar por outros corpos, que pudessem agregar outras histórias aos seus espetáculos para além das pernas altas e piruetas.

Interessante reparar que nos próximos espetáculos, o elenco que conseguia se destacar mais e contribuir mais nas criações não eram os bailarinos com a melhor "técnica", entendendo técnica aqui como habilidade vinda do balé, com linhas corporais bem definidas, alongamento perfeito e limpeza de movimento. Joyce começou a "fluir", mas enquanto coreógrafa quando o bailarino estava com corpo disponível a experimentar as suas orientações em vez de seguir os seus comandos.

O que eu acho interessante destacar na trajetória da Joisy, é que ela sempre se cercou de profissionais de outras áreas para dar suporte ao seu trabalho, e se manteve sempre aberta às contribuições.

A partir do segundo espetáculo da companhia a presença de uma pessoa para trabalhar a teatralidade e a dramaturgia corporal do elenco sempre foi muito importante, assim como o constante diálogo entre a coreógrafa e a ensaiadora, que no caso era eu. Esse constante diálogo possibilitou uma sinergia de trabalho interessante assim como uma confiança mútua nas contribuições de cada profissional. Acredito que essa abertura da Joyce em chamar outros olhares para contribuir com o seu trabalho fez toda a diferença em seu desenvolvimento.

E para mim o momento de virada da companhia foi no espetáculo *Sr. Will*, onde Joisy já sabendo da potência que a dramaturgia corporal trazia para os seus trabalhos, inclusive como um diferencial, já de cara convidou um dramaturgo para trabalhar toda a dramaturgia do espetáculo antes de ela começar a coreografar. Foi a primeira vez que isso aconteceu, pois antes ela coreografava e depois chamava alguém da dramaturgia para fazer a coreografia estar dramaturgicamente de acordo com o que ela tinha idealizado.

Em *Sr. Will* foi totalmente o contrário, ela deixou o dramaturgo livre para construir a narrativa com o elenco, claro que eles já tinham conversado sobre o contexto do trabalho, mas a maioria dos ensaios iniciais eram simplesmente o dramaturgo e o elenco. Depois que tinha uma linha dramaturgicamente construída junto com o elenco que ela entrou com as coreografias em momentos específicos, e foi a primeira vez que a dramaturgia não foi usada como transição ou como reforço da narrativa, e sim como o cerne da dramaturgia do espetáculo como um todo.

E a partir dessa experiência Joyce modificou muito sua forma de criar, era muito claro para ela que a potência vinha do bailarino que ela estava trabalhando, uma vez que era ele quem estaria em cena, e ele tinha uma história única. Ela começou a coreografar muito mais desvendando as potências corporais do elenco e instigando qualidades específicas de cada um, em vez de vir com movimentos e sequências prontas.

E eu enquanto ensaiadora é claro que também fui aprendendo a como dar continuidade às escolhas da Joisy, enquanto coreógrafa e diretora da Giro8. Meu trabalho hoje não é mais fazer o elenco dançar a sequência no tempo certo ou ir para a diagonal certa ou levantar a perna no ângulo perfeito, e sim a partir do que a Joyce

vê de potência em cada um dos bailarinos do elenco, eu ajudar por meio do meu conhecimento de movimento aquele bailarino a ter sustentação corporal para que a expressividade flua por meio do seu corpo.

Hoje o trabalho acontece de forma fluida, em uma confiança mútua entre todos os integrantes da Giro8, e embora a gente saiba que ainda não chegamos em nossa máxima potência artística, sabemos que estamos caminhando pra isso, então a jornada fica mais leve e instigante, e conseguimos nos permitir experimentar, errar, tentar de novo, com mais naturalidade.