

Rubiane Falkenberg Zancan

**MOTIVAÇÃO CRIADORA E RECEPÇÃO ESTÉTICA NO
ESPETÁCULO
RE-SINTOS DA MUOVERE COMPANHIA DE DANÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Dr. Clóvis Dias Massa

PORTO ALEGRE- RS, AGOSTO DE 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

A COMISSÃO EXAMINADORA, ABAIXO ASSINADA, APROVA

**MOTIVAÇÃO CRIADORA E RECEPÇÃO ESTÉTICA NO
ESPETÁCULO
RE-SINTOS DA MUOVERE COMPANHIA DE DANÇA**

Elaborada por

Rubiane Falkenberg Zancan

Como requisito parcial da Obtenção do Grau de Mestre em Artes Cênicas

Comissão Examinadora:

Doutor – Clóvis Dias Massa / Orientador _____/UFRGS

Doutora – Eliana Rodrigues Silva _____/ UFBA

Doutora – Mônica Fagundes Dantas _____/ UFRGS

Doutora – Silvia Balestreri Nunes _____/UFRGS

Porto Alegre – RS, 14 de agosto de 2009

**Dedico este estudo ao Curso de Dança-Licenciatura da Universidade de Cruz Alta
- UNICRUZ, o primeiro curso de graduação em Dança do Rio Grande do Sul, do
qual me orgulho de fazer parte da primeira turma.**

AGRADECIMENTOS

Coordenadora do Curso de Pós Graduação em Artes Cênicas, professora Doutora Marta Isaacsson Souza e Silva, especialmente pela atenção dedicada aos alunos de dança no referido programa.

Meu orientador, Professor Doutor Clóvis Dias Massa, pela generosidade, atenção, paciência, dedicação. Minha sincera admiração.

Jussara Miranda, Jezebel de Carli, Denis Gosch e espectadores do espetáculo Re-Sintos da Muovere Companhia de Dança, por contribuírem com as entrevistas que fazem parte desta pesquisa.

Professores da banca: Eliana Rodrigues Silva, Mônica Fagundes Dantas, Silvia Balestreri Nunes.

Professora Eliana Rodrigues Silva e professora Antônia Pereira pela atenção e recepção realizada na Bahia.

Meu pai Roberto Luiz Zancan, minha mãe Jeane Falkenberg Zancan, meus irmãos Roberto e Rodolpho, e ao meu namorado Luciano Martelli Padilha, pela base familiar repleta de amor e carinho.

Todos que contribuíram direta ou indiretamente para que esse estudo se concretizasse, deixo aqui registrada a minha profunda gratidão!

RESUMO

MOTIVAÇÃO CRIADORA E RECEPÇÃO ESTÉTICA NO ESPETÁCULO RE-SINTOS DA MUOVERE COMPANHIA DE DANÇA

Autora: Rubiane Falkenberg Zancan
Orientador: Prof^o Dr. Clóvis Dias Massa

A pesquisa intitulada *Motivação Criadora e Recepção Estética no Espetáculo Re-Sintos da Muovere Companhia de Dança* tem a seguinte indagação: Como operam as motivações criadoras e o processo de recepção de um espetáculo de dança contemporânea? O espetáculo escolhido para investigar o processo de criação e recepção traz o cruzamento das fronteiras entre a dança e o teatro, seja pela composição do elenco de bailarinos e atores, seja pela direção geral e cênica ter sido realizada, respectivamente, por Jussara Miranda e Jezebel de Carli, uma artista da dança e outra do teatro. *Re-Sintos* apresenta como características: a ênfase da não neutralidade facial; a utilização de elementos sonoros, ora produzidos pelos bailarinos, ora acompanhados pela trilha musical; a utilização de cenário, o uso de narrativa fragmentada; a utilização de diálogo com questões do cotidiano; por fim, valoriza a plasticidade do movimento corporal como principal fio condutor. Como modo de sistematizar e organizar a leitura, esta pesquisa é dividida em três capítulos: O capítulo I analisa como acontece a articulação entre a dança e o teatro no espetáculo *Re-Sintos*. O capítulo II verifica o que envolve o processo de recepção e como o espetáculo se oferece ao exercício receptivo. O capítulo III examina e apresenta o modo como opera a produção e a recepção do espetáculo *Re-Sintos* a partir de algumas características aproximativas do rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guatarri. As características presentes no *Re-Sintos* retratam um modo de condução do trabalho, no qual se evidencia a presença de um caráter investigativo que tem como efeito a multiplicidade. Essa multiplicidade compreende as conexões, as rupturas e as contaminações consentidas pelo olhar questionador dos produtores num processo dinâmico de territorialização, desterritorialização e reterritorialização da criação. Quanto à recepção estética, observa-se que cada espectador articula os conhecimentos prévios, os sentidos plurais e paradoxais em linhas de segmentaridade e linhas de desterritorialização. Como a percepção produz constantemente conexões e desdobramentos, ao criar novos nexos e exigir sem cessar outros agenciamentos, os vínculos entre as motivações criadoras e a recepção estética são rizomáticos e não permitem ao espectador a identificação completa das fontes ou origens.

Palavras-chave: Dança Contemporânea. Composição. Percepção. Rizoma.

ABSTRACT

CREATIVE MOTIVATION AND THE AESTHETIC RECEPTION AT RE-SINTOS PERFORMANCE OF MUOVERE DANCE COMPANY

Author: Rubiane Falkenberg Zancan

Advisor: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

The research entitled Creative Motivation and the Aesthetic Reception at Re-Sintos Performance of Muovere Dance Company has a question: How creative motivations and receptive process operate in a contemporary dance performance? The performance chosen to investigate the process of creation and reception crosses the borders between dance and theater, either by the casting composition by dancers and actors or by the general and scenic direction done, respectively, by Jussara Miranda and Jezebel de Carli, a dance artist and a theater artist. *Re-Sintos* has as characteristics: the emphasis of the non-facial neutrality; the utilization of sound elements, be it produced by the dancers or accompanied by the musical track; the scenery presentation; the use of the fragmented narrative; the utilization of dialogue with daily subjects; at least, values the corporal movement plasticity as its principal thread. As a way to systematize and organize the reading, this research is divided in three chapters: Chapter I analyses how the articulation between dance and theater happens at the *Re-Sintos* performance. Chapter II verifies what involves the reception process and how the performance offers itself to the receptive exercise. Chapter III examines and presents the way how the production and the reception of the *Re-Sintos* performance operate from some approximate characteristics from Gilles Deleuze and Félix Guattari's rhizome. The features presented in *Re-Sintos* portray a conduction way of the work, which shows the presence of an investigative character that has the multiplicity as its effect. This multiplicity comprehends the connections, ruptures and contaminations consented by the questioning way of look of the producers in a dynamic process of the creation's territorialization, deterritorialization and reterritorialization. About the aesthetic reception, it is observed that each spectator articulates its prior knowledge, the plural and paradoxical feelings in lines of segmentarity and lines of deterritorialization. As the perception produces constantly connections and consecutive developments, when it creates new connections and demand without ceasing other agency the links between the creative motivations and the aesthetic receptions are rhizomatous and do not allow the spectator the full identification of the sources or origins.

Keywords: Contemporary Dance. Composition. Perception. Rhizome.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| Apresentação | 11 |
| Capítulo I – Dança e Teatro: linhas que se cruzam | 19 |
| 1.1 A <i>Muovere Companhia de Dança</i> | 19 |
| 1.2 O Coreógrafo e o Dramaturgista na Dança | 27 |
| 1.3 A Criação Cênica | 35 |
| Capítulo II – O Processo Receptivo na Dança Contemporânea | 44 |
| 2.1 Sobre a Recepção Estética | 44 |
| 2.2 A Percepção do Espectador no Espetáculo Re-Sintos | 50 |
| 2.3 O Olhar e a Escuta no Espetáculo Re-Sintos | 60 |
| Capítulo III – Motivações Criadoras e Recepção Estética | 79 |
| Considerações Finais | 95 |
| Referências | 98 |

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Foto 1 - cena inicial (foto de Rubiane F. Zancan) | 61 |
| Foto 2 – cena inicial (foto de Rubiane F. Zancan) | 62 |
| Foto 3 – cena inicial (foto de Rubiane F. Zancan) | 62 |
| Fotos 4 – cena do elevador (foto de Rubiane F. Zancan) | 66 |
| Fotos 5 – cena da arquibancada (foto de Rubiane F. Zancan) | 73 |

LISTA DE APÊNDICE

| | |
|--|------------|
| APÊNDICE A – Muovere Companhia de Dança – breve histórico | 103 |
|--|------------|

LISTA DE ANEXOS

| | |
|---|-----|
| Anexo A – Roteiro de entrevista realizada com Jussara Miranda | 109 |
| Anexo B - Roteiro de entrevista realizada com Jezebel de Carli | 111 |
| Anexo C – Roteiro de entrevista realizada com Denis Gosch | 113 |
| Anexo D – Roteiro de entrevista realizada com os espectadores | 115 |
| Anexo E – Programa do espetáculo Re-Sintos | 117 |

APRESENTAÇÃO

Desde a passagem do século XIX para o século XX, a dança desenvolveu princípios que se transformaram e foram incorporados em diferentes abordagens de preparação corporal e produções artísticas. Dessas mudanças, originaram-se reformulações estéticas e padrões novos de criação.

Inicialmente, a dança dita moderna marcou a revisão geral dos valores, de técnicas corporais e de regras de composição. Esse período, compreendido entre 1900 e 1960, foi marcado pela hegemonia das ciências, em que a verdade precisava ser provada. A ciência prometia a emancipação humana, isto é, com o desenvolvimento industrial haveria mais máquinas realizando o trabalho humano e, assim, mais tempo para o lazer. O desenvolvimento das pesquisas traria a cura das doenças. Foi um período em que a ciência afirmava que iria resolver os problemas da humanidade, baseada em informações comprovadas. Esse momento também foi marcado por guerras mundiais. Foi nesse cenário que a dança mudou. Primeiramente, foi necessário romper com a artificialidade do balé. O corpo precisava expressar mais do que a representação de príncipes e princesas. A dança queria mostrar, por exemplo, a dor que a guerra produzia. Para isso, precisava modificar a maneira de realizar os movimentos. O tronco, como portador da expressividade dos sentimentos, não podia continuar ereto, com mínimos movimentos. O corpo sentia a necessidade de se expressar de um novo modo.

Com relação à investigação do movimento do tronco do dançarino como portador da expressividade, cada precursor da dança estabeleceu diferentes formas de abordagem do movimento. Nas composições de Martha Graham, a curvatura do tronco para frente passou a ser executada pela contração da pélvis. Já nas de Merce Cunningham (seu discípulo), a curvatura da coluna passa a ter iniciação periférica, isto é, pela cabeça. Dessa forma, o movimento se diferencia pela iniciação e sequenciamento, pelo uso da respiração.

Desse modo, a dança contemporânea, por meio de suas inúmeras combinações de princípios convida o espectador a mudar o olhar para percebê-la. As mudanças

estéticas propostas transformaram hábitos de percepção, isto é, ao mesmo tempo em que se mudou a maneira de produzir, alterou-se também a forma de perceber.

A dança moderna teve relação com as pesquisas de François Delsarte, que difundiu seu método nos Estados Unidos, e com Jacques Dalcroze, na Alemanha. De acordo com Paul Bourcier, Delsarte contribuiu trazendo a associação entre a emoção, a imagem cerebral e o movimento (BOURCIER, 2001: 245-6). Ele valorizou o gesto humano, quando constatou que todo o corpo é mobilizado para a expressão. Seus princípios influenciaram os precursores da dança moderna, entre eles, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis e Ted Shawn. Por sua vez, Dalcroze conectou o senso rítmico a uma educação corporal e defendeu a idéia de que a música provoca no cérebro uma representação que estimula o movimento expressivo (BOURCIER, 2001: 291-2). Os fundamentos de Dalcroze contribuíram para o entendimento de que a “visualidade e audição não são, aliás, os únicos sistemas perceptivos operantes na recepção do espetáculo. São, de certo modo, dependentes do ‘aparelho muscular inteiro’”(PAVIS, 2003:301).

Nessa perspectiva, entende-se que o movimento presente na dança atingiria a percepção do espectador pela ação cinestésica provocada em seu corpo. Assim, pode-se dizer que o estado corporal do espectador seria modificado durante a apreciação da dança, e isso se relacionaria com a interpretação do que foi visto. As mudanças propostas pela dança moderna, no que se refere ao movimento, modificam a ação cinestésica. Desse modo, o espectador, até então acostumado com a percepção de movimentos leves, verticais, suaves, produzidos pela dança clássica, passou a observar movimentos fortes, de contração e relaxamento corporal, propostos por Martha Graham, ou quedas e recuperações apresentadas por Doris Humphrey. A dança moderna passa a explorar o peso, o contato com o chão, os pés descalços.

Além disso, ocorreu uma mudança na temática coreográfica. Conforme Bourcier os precursores da dança moderna trataram de vários temas em suas coreografias. Os temas propostos por Isadora Duncan, no início da sua carreira, foram inspirados na contemplação da natureza. Ela buscava reencontrar o ritmo dos movimentos inatos do homem, perdidos há anos. Por sua vez, Martha Graham e Doris Humphrey apresentaram, em suas obras, entre outros assuntos, as dificuldades do seu tempo: o homem se confrontando com problemas da sociedade. As danças desse período foram carregadas de emoção e dramatização (BOURCIER, 2001: 248-275).

Em meados do século XX, nos Estados Unidos, a dança sofreu mais uma mudança significativa, chamada de negação da negação, isto é, a dança pós-moderna não se reconhece mais, em absoluto, nas danças dramatizadas. Segundo Michèle Febvre (1995), esse foi um período durante o qual coreógrafos, como Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, dedicaram-se a questionar a dança. Eles buscaram novas estratégias de composição, já anunciadas nos anos 1950, por Cunningham. Foram utilizadas estratégias que contrariam a linearidade, a continuidade, a representação, a figuração, em favor de estruturas sem lógica, da simultaneidade, da justaposição e da repetição. Desse modo, o espectador tinha como opção acompanhar os movimentos propostos e fazer sua própria interpretação. Nessa perspectiva, Hubert Godard, quando se refere às danças de Cunningham, afirma que “elas obrigam o espectador a ver o signo e a figura pelo que são. Privado de um movimento ‘já interpretado’, o espectador se vê colocado diante de novos códigos estéticos” (GODARD, 2002: 26-7).

Conforme Febvre (1995), as produções desse período não foram homogêneas, mas tiveram em comum o desejo de desconstruir os códigos da dança e do espetáculo, de se distanciar das tradições, de repensar o corpo que dança, da concepção elitista, quer dizer, corpos garantidores e portadores de um ideal instituído. Foi necessário sair dos locais convencionais em favor dos sótãos, dos parques, dos telhados, para confrontar os corpos com um outro olhar, com outras geometrias.

Ainda de acordo com a autora, paralelamente a essa busca de um *natural* do corpo que dança e no seu prolongamento paradoxal, situou-se uma forma de minimalismo: um trabalho quase obsessivo de análise, decupagem e de abstração corporal.

Uma vez que o movimento de cada criador acontece no seu corpo e por meio de vivências, esses movimentos artísticos representam as experiências pessoais, estéticas e emocionais imediatas dos seus criadores, gerando uma pluralidade de técnicas e estéticas.

Nos dias de hoje, a dança designada como contemporânea nutre-se dos diferentes princípios produzidos desde a virada do século XIX para o século XX e ainda agrega outras combinações, seja com outras formas de arte, seja com recursos tecnológicos. Soraia Maria Silva diz que “estamos, sim, aqui, neste tempo-lugar, da era da informação, apreciando um devir constante de estéticas híbridas” (SILVA, 2007: 472).

Com essa possibilidade de agregar diferentes combinações, modifica-se o caminho que envolve a criação de um espetáculo, e assim outras questões são trazidas para a montagem e recepção de um espetáculo. Na criação tradicional, ainda hoje desenvolvida, existe a figura central de uma pessoa que agrega a função do coreógrafo, diretor, professor, e assim por diante. Essa pessoa é aquela que transmite a sequência de movimentos, assim como a direção do que compõe o espetáculo (figurino, iluminação, cenário, e assim por diante). Os bailarinos recebem a informação e executam do modo mais próximo ao que o coreógrafo deseja. Mesmo que haja outros profissionais envolvidos na criação do espetáculo, como figurinista, iluminador, cenógrafo, entre outros, eles desenvolvem o trabalho a partir do ponto de vista do coreógrafo. Nesse sentido, existe a predominância de um único ponto de vista, a do coreógrafo.

Ao considerar a maioria das práticas de composição coreográfica desenvolvida atualmente pela dança contemporânea, podemos dizer que elas se tornaram coletivas. Nessa perspectiva, durante o processo da montagem cênica é aproveitada a experiência dos bailarinos frente a inúmeras questões propostas que se articulam em associações de sentido entre imagens, gestos e palavras. A percepção do movimento, a improvisação, a relação, a pergunta, o diálogo são inseridos na criação. Entende-se que existem os movimentos para a dança, como território. Na medida em que o movimento passa a ser questionado, reorganizado pelo corpo de cada bailarino, respeitando e potencializando as diferenças de cada corpo, há uma desterritorialização daquele movimento que se atualiza na criação. No momento em que há a apreciação desse movimento, há uma reterritorialização do movimento pela percepção do espectador. Ambos os processos promovem a criação de múltiplas linhas de segmentaridade ou linhas de fuga, as quais serão explicadas no decorrer dos capítulos desta dissertação.

A pesquisa intitulada *Motivação Criadora e Recepção Estética no Espetáculo Re-Sintos da Muovere Companhia de Dança*, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul se insere na linha de pesquisa *Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas*, a qual aborda estudos que se referem a experimentações e reflexões crítico-conceituais a partir da articulação entre as teorias da cena e outras áreas do conhecimento.

O primeiro desafio deste estudo foi encontrar uma via para estudar a recepção estética na dança contemporânea: primeiro, pela diversidade que a dança contemporânea pode apresentar em suas composições; segundo, porque as teorias sobre recepção estética foram desenvolvidas, originalmente, pela área de conhecimento que

compreende a literatura. Para encontrar uma via plausível, diversos questionamentos estiveram presentes na etapa inicial desta pesquisa. A referida problematização deu-se em torno das seguintes questões: Qual a especificidade da recepção na dança? Quais as singularidades que apresenta o olhar do espectador de dança contemporânea? Qual das teorias da recepção é a melhor opção para o estudo da dança contemporânea? O que, das teorias da recepção, interessa a esta pesquisa? Observou-se, por meio dessas perguntas que surgiam a cada dia, que havia a necessidade de delimitar o referido assunto e enfocar a multiplicidade presente tanto no processo de criação, como no de recepção.

Como já foi relatado anteriormente, a dança contemporânea pode constituir-se de diferentes modos, provenientes da combinação, por exemplo, do contexto, das escolhas de preparação corporal e de criação artística. Devido à amplitude que envolve cada um dos aspectos que compõem a dança contemporânea, a exigência de delimitação do campo de pesquisa guiou a escolha do objeto de estudo desta dissertação. Como critério, estabeleceu-se que seria escolhida uma companhia que deveria atuar em Porto Alegre - RS, local onde se realizou o curso de Mestrado; que haveria representatividade no cenário da dança; que o espetáculo, de algum modo, aproximasse as fronteiras entre a dança e o teatro, e que, enfim, estivesse em cartaz durante o período da realização desta pesquisa. Assim, chegou-se até a *Muovere Companhia de Dança*, que estava completando vinte anos de existência, em cartaz com o espetáculo *Re-Sintos*, durante o ano de 2008, na capital gaúcha.

O espetáculo escolhido traz o cruzamento das fronteiras entre a dança e o teatro, seja pela composição do elenco de bailarinos e atores, seja pela direção geral e cênica ter sido realizada, respectivamente, por Jussara Miranda e Jezebel de Carli, uma artista da dança e outra do teatro. *Re-Sintos* apresenta como características: a ênfase da não neutralidade facial; a utilização de elementos sonoros, ora produzidos pelos bailarinos, ora acompanhados pela trilha musical; a utilização de cenário; o uso de narrativa fragmentada; a utilização de diálogo com questões do cotidiano; por fim, a valorização da plasticidade do movimento corporal como principal fio condutor.

Os procedimentos adotados para a concretização da pesquisa partiram da necessidade da realização de entrevistas com algumas pessoas envolvidas no processo de criação e no processo de recepção do espetáculo *Re-Sintos*. O ideal seria que todas as pessoas participantes em ambos os processos fossem entrevistadas. Embora se tenha conhecimento que, em um trabalho de mestrado, o tempo não seja suficiente para atingir essa meta, e que a maioria das pessoas, principalmente, os espectadores não apresentam

vontade e disponibilidade para realizar entrevistas sobre a recepção. Por isso, muitos desafios foram lançados no momento da escolha metodológica.

Para o processo de criação, definiu-se que as entrevistas seriam realizadas por meio de questionário semi-estruturado (ANEXO A, B e C), para a diretora geral, para a diretora cênica e pelo menos, para um bailarino. A escolha pelo bailarino Denis Gosch aconteceu devido ao fato dele ter experiência com o teatro, ter participado das três montagens do espetáculo e pela sua disponibilidade de tempo.

Já para o processo de recepção, os desafios foram maiores: 1) Que tipo de instrumento utilizar? Questionário? Entrevista? 2) Quando? No início do espetáculo? Logo após o espetáculo? Alguns dias depois? 3) Como abordar as pessoas? 4) Quem faria as entrevistas? 5) Como os espectadores poderiam responder as questões de pesquisa? 6) Como não induzir as respostas?

Para viabilizar a pesquisa, optou-se por entrevistar o maior número de espectadores possíveis, por meio de questões semi-estruturadas (ANEXO D). Inicialmente, buscou-se ajuda de bolsistas do programa de pós-graduação em Artes Cênicas para contribuírem com a coleta de entrevistas. Mas por motivo de incompatibilidade de tempo, somente a pesquisadora pôde realizá-las, e isso teve consequência no tipo de abordagem e no número de espectadores analisados.

As entrevistas com espectadores ocorreram durante a temporada da *Muovere Companhia de Dança* no Teatro Túlio Piva, no qual aconteceram oito apresentações. A pesquisadora chegava antes de iniciar o espetáculo e conversava com as pessoas. Buscou abordar o maior número de espectadores possível, explicando que se tratava de uma pesquisa de mestrado sobre o processo de recepção em dança e convidava a pessoa para ser entrevistada sobre o espetáculo logo após o seu término. A pesquisadora contou com a ajuda de um amigo para realizar a coleta de dados. Optou-se em realizar a entrevista também via *e-mail*, pois seria impossível entrevistar todos no final da apresentação. Então, nessa primeira abordagem, após relatar do que tratava a pesquisa, era explicado que as pessoas poderiam responder as questões logo após o espetáculo ou via *e-mail*. Assim, era registrado em uma ficha o *e-mail* ou o modo como o espectador gostaria de ser entrevistado. A maioria dos espectadores optaram por responder por *e-mail*. Ao final, quarenta e sete pessoas responderam as perguntas da pesquisa. As repostas contribuíram para a composição do texto, principalmente, da seção II e III deste estudo.

A pesquisadora assistiu onze vezes ao espetáculo *Re-Sintos* em três etapas diferentes. Na primeira etapa, durante a estréia do espetáculo no Teatro São Pedro, foi realizada somente a apreciação. Na segunda etapa, durante a temporada no Teatro Túlio Piva, houve apreciação e coleta de entrevistas com espectadores. Já na terceira etapa, na sala 309 da Usina do Gasômetro, foi realizado o registro do espetáculo por meio de filmagem e fotografia.

As conexões estabelecidas entre a produção e a recepção de dança contemporânea passam pelas situações proporcionadas pelo objeto artístico percebido. A partir das idéias defendidas quanto ao circuito teatral apresentado por Marco de Marinis (2005), no que se refere à investigação teatral, buscou-se, nesta pesquisa, examinar as relações entre as estratégias lançadas pelos produtores envolvidos na composição por meio do desdobramento das motivações criadoras e o modo como se opera sua recepção estética.

Como modo de sistematizar e organizar a leitura, esta pesquisa foi dividida em três capítulos. O capítulo I objetiva analisar como acontece a articulação entre a dança e o teatro no espetáculo *Re-Sintos*. Como a dança contemporânea é complexa e multifacetada, busca-se situar algumas características que guiam a perspectiva adotada pela pesquisa em relação ao estilo escolhido. Desse modo, pretende-se esclarecer o que move a criação do espetáculo *Re-Sintos*; como se estabelece a fusão entre os conhecimentos do teatro e da dança e como as motivações podem ser múltiplas. Para tanto, articulam-se fundamentos teóricos com entrevistas realizadas com a diretora geral, com a diretora cênica e com um bailarino. Os questionamentos (Anexo A, B e C) referem-se à maneira como se desenvolveram o processo de criação e o ponto de vista em relação à recepção.

O capítulo II visa verificar como o espetáculo se oferece ao exercício receptivo. Trazem-se as considerações a respeito da recepção por meio da articulação entre autores principais como Marco de Marinis, Michel Bernard, Céline Roux e Roberto Gill Camargo. Nesse capítulo, também são utilizados trechos de entrevistas (Anexo D) realizadas com os espectadores do espetáculo *Re-Sintos*, com a finalidade de contribuir na composição do texto.

O capítulo III tem como meta examinar e apresentar o modo como se opera o desdobramento entre a produção e a recepção do espetáculo. Do ponto de vista do pertencimento espacial do movimento, a partir de uma perspectiva de que se permite a mudança a partir das conexões, contaminações e contribuições de cada corpo, seja ele

do coreógrafo, do bailarino ou do espectador, com base nas noções de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, chega-se a diferentes apreensões do movimento.

Gilles Deleuze e Félix Guatarri relatam que “num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulações ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação” (DELEUZE E GUATARRI, 1995: 11). A partir disso, entende-se que há um caminho para analisar o espetáculo de dança que traz a multiplicidade de linhas de segmentaridade e linhas de desterritorialização ligadas aos agenciamentos produzidos durante a criação e a recepção.

A motivação para se realizar esta pesquisa foi a percepção de que são escassos os estudos que tratam desse assunto, dificultando o aprofundamento e o debate sobre a produção e a recepção estética na dança.

Dessa forma, a presente pesquisa traz uma possibilidade de pensar o processo de produção e recepção do ponto de vista de um espetáculo. O que mais interessa aqui é o modo como o pensamento se organiza para chegar à articulação entre as estratégias produtivas e receptivas, deixando claro que é um assunto que não se esgota ao término deste estudo. Assim a relevância está pautada na proposta de um modo de pensar a dança contemporânea pela perspectiva da relação entre espetáculo-recepção, constituindo, assim, um instrumento para aprofundar as pesquisas na área da dança, por meio do debate crítico, como suporte teórico para discussões e problematizações sobre a recepção estética na dança contemporânea, principalmente, no meio acadêmico (cursos de graduação em dança, programas de pós-graduação) e, também, como forma de contribuir com a produção de conhecimento na área das Artes Cênicas.

CAPÍTULO I

DANÇA E TEATRO: LINHAS QUE SE CRUZAM

1.1 A *Muovere Companhia de Dança*

O espetáculo de dança contemporânea *Re-Sintos, da Muovere Companhia de Dança*, em que se analisa o objeto de estudo desta pesquisa (motivação criadora e recepção), envolve características presentes na sua poética¹ que aproximam as fronteiras da dança com as do teatro. Não é finalidade desta investigação traçar um panorama histórico da dança. No entanto, para atingir os objetivos propostos para este estudo, foi necessário fazer um esboço das influências que parecem explicitamente mais acentuadas nesse trabalho da *Muovere*, as quais formam um conjunto de aspectos que compõem seu estilo. Assim busca-se, aqui, abordar o que define a visão escolhida pela pesquisa em relação à dança contemporânea e, ao mesmo tempo, contextualizar o trabalho ao trazer algumas características percebidas na história da dança, as quais condizem com o espetáculo indagado.

Pode-se entender a dança contemporânea por diferentes perspectivas. Este estudo defende a ideia de que o processo iniciado pela dança moderna na virada do século XIX para o século XX resultou em um movimento que se ramificou e se apresentou com diferentes modos de manifestações. As diversidades constituídas se dão pela particularidade criativa, tanto de métodos, quanto de temas criadores. Essa característica já é sinalizada no modernismo, por exemplo, pela pintura, arquitetura e música. As inúmeras manifestações se desenvolveram e continuam a multiplicar-se ainda hoje. Com esse mesmo sentido, a dança se propõe a investigar novas possibilidades cênicas, relativas ao seu tempo, vivências e conhecimentos disponíveis. De acordo com Denise da Costa Oliveira Siqueira, “a dança contemporânea é um conceito do tipo ‘guarda chuva’ que abarca construções coreográficas muito diversas de variados lugares e culturas ao redor do mundo” (SIQUEIRA, 2006:107).

¹ Segundo Jorge Dubatti, poética é “o conjunto de componentes e procedimentos organizados que tornam possível a encenação da obra”, in *Cartografía teatral: introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008, p. 77

Ao considerar que é inútil procurar uma única teoria para o pós-modernismo, Soraia Maria Silva aponta, no entanto, alguns pontos recorrentes na poética da dança pós-moderna: permanência da prática da dança como linguagem de corpos que se movimentam, produzindo gestos expressivos; busca de diferentes investigações que produzem uma hibridização entre formas orgânicas e inorgânicas, por meio da composição homem-máquina; proposta de uma leitura digital das antigas obras analógicas que se tornam um elemento para a composição e descentralização dos lugares; utilização do acaso dentro de um cartesianismo, da estatística: “busca-se no computador alguns elementos que conduzam a uma intuição dos próprios dados armazenados, a uma intuição computadorizada, seja do vídeo ou de outros equipamentos atuais”; aparecimento da transcendência de gêneros, a não hierarquização de funções; processo de composição coreográfica passa a ser de domínio coletivo, mais pluralístico; surgimento da figura dos intérpretes criadores e pesquisadores (SILVA, 2007: 432-4).

Finalmente, todas essas idas e vindas por analogias e ironias, passando por um eixo cartesiano dissonante, redundarão em procedimentos que podem ser vistos em vários momentos da dança pós-moderna; são eles: dança-teatro, em que o dançarino interpreta o seu próprio personagem; rarefação, segmentação metonímica do movimento dos dançarinos, dissociação entre gesto e as situações que se quer externar; utilização do bailarino não para produzir o movimento, mas para dirigir a emoção dissociada do gesto; colocação em cena de estados do corpo e da alma; multi-informação com a aproximação polissêmica e multimidiática entre dança, televisão, vídeo, computador e cinema, em comunhão com fenômenos da moda; colocação em cena da vitalidade e violência provocando muitas vezes uma estética do choque, com forças ligadas à dança; aproximação entre a dança tradicional e a cultura de rua (*hip-hop*), *funck* e outras formas marginalizadas da dança (SILVA, 2007:434).

Essas características revelam o caráter heterogêneo das produções da dança pós-moderna, que agregam diferentes fontes, presentes na era da informação. “A variação e o grau de liberdade de criação e avaliação estética da dança é extremamente amplo, numa terra sem bússolas e onde apenas se sabe que existem radares” (SILVA, 2007: 434). As características apresentadas por Silva são consideradas como radares, já que permitem detectar aspectos que podem ser combinados de diferentes modos nas criações de dança contemporânea. O olhar questionador do artista contemporâneo frente aos conhecimentos disponíveis, sejam eles relacionados às técnicas corporais, aos recursos tecnológicos, ou ao contexto social, econômico e moral, oportuniza relações particulares resultantes das conexões produzidas pelas problematizações. A pluralidade

que envolve a diferença é reconhecida a partir das escolhas e fusões realizadas por cada artista, por meio de fundamentos específicos que determinam sua estética.

Na dança contemporânea existem trabalhos que se dedicam a explorar movimentos abstratos, enquanto outros, por exemplo, buscam a narrativa, mesmo que fragmentada. No caso dos espetáculos que estão envolvidos com movimentos abstratos, o foco pode estar na pesquisa do movimento, das formas, sem necessariamente buscar um sentido. Já quando se trabalha com uma narrativa, mesmo que fragmentada, colocam-se em cena signos que podem estar presentes na sonoridade, no figurino, no gestual, os quais se articulam com os movimentos, com a intenção de criar significados. Siqueira ainda aborda outros modos de manifestação cênica da dança:

A dança cênica, profissional, realizada no formato de espetáculo, é uma das várias modalidades de manifestações culturais da contemporaneidade. Seu conjunto inclui trabalhos executados em silêncio, acompanhados de falas, frenéticos ou quase sem movimentos, com ou sem uso de novas tecnologias, revelando um universo cultural plural e complexo em que abordagens estéticas refletem diferentes correntes históricas, econômicas, religiosas e técnicas (SIQUEIRA, 2006:4).

As manifestações da dança contemporânea envolvem fundamentalmente os princípios de criação eleitos por cada criador. As escolhas criadoras podem envolver conexões e/ou rupturas. As conexões estão ligadas ao que move o artista. O que pode vir a ser tal escolha de fusão? A tal escolha de fusão pode envolver a conexão com os recursos teatrais, com os recursos tecnológicos e com os movimentos de dança. Outro exemplo de conexão envolve a mistura de técnicas corporais, como o ballet clássico e o samba, ou ainda o gingado da capoeira. Em cada combinação realizada, há a análise de onde as linhas de diferentes naturezas podem cruzar-se. Às vezes, essas fusões desencadeiam rupturas em relação à sua origem. De acordo com o modo como acontece determinada conexão, por exemplo, a hibridização entre princípios ligados à técnica de dança moderna de Martha Graham e a capoeira, podem resultar em uma estética em que não se reconhece mais o que a gerou. Rompe-se com o padrão ligado a cada técnica e cria-se um novo estilo.

Por esse motivo, atualmente percebe-se a diversidade estética na chamada dança contemporânea, em que não há a extinção de um estilo em função do outro, mas sua simultaneidade. De acordo com Ciane Fernandes:

Na pós-modernidade a regra é a contaminação, e a simultaneidade de tempos históricos. Por isso não podemos mais esperar uma ‘dança pura’ ou um ‘teatro puro’ mas, ao mesmo tempo, podemos nos deparar com espetáculos de danças tradicionais e performances desconstrutivistas estreando na mesma semana e na mesma localidade (FERNANDES, 2006: 374).

A característica da arte contemporânea é a multiplicidade de expressões. Se antes as poéticas eram estanques, a concepção artística na contemporaneidade interage em diálogos interfaces, trocas. Portanto busca-se traçar elos entre alguns modos de manifestação da dança, ao enfatizar características que possam se relacionar com o espetáculo da *Muovere Companhia de Dança*, sem, com isso, enquadrá-lo em um modelo estático. Para tanto, “dentre as várias abordagens de dança contemporânea – como butô, dança pós-moderna, dança tecnológica, vale destacar alguns aspectos, da dança-teatro representada, por exemplo, por Pina Bausch, diretora e coreógrafa da *Tanztheater Wuppertal*” e da dança contemporânea que propõe um diálogo e sobreposição entre as linguagens do teatro e da dança, o que nos permite caracterizar o espetáculo *Re-Sintos* (SIQUEIRA, 2006:107-8).

A partir de 1920, a dança na Europa se aproximou do teatro. Com isso houve o incremento das possibilidades de criação, buscando-se relacionar temáticas coreográficas com seu contexto sócio-cultural. A dança-teatro é emblemática quanto a isso:

O *Tanztheater* caracteriza-se pela busca de uma expressão emocional essencial, não centrada no movimento em si, e sim numa combinação de meios: dança, representação, canto, cenografia – sem nenhum limite entre si. Incorpora a uma narrativa fragmentada, semelhante à colagem, a subtextos que parecem diretamente formulados a partir de experiências cotidianas e levados a extremos (CANTON, 1994: 21).

Thanztheater significa literalmente *dança-teatro*. Esse termo também foi utilizado no decorrer da história da dança por precursores como Rudolph Van Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss. As concepções sobre dança-teatro estavam muito ligadas ao desejo de nomear o que vinha sendo realizado em termos de dança na Europa. Essa nova dança precisava se afirmar enquanto arte, já que a forma reconhecida até então era o balé clássico. O termo dança-teatro, segundo Partsh-Bergsohn, foi mais conhecido por meio dos trabalhos de Pina Bausch.

A dança teatro de Pina Bausch é altamente autobiográfica, sua força está na intensidade da experiência e em sua expressão. Sua limitação está em sua subjetividade. Não oferece soluções, mas articula os problemas. Pina Bausch se intromete, evitando firmar compromissos, na esfera particular e observa, com olhos clínicos, o que, aparentemente, não é importante. Ela traz para fora as motivações das pessoas. Seus bailarinos dirigem-se diretamente à platéia e falam sobre si mesmos (uma prática comum durante os anos 60 no teatro alternativo *off-Broadway*) (PARTSH-BERGSOHN, 2004:25).

Com essa proposta, Bausch traz para o palco a relação das subjetividades dos bailarinos, isto é, a inter-subjetividade. Articula as experiências vividas por cada um e encontra conexões que constroem o espetáculo. Sandra Meyer colabora com a concepção de incremento proporcionado pela inclusão de recursos teatrais nas manifestações cênicas da dança de Pina Bausch:

Na relação histórica entre a dança e o teatro, novos processos se instauram no que se refere à imitação e expressão das paixões e sentimentos humanos. A dança-teatro concebida por Pina Bausch, em especial, reconduziu a idéia de expressão do corpo a partir da década de 70 do século XX. Com movimentos que vinham de outro lugar que não dos esperados passos de dança, estabeleceu novos modos de teatralidade. As situações humanas não são ilustradas, imitadas nem expressadas de antemão, mas se constroem singularmente no próprio movimento. O processo de cada montagem cênica requisita a experiência própria dos bailarinos frente a inúmeras questões propostas pela encenadora alemã, que se articulam em associações de sentido entre imagens, gestos e palavras. Um sentido que subverte, mais do que soluciona dramaturgicamente a cena (MEYER, 2006:47).

Pina Bausch tornou-se uma referência para a dança-teatro. Por meio da interação de gestos, de palavras, de imagens teatrais, de crítica social e de elementos realistas, ela complexifica a cena em algo de que resultam espetáculos de dança extraordinários. Pode-se dizer ainda que a aproximação entre a dança e o teatro foi uma tendência que se fortaleceu e se multiplicou. Na busca da renovação do repertório e do espaço de atuação, novas experiências originaram combinações que envolveram trabalhos interdisciplinares entre teatro, dança, mímica, ópera, música, mídia. Destaca-se, na fala de Eliana Rodrigues Silva, a presença da utilização de recursos teatrais como estratégias criadoras com a tendência de usar textos e estruturas narrativas, mesmo que episódicas e fragmentadas (SILVA, 2005:129).

Essa característica fortalece a noção de que as linhas que separam a dança e o teatro, nesses casos, são tênues, causando dificuldade, até mesmo, de identificação de gênero. Assiste-se a apresentações de dança contemporânea em que os dançarinos

produzem sons, recitam textos, interpretam personagens. Durante a criação do movimento, por exemplo, o dançarino pode ser instigado a buscar um sentido ou um significado, estabelecendo-se, desse modo, a criação de características que sugerem a construção de um personagem. Mas o que define o que é da dança e o que é do teatro? Como as linhas são tênues, são os detalhes e o tipo de trabalho que nos revelam se tais características dizem respeito à dança ou ao teatro. Por exemplo, quando falamos em interpretação, parece que estamos nos referindo a uma característica do teatro, embora exista interpretação também na dança que, nesse caso, está voltada, principalmente, ao modo como os bailarinos realizam os movimentos: com suavidade, ou com força; rápido, lento, acelerado, desacelerado, ou no tempo musical; e assim por diante. Silva explica ainda:

nos anos noventa, uma dança com características mais críticas, engajada com o cotidiano esteve freqüentemente atrelada a uma estória a ser contada. Em lugar da dança pura dos anos setenta, ou da dança de entretenimento dos anos oitenta, vemos surgir uma interessante mescla de princípios onde a dança, dentre outros propósitos, parecia querer fazer e criar, através do movimento, efeitos do teatro (SILVA, 2005:129).

Nesse mesmo sentido, Ann Daly reforça a idéia de que “a dança ‘bem-coreografada’ com significados premeditados retornou. E, no outro lado do espectro, narrativas pessoais e rituais têm proporcionado bases alternativas na construção de dança”. Com base em histórias contadas a partir de diferentes recursos, apresentando-se de uma nova maneira, sejam eles pelas cenas fragmentadas, pelo uso de gestual utilizado no cotidiano, pelo uso de cenários e figurinos, de textos ou sons, tem-se levado em conta que a dramaturgia é a base da criação artística e não somente o texto (DALY,1992:48).

A *Muovere* se relaciona com o perfil da produção artística que traz para o processo de criação temas que envolvem a preocupação sócio-cultural e as relações humanas. Lia Robatto diz que “cada época e cada cultura desenvolvem a dança com uma abordagem coreográfica própria das suas relações sociais com o mundo circundante” (ROBATTO, 2006:135-6).

O espetáculo *Re-Sintos* aborda questões relacionadas com a violência, o racismo, a desigualdade social, além de fazer referência às revoluções que aconteceram no Rio Grande do Sul e de se inspirar na característica de militância política do povo

gaúcho. Jussara Miranda comenta sobre a criação da penúltima cena do espetáculo *Re-Sintos*: “as revoluções do Rio Grande do Sul, a militância, o armamento, como eu não podia me desgarrar do território onde eu vivo, por isso o tango, enquanto eles dançam o tango lá em cima, os mortos caem, os corpos ficam e petrificam” (MIRANDA, 2009). A *Muovere Companhia de Dança* se relaciona com a concepção de que:

A dança contemporânea passa a abordar insistentemente temas do cotidiano, enfocando como personagem central o homem comum, sujeito esmagado pela sociedade massificada. A dinâmica da vida urbana contemporânea determina um novo tipo de movimentação dos dançarinos, agora mais tensa, agitada e hiper-realista, adotando a estética do ‘instantâneo do cotidiano’ e apresentando um outro tratamento espacial coreográfico, fragmentado. Adota-se uma nova concepção de dança em que ocorre o esfacelamento da integridade da obra, com a quebra da noção convencional de uma lógica narrativa, hoje ‘ultrapassada’, e também com a substituição de uma única perspectiva oferecida ao espectador por trabalhos coreográficos multifocais. A dança de risco físico, numa ambientação urbana conturbada, exige o domínio de técnicas corporais mais atléticas, nas quais os dançarinos exploram saltos mortais, quedas espetaculares, giros na horizontal, técnicas circenses, acrobáticas, quase sempre com uma tônica de violência própria da nossa época (ROBATTO, 2006:135-6).

Pode-se perceber que, no processo de construção cênica da *Muovere Companhia de Dança* e em seu resultado estético, existe a aproximação com alguns pressupostos da dança-teatro de Pina Bausch e com a dança contemporânea que despontou na década de noventa do século XX, a qual trabalha com temáticas ligadas ao cotidiano, com a narrativa fragmentada. Entretanto é necessário considerar que a *Muovere* é uma companhia de dança contemporânea brasileira e gaúcha, que está ligada a assuntos do seu cotidiano e a problematizações do seu tempo.

Re-Sintos traz uma reflexão crítica sobre a vida em sociedade e se utiliza do emprego da teatralidade, que pode ser percebida desde o processo de criação até o jogo cênico entre bailarinos e espectadores. Segundo Patrice Pavis, em seu dicionário, Teatralidade seria aquilo que, “na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)”, em oposição ao que é expresso pela fala, pelas palavras. Mais adiante, Pavis distingue a natureza dessa teatralidade em dois tipos: 1) nos temas e conteúdos descritos, o termo quer dizer muito simplesmente a natureza especial, visual, expressiva da cena, e, 2) na forma da expressão, na maneira pela qual o texto fala do mundo exterior e do qual mostra (iconiza) o que ele evoca pelo texto e pela cena, o que quer dizer que o termo remete à maneira específica da enunciação teatral, a

circulação da fala, o desdobramento visual da enunciação, a artificialidade da representação (PAVIS, 1999: 372).

No espetáculo, os bailarinos se dirigem direta ou indiretamente à plateia. De maneira direta, os bailarinos observam a plateia e sabem que estão sendo observados; já de modo indireto, interpretam movimentos e situações direcionadas aos espectadores que os observam. As soluções estéticas resultam do diálogo entre as pessoas envolvidas no processo de criação: diretora geral (Jussara Miranda), diretora cênica (Jezebel de Carli), bailarinos, iluminadora, sonoplasta, cenógrafo.

O espetáculo traz para a cena, em alguns momentos, textos curtos, por exemplo, em que a articulação desse componente com a manifestação corporal dos bailarinos cria associação de significados que são relacionados com o contexto cultural. Há, também, a combinação de aspectos técnicos da dança, da representação, da dublagem caricata de uma música e da paródia, e de aspectos expressivos como cenografia, figurinos, elementos que se incorporam em narrativas episódicas fragmentadas, que propõe ao espectador que estabeleça escolhas e conexões com seu mundo e a experiência vivenciada.

Ao examinar a montagem sob o ponto de vista de que existem conexões e rupturas que envolvem o seu estilo, podemos destacar o seguinte:

- 1) A temática do espetáculo *Re-Sintos* é relacionada aos espaços físicos do cotidiano, traçando linhas de convergência e divergência com o contexto em que se vive. Algumas dessas linhas se rompem, por meio da transformação que ocorre durante o processo de criação; outras ganham novos sentidos, fazendo com que haja uma nova configuração, embora mantenha a conexão com sua origem.
- 2) A fronteira entre a dança e o teatro é tênue. Por isso é difícil identificar o que é da dança e o que é do teatro. Existe a conexão da dança com recursos teatrais: criação de figuras que se parecem com personagens; mescla entre movimentos dançados e movimentos cotidianos, os bailarinos dirigem-se diretamente à plateia; há narrativas episódicas; existe referência a situações do cotidiano.
- 3) Enfim é um espetáculo de dança contemporânea que exige o domínio de técnicas corporais em que os dançarinos exploram saltos, quedas, giros, movimento em contato com o outro, na maioria das vezes remetendo à violência própria da nossa época.

1.2 O Coreógrafo e o Dramaturgista na Dança

Outra aproximação da dança e do teatro, no trabalho da *Muovere Companhia de Dança*, acontece por meio do diálogo desenvolvido por Jussara Miranda, como diretora geral, e Jezebel de Carli, como diretora cênica. Desde o início, a *Muovere* teve Jussara Miranda como diretora geral e coreógrafa. Um dos nomes mais respeitados da dança contemporânea em sua região, ela tem desenvolvido um trabalho coreográfico de reconhecido talento e competência. Em sua formação, há articulação entre as práticas artísticas vinculadas ao balé clássico, ao jazz, à dança contemporânea e à dança-teatro. Jezebel de Carli tem uma trajetória significativa no teatro, é professora universitária e também diretora da *Santa Estação Cia. de Teatro*, que integra o projeto Usina das Artes/Usina do Gasômetro em Porto Alegre - RS.

É importante relatar que não é a primeira vez que Jussara Miranda trabalha com uma profissional do teatro. Uma de suas experiências foi relatada na *Revista Repertório Teatro & Dança*, publicada pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

No ano de 2002, Jussara Miranda foi convidada para participar do projeto *Ateliê de Coreógrafos Brasileiros* na cidade de Salvador, na Bahia. No seu projeto, ela solicitava a participação de um diretor ou professor de teatro. Em consequência disto, para a criação da coreografia *Três Motivos*, foi convidada Meran Vargens para partilhar do processo de criador.

Meran Vargens, naquele período, era coordenadora e diretora da companhia de Teatro *Os Bobos da Corte*. Era mestre em teatro, professora da escola de teatro da UFBA, e doutoranda em Artes Cênicas/UFBA. Após a experiência, Vargens relata sua percepção sobre o trabalho vivenciado, por meio de um ensaio intitulado *Carta a um jovem dançarino ou coreógrafo sobre uma técnica que não se ensina*, publicado na Revista Repertório em 2004.

Segundo Vargens, Miranda queria, inicialmente, que ela fizesse a dramaturgia do espetáculo, que trabalhasse alguns laboratórios com os dançarinos e que costurasse o espetáculo (VARGENS, 2004:70).

Por mais próximas que possam parecer as linhas que separam a dança do teatro, elas impõem desafios, entre eles a linguagem, o vocabulário, o modo de pensar. Isso é comum de acontecer devido à especificidade dos conhecimentos. Em uma das

conversas, quando Miranda explicou o projeto, Vargens descreveu o estranhamento que teve:

Primeiro ela me explicou o que era o projeto. Captei muito pouco. Lembro apenas de palavras e imagens confusas que eu resumo como: 'Fui inspirada por uma rua em Porto Alegre, por onde passa um viaduto e gostaria de falar sobre esses três planos: o vertical, o horizontal, e a clausura que está debaixo do viaduto'. Eu ri por dentro. O que será isso? Esse pessoal da dança fala tudo muito abstratamente (VARGENS, 2004:70).

A dança pode ser a expressão corporal de sensações intraduzíveis. Pode ser ainda o que está por trás de algum lugar, pessoa ou situação. Por isso é recorrente existir nos profissionais da dança uma linguagem de metáforas, por meio das quais buscam explicar suas motivações criadoras. A fusão dessas abstrações da dança com recursos da teatralidade proporciona um modo de produção artística. A interferência a partir do ponto de vista teatral articula componentes significativos, como preparação corporal para interpretação, texto, sons, música, figurino, iluminação.

Já a conexão profissional entre Jussara Miranda e Jezebel de Carli iniciou muito antes da montagem do *Re-Sintos*. Miranda e De Carli residiam na cidade de Caxias do Sul no Estado do Rio Grande do Sul, e foi lá que iniciou a aproximação entre as duas. De Carli começou sua história com a dança fazendo aulas de balé clássico.

Miranda tinha uma escola em Caxias do Sul. Então, mais tarde, De Carli foi fazer aulas de jazz e depois dança contemporânea com ela. Algum tempo depois, Miranda casou-se e foi morar em Cruz Alta, e De Carli foi para Porto Alegre.

De Carli explica que foi na dança que começou sua história com o teatro. "A gente já trabalhava com a dramaturgia. Já tinha esta interlocução com o teatro. Isso eu vou ver agora. (...) Tinha um espetáculo lá que ela trabalhava com a mitologia grega, então já tinha por trás essa idéia de narrativa e já flertava com a coisa do teatro" (DE CARLI, 2009).

Depois de alguns anos, em 2001, De Carli encontra Miranda em Porto Alegre no TEPA (Teatro Escola de Porto Alegre), onde ambas trabalhavam. Miranda estava compondo um espetáculo, que depois não estreou, e pediu para De Carli trabalhar com uma dupla de atores. Começou ali a reaproximação entre as duas. Depois, De Carli foi fazer aula de dança com Miranda. A aproximação não foi direta; aconteceu de modo gradual, até a criação do espetáculo *Re-Sintos*.

De Carli relata que a busca de uma denominação sobre sua presença no processo de trabalho realizado com a *Muovere Companhia de Dança* instigou questionamentos em relação ao que envolve cada identificação. “No primeiro momento nós chamamos de dramaturgista e depois a gente mudou para direção cênica porque teve uma mão mais forte, me parece, do que um dramaturgista” (DE CARLI, 2009).

As designações existentes não dão conta de identificar o trabalho realizado por Miranda e De Carli, pois existe uma busca de ligação entre os conhecimentos e não uma separação entre eles. Entende-se, portanto, que não foi realizada somente a dramaturgia, mas também houve a participação efetiva de De Carli no processo de criação coreográfica, por exemplo, por meio da condução de laboratórios em que os bailarinos foram instigados a improvisar a partir de um mote, e, então, foram selecionados materiais para criação e dirigidos a novas ações.

O espetáculo *Re-Sintos* é formado por um elenco de bailarinos e atores, isto é, parte das pessoas que integram a *Muovere* tem, na sua história de formação, mais experiência em dança, enquanto outras têm mais experiência em teatro. Entretanto, quando estão trabalhando para a Companhia, são todos integrantes bailarinos. Existe a colaboração entre os profissionais de diferentes modos de arte. O diálogo produzido entre as pessoas da dança e do teatro leva a tecer fios condutores no trabalho de criação artística. Em relação a essa contribuição, pode-se citar também a participação de Diego Mac, das artes visuais, na criação do espetáculo *Re-Sintos*. Segundo Luiza Piffero:

Na *Muovere*, Diego Mac, 27 anos, é responsável pela Direção de Visualidades e Sonoridades. A partir do seu trabalho, influencia também os espetáculos da companhia como linguagem audiovisual. Em *Re-Sintos*, há cenas em que os bailarinos dançam em câmara lenta e acelerada, por exemplo (PIFFERO, 2008:16).

A relação percebida com os princípios da dança e do teatro está na sua articulação com questões que são trazidas para a criação e o modo como elas vão para cena. A partir da experiência vivida pelos participantes, durante a criação do espetáculo, acontece a tecedura de diferentes pontos de vistas que constituem a dramaturgia do *Re-Sintos*. Por esse motivo, pretende-se, aqui, tecer considerações acerca da concepção de dramaturgia e do dramaturgo, por meio dos relatos de Jean-Marc Adolphe² e de Alain Neddham.

² Redator chefe da revista “Movimento”, diretor artístico do projeto “Skite” e conselheiro artístico do Teatro da Bastilha de Paris.

Segundo Jean-Marc Adolphe, a função de dramaturgia é frequentemente assumida pelo próprio coreógrafo:

A dança trabalha por ela mesma. Mas ela é, também, essa matéria que, invisivelmente, se propaga. Ela trabalha o corpo. Trabalha o espaço. Trabalha o tempo. Trabalha a percepção. A dramaturgia é o estudo desse trabalho múltiplo, desse entrelaçamento de matérias que não pode ser reduzido a um materialismo qualquer. Ela tenta captar os fluxos de captação de circulação de sentido. A dramaturgia é um exercício de circulação. Isso supõe um olhar exterior, para se ter uma visão do plano de circulação e não se perder demasiadamente em eventuais obstruções (ADOLPHE, 2000: 9).

A dramaturgia, na dança, é resultado do trabalho de criação focado, principalmente, nas qualidades estruturais que a compõem, como o tempo, o espaço e a dinâmica do movimento. A articulação desses fatores constrói um tipo de expressividade corporal que conduz a um sentido. O olhar sobre os fluxos de captação de sentido é realizado, no caso do *Re-Sintos*, pelas diretoras geral e cênica. Além do movimento do bailarino, também é observada a relação com os significados que podem ser construídos. Muitas vezes chega-se em determinado significado a partir das relações que se estabelecem durante o processo de criação. Esse enfoque promove um olhar exterior que busca o que pode vir a ser tal cena, e, com isso, há o surgimento da dramaturgia do espetáculo.

Quanto ao papel do dramaturgo, Alain Neddham aborda o seguinte:

Ser dramaturgo, num contexto de colaboração com um coreógrafo, me apareceu como a possibilidade de ser aquele que coloca a questão do sentido induzido pelo encontro de uma frase e de uma seqüência coreográfica, mas sem procurar a todo preço respondê-la; não ser um gestor do sentido, mas mais um sentinela à espreita de tudo aquilo que o carrega, e o bloqueia e transforma a liberdade do coreógrafo em obrigação de comentar, de ilustrar ou de desvirtuar o conteúdo de um texto. Os efeitos de significação não podem ser aprisionados nem evacuados, se há sentido, eles deverão ser fluidos, erráticos, frutos da vontade e do acaso. Em dança, o intérprete – mais ainda que o coreógrafo – é frequentemente o guardião do sentido, quando no teatro, isso é papel do autor do texto ou do dramaturgo: é pelo bailarino que as coisas circulam e nos atravessam, mesmo os conteúdos propostos pelo coreógrafo ou escritor, sem jamais criar raiz numa significação unívoca (NEDDAM, 2000: 17-8).

Assim considera-se que o dramaturgo colabora com o coreógrafo, por meio do olhar exterior, ao levantar indagações durante o processo de criação, orientando, dessa forma, a própria montagem coreográfica. Além disso, o dramaturgo pode relacionar e potencializar os sentidos que vão sendo trazidos durante o trabalho desenvolvido entre os criadores, isto é, entre bailarinos, coreógrafo, dramaturgista. A característica de

sentinela para o dramaturgo traduz, em parte, um dos seus papéis, isto é, de novo a questão do olhar, da atenção em relação ao que vem sendo realizado no andamento da criação e a captação e seleção do que está surgindo como efeito de significação. Desse modo, o bailarino poderá ser orientado a conduzir sua movimentação com determinadas características expressivas como, por exemplo, o foco de atenção em relação ao espaço, à força empregada na execução da movimentação, à variação de tempo. Esses fatores contribuem com a interpretação do bailarino que cria sentido ao espetáculo.

A montagem do espetáculo *Re-Sintos* aconteceu por meio de laboratórios de improvisação e criação que foram orientados por Miranda e De Carli com duração de, mais ou menos, uma hora. Alguns desses laboratórios são registrados a partir da gravação em vídeo. Depois dessa etapa, Miranda assistiu e selecionou o que interessava, criou matrizes de movimentos e iniciou o processo de codificação. Durante a compilação, os bailarinos foram reestimulados a resolver, no seu corpo, as sequências de movimentos.

O modo de trabalho de montagem tem relação com o depoimento pessoal de Marianne Van Kerkhove, que descreve seu entendimento sobre o tipo de dramaturgia que se identifica e busca desenvolver no teatro e na dança com o caráter de processo, como se observa a seguir:

escolhe-se trabalhar com materiais de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, idéias, etc.); o material humano (atores, bailarinos), é decididamente o mais importante; a personalidade dos 'performers' é considerada como fundamento da criação, quase tanto quanto suas capacidades técnicas. O diretor ou coreógrafo trabalha com esses materiais: durante o processo de repetição, ele/ela observa como esses materiais se comportam e se desenvolvem; é somente ao final desse processo que aparecem lentamente um conceito, uma estrutura, uma forma mais ou menos definida; essa estrutura final não é conhecida desde o início (KERKHOVE, 2000:1).

A composição do espetáculo *Re-Sintos*, assim como a criação da sua dramaturgia, está ligada às motivações criadoras, às escolhas e ao desenvolvimento do trabalho realizado pela construção atenta das relações oferecidas pelos materiais de origens diversas e de origem humana. Nesse sentido, Kerkhove contribui ao dizer que “a dramaturgia tem sempre algo a ver com as estruturas: trata-se de ‘controlar’ o todo, de ‘pesar’ a importância das partes, de trabalhar com as tensões entre a parte e o todo, de desenvolver a relação entre atores/bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos, etc.” (KERKHOVE, 2000:2).

Pode-se dizer, então, que o trabalho realizado por Miranda e De Carli consistiu, também, em dosar os elementos escolhidos para o processo de criação.

Na primeira fase do trabalho, em que foram trazidas diferentes motivações para as improvisações, os dançarinos passaram um bom tempo trabalhando em cima das investigações, sendo observados tanto pela diretora cênica, quanto pela diretora geral e coreógrafa, as quais interferiram durante a criação dos dançarinos, ao alterar o estímulo inicial e também ao selecionar alguns movimentos, para, posteriormente, compor frases e cenas.

Como o desenvolvimento da composição acontece por diferentes motivações, ou seja, por imagens, textos, ideias, movimentos, em um momento da criação existem cenas soltas. Então, nessa fase do trabalho, é realizada uma proposta de roteiro por De Carli. Após a apresentação do roteiro, é solicitado aos bailarinos que improvisem na transição de uma cena para outra.

Durante essa passada, a gente foi interferindo. Porque não se sabia nem onde as coisas iam acontecer. A gente tinha as coreografias, o cenário já estava montado. Mas a gente não sabia se seria dentro das casas ou nas baías, ou se seria no espaço aberto. Então a gente jogou: cenário, roteiro novo e vamos lá. (...) E depois daquele dia a gente foi mexendo no roteiro até se chegar nesse roteiro que ainda está em transformação. Cada vez a gente muda, está sempre em processo (DE CARLI, 2009).

Pela repetição das cenas e das seqüências de movimentos, o espetáculo vai sendo construído, rearranjado e estabelecidos vocabulários de movimentos no corpo dançante. Esse processo de repetição faz parte do trabalho de ensaio. A cada passagem são revistas as cenas e transformadas. Ciane Fernandes diz:

Durante anos na vida dos dançarinos, a repetição diária de exercícios e de seqüências de movimento preestabelecidas é um método básico para o aprendizado técnico. Durante o processo criativo de peças de dança, a repetição é usada por alguns coreógrafos como instrumento formal de composição, conectando movimentos e frases de movimentos. A repetição é também usada por muitos coreógrafos para ensinar a seqüência aos dançarinos, que repetem os movimentos com seu criador e depois sozinhos, para memorizá-los (FERNANDES, 2000: 42).

A cada repetição de determinadas partes coreográficas há uma transformação em relação ao que se produziu na passagem anterior. Existe, nesse processo de repetição, a intenção de buscar novas articulações, sejam elas com a própria interpretação do movimento pelo corpo do bailarino, sejam pela relação com a temática proposta. Antes

do processo de ensaio, há o processo de criação, que envolve mais os laboratórios que enfatizam a vivência corporal de determinadas situações que conduzem à criação; e há, também, a seleção e composição das cenas e sequências de movimentos. Em seguida, vêm as repetições, que visam a conquista da qualidade do trabalho.

Qualquer apresentação cênica realizada mais de uma vez lida com a repetição. Em cada dia de espetáculo, o grupo supostamente repete a mesma peça, mas que é necessariamente outra, já que acontece em outro momento. Esse paradoxo de ser diferente quando repetindo-se é intrínseco às artes cênicas (FERNANDES, 2000:47).

Entende-se que uma composição coreográfica está em constante processo, pois todos os sujeitos envolvidos estão em mudança. Algumas dessas transformações irão aparecer com mais ênfase, enquanto outras serão mais discretas. Os processos de criação, ensaio e apresentação estão sendo revistos pelas pessoas envolvidas na montagem do espetáculo, e novas relações estabelecem-se. Assim toda apresentação artística está em modificação, mas, quando existe espectador, ela se oferece enquanto obra. Isso não significa que a obra está acabada. Nesse entendimento, a coreografia somente estará acabada quando deixar de existir. De modo semelhante, Pina Bausch relata o seu processo de composição:

Não há nada lá para começar. Existem apenas respostas: frases, pequenas cenas que alguém mostrou. É tudo separado para começar. Então, numa certa altura, eu pego algo que penso ser certo e junto com outra coisa. Uma coisa com várias outras coisas. E quando encontro a próxima que acho certa, então a pequena coisa que tinha já se tornou muito maior. E então eu saio numa direção completamente diferente. Começa realmente pequeno e torna-se gradualmente maior (BAUSCH *apud* FERNANDES, 2000:46-7).

Assim, as montagens vão acontecendo gradualmente, dependendo do modo como os materiais vão surgindo e trazendo novas relações que guiam e transformam o espetáculo. Pina Bausch mantém o caráter de experimentação estética, inclusive quando a peça já está em cartaz.

Essa constante metamorfose no processo de criação acontece no trabalho do *Re-Sintos*. Ao acompanhar as apresentações, enquanto espectadora, percebem-se mudanças nítidas no espetáculo como, por exemplo, o final. Denis Gosch, bailarino da *Muovere*, relata sobre isso o seguinte:

Dentro desse processo agora de 2008, a gente teve quatro finais diferentes. Cada dia a gente vai experimentando uma coisa e vai surgindo uma coisa diferente. Esse final hoje, que eu não posso dizer que vai ser o mesmo de amanhã, mas esse final hoje, esse último final, me remete muito ao final da primeira montagem de 2006. Que era uma que todos depois de uma grande confusão, se enclausuravam debaixo de uma mesa. Que a mesa é um símbolo que vem desde o início da primeira montagem, desde 98 já existia uma mesa também, que era um símbolo que era forte. Que dentro da montagem de 2006, que a gente pensou, que a única coisa que é importante que a gente vai focar é essa mesa, as relações, que daí tinha essas coisas do Beckett das relações das pessoas, que poderiam ser uma família ou não, fantasmas e tal, em volta de uma mesa, e depois, agora nessa nova montagem, já existe toda uma ambientação, uma nova montagem, com uma série de outros elementos, mas a mesa continua como um foco, um alicerce, e até como um catalisador, eu acho, as vezes, dentro do espetáculo. E daí, enfim, nesse de 2006, todos eles se enclausuravam embaixo da mesa, ficava um único foco de luz, tinha um texto que agora eu não me lembro exatamente, e a gente apagava a luz, acudados. E nesse último final que a gente fez agora, todos acabam fugindo depois de uma grande confusão, também, depois de um grande caos, e fica uma criatura, que no caso sou eu, embaixo da mesa enclausurado, e para mim me remete muito a aquele final, como eu me sentia naquele outro espetáculo. Acho que este é um exemplo claro, que a gente não partiu daquilo, quando a gente começou a criar, não partiu dessa idéia, ah vamos voltar para debaixo da mesa, mas conforme a gente foi criando, os acontecimentos anteriores, as relações, e as coreografias que foram se desenrolando nesse novo espetáculo, parecia que o mais adequado poderia ser voltar para debaixo da mesa (GOSCH, 2008).

Observa-se que o trabalho aconteceu de maneira conjunta entre a coreógrafa e diretora geral com a diretora cênica na montagem do espetáculo. Assim o trabalho foi alimentado pelas ideias trazidas por ambas, as quais foram discutidas e desenvolvidas. A criação se organizou de modo coletivo por meio da conexão de estímulos originados por diversos materiais, como imagens, textos, situações da realidade. Ainda o trabalho consistiu em dosar e selecionar os elementos no processo de criação, organizar e codificar o que era usado, sendo que o efeito produzido foi a composição, que está sempre em processo.

Considera-se, portanto, que o trabalho de criação aconteceu de maneira colaborativa e experimental. Cada proposta foi desenvolvida a partir de uma motivação principal, mas durante o trabalho era nutrida por outros estímulos até se chegar ao efeito condizente ao ponto de convergência entre o olhar e a intencionalidade da direção geral e a direção cênica. Para isso, foi necessário o desenvolvimento de laboratórios de improvisação, seleção, repetição, novas orientações, até se chegar ao espetáculo *Re-Sintos*, uma apresentação de dança contemporânea que se estrutura por diferentes cenas.

1.3 A Criação Cênica

As conexões estabelecidas pelo espectador de dança contemporânea passam pelas situações proporcionadas pelo objeto artístico percebido. A partir das ideias defendidas quanto ao circuito teatral apresentado por Marco de Marinis, no que se refere à investigação teatral, busca-se, neste capítulo, discorrer sobre as estratégias lançadas pelos produtores envolvidos na criação do espetáculo *Re-Sintos*, as quais interagem com a recepção estética.

Conforme Marco de Marinis, o circuito teatral envolve os processos presentes, desde a produção até a recepção de um espetáculo. Compõem o circuito, ou seja, o trânsito contínuo na direção do espetáculo do espectador e vice-versa, as estratégias produtivas dos emissores e as estratégias receptivas do espectador (DE MARINIS, 2005:107).

A intenção de trazer as estratégias produtivas propostas pelo espetáculo é buscar constituir como elas são desenvolvidas e como podem interagir na apreensão artística. Dessa forma, não se trata de apresentar as significações e o valor do espetáculo, mas, sim, apontar as condições oferecidas ao exercício receptivo.

De Marinis, quando se refere ao coletivo de enunciação teatral, relata que

se trata ao mesmo tempo, de estratégias de significação e de estratégias de comunicação-manipulação, tentando ainda não apenas o saber-fazer (transmitir informação, significado, mensagens), assim também, sobretudo, fazer-criar e fazer-fazer (para usar os termos de Greimas y Córtes, 1979); dito de outra forma buscando modificar o universo intelectual e afetivo do espectador e também, algumas vezes, impulsionar este diretamente à ação (DE MARINIS, 2005:107).

Nesse ponto de vista, as estratégias produtivas são aquelas criadas pelos sujeitos que estão envolvidos no processo de composição do espetáculo de dança contemporânea e que, conseqüentemente, suas motivações, escolhas e efeitos se relacionam com a percepção, com o universo intelectual, sensorial e afetivo do espectador.

A composição de uma coreografia parte de motivações que instigam a criação. De acordo com Jacqueline M. Smith-Autard, “um estímulo pode ser definido como algo que ronda a mente, ou o espírito, e incita atividade” (SMITH-AUTARD, 2000:20). Dessa forma, acredita-se que existe um fluxo produzido pelas forças que movem as

motivações criadoras de um espetáculo de dança. Entende-se, também, que essas motivações se desenvolvem, se multiplicam, se contaminam e até mesmo se dissolvem durante o trabalho de criação e, assim, podem não ser claramente percebidas. O estímulo pode ou não permanecer e acompanhar a composição coreográfica.

De acordo com Smith-Autard, as motivações coreográficas são auditivas, visuais, táteis, cinestésicas ou provenientes de uma ideia. A motivação que move a criação coreográfica forma a base de trabalho e visa estruturá-lo, mas algumas estruturas serão mais claramente vistas que outras, sendo que, com frequência, vários estímulos poderão conduzir o trabalho coletivamente (SMITH-AUTARD, 2000:20).

A autora explica que motivação auditiva inclui a música, sons de instrumentos de percussão, sons de vozes, palavras, canções e poemas. O estímulo visual pode captar a forma de pinturas, escultura, objetos. O estímulo cinestésico parte do próprio movimento. O estímulo tátil geralmente produz uma resposta cinestésica que, então, vem a ser a motivação para a dança. O estímulo de ideias acontece quando o movimento é estimulado na intenção de comunicar uma ideia ou desenvolver uma história.

Caso a composição em dança iniciar pelo desejo do coreógrafo de usar determinado acompanhamento musical, o processo de criação do movimento corporal pode estar atrelado ao ritmo, à intensidade, à duração da estrutura musical escolhida.

Smith-Autard relata que, algumas vezes, o coreógrafo, mesmo tendo sido inspirado por determinada música, pode optar por não usá-la como acompanhamento. Nesse caso, talvez a qualidade contida na música possa ser expressa pela movimentação corporal, embora a forma adquirida pela dança não precise estar em concomitância com a forma da música. Portanto a dança é capaz de existir sem a referência do estímulo, isto é, sem o uso da música como acompanhamento sonoro ao espetáculo (SMITH-AUTARD, 2000:20).

Instrumentos de percussão, vozes, sons de natureza ou do ambiente formam estímulos auditivos significativos que podem ser usados tanto como motivação criadora, quanto como acompanhamento sonoro durante o espetáculo. A interpretação do movimento pode ser puramente de imitação da qualidade e duração do elemento sonoro, ou, talvez, associação de ideias relacionadas aos sons que provoquem interpretações emocionais, cômicas, ou dramáticas.

Durante o espetáculo *Re-Sintos* da *Muovere Companhia de Dança*, observa-se claramente o uso do estímulo auditivo, acompanhando a cena. Podemos destacar o momento em que um bailarino canta de costas para o público, enquanto os outros

reagem por meio da movimentação aos sons produzidos, expressando, através da força empregada na execução do movimento, assim como na sua amplitude, a intensidade de som produzido pela voz, que busca alterar as nuances. O movimento é proporcional à intensidade do som. Por exemplo, quanto mais alto o bailarino canta, maior e mais forte é o movimento.

Em outro momento, na cena do elevador, um bailarino produz som pela tosse. A duração, a altura e a frequência dos movimentos são reguladas pela emissão do som. Essa cena tem a presença do estímulo auditivo, que se liga a outros referenciais como a ocupação espacial e o figurino, que contribuem para a concepção de que a cena se passa em um elevador, oportunizando a identificação e as interpretações cômicas.

Próximo ao final do espetáculo, há uma cena que se utiliza do estímulo auditivo, ao produzir sons que lembram um idioma, o qual expressa um diálogo entre os bailarinos. Os sons criam um clima dramático, pois expressam uma discussão, uma conversa, a qual aponta que um dos bailarinos morreu. Logo ele se levanta, e todos os outros participantes percebem que foi um mal-entendido. A cena traz essa interpretação por parte do espectador, principalmente por conta do acompanhamento sonoro. Assim, se fosse retirado o som produzido pelos bailarinos, a cena ganharia outro sentido.

Quando o estímulo para criação coreográfica é visual, ele proporciona maior liberdade ao coreógrafo, pois se trabalha em cima da ideia que está por trás da imagem visual. Smith-Autard escreve que o coreógrafo, que opta pelo estímulo visual, procura perceber as linhas, a textura, a cor, a função utilitária, ou ainda estabelecer outras associações imagináveis (SMITH-AUTARD, 2000:21).

A cena das prostitutas do espetáculo ocupa-se do estímulo visual que acontece pela observação que Miranda, como coreógrafa traz em relação a um espaço físico. É a esquina, que ela observa da janela do seu apartamento. Também há uma imagem estática de duas mulheres em movimento. A partir da relação entre o questionamento do que poderia acontecer naquela esquina e o que está por trás daquela imagem, a coreógrafa cria uma sequência, pequena, de movimentos para duas bailarinas e apresenta. De Carli, a diretora cênica, observa a movimentação e diz: “para mim isso é um ringue de duas prostitutas” (DE CARLI, 2009). A esquina é um espaço físico que faz referência ao local em que as prostitutas trabalham. Somado à ideia de duas mulheres em movimento, fortalece o mote para a criação de um ringue de prostitutas. E, assim, trabalharam em cima desse tema. De Carli, sobre essa cena, disse ainda:

a gente trabalha com referências. Está tudo da nossa cabeça, mas nada é inventado, o que é criado são as conexões que a gente consegue estabelecer. Putas já existem na realidade, brigas entre mulheres, isso já existe. A corte francesa já existia, o que acontece ali é essa relação, e aí surge uma terceira coisa. Então, vamos colocar eles de cabelo branco, assistindo isso. Então isso foi discutido, pois a Jú não queria, pois ela achava isso muito referente. Aí foram longas discussões para convencer. Tem uma palavra final. Tem uma certa hierarquia no trabalho, que a palavra final é da Jussara. Eu posso sugerir, dizer, mas se ela disser não, eu vou respeitar, porque a direção geral do trabalho é dela. Então se ela disser não vai entrar as perucas brancas, eu argumentava e buscava um acordo (DE CARLI, 2009).

A cena das prostitutas é resultado da interpretação do estímulo visual, associado às ideias suscitadas durante a criação. A cena é composta pela captação da concepção do que está por trás daquela esquina vista pela coreógrafa, pela imagem trazida por De Carli e pelas associações de ideias surgidas durante o processo de criação.

A dança trabalha fundamentalmente com o movimento corporal. É possível fazer dança sobre o próprio movimento. Segundo Eliana Rodrigues Silva, nos Estados Unidos, no século vinte, na década de sessenta, ao referir-se aos trabalhos de Merce Cunningham, as qualidades estruturais da dança eram motivos suficientes para a criação coreográfica que, por sua vez, se transformou naquele momento em uma moldura, uma janela por onde olhar o movimento em si mesmo (SILVA, 2005:106).

Algumas composições, como as de Cunningham, partem do estímulo cinestésico e por isso não têm o compromisso de comunicar nada além da sua própria natureza. De acordo com Smith-Autard, nesse caso, não se pretende transmitir nenhuma ideia pré-concebida, mas um estilo, uma atmosfera, um campo de dinâmicas, padrões e formas. Esses aspectos do movimento, ou da frase de movimento podem ser usados e desenvolvidos para criar uma composição coreográfica baseada na exposição do movimento em si (SMITH-AUTARD, 2000:22).

No espetáculo *Re-Sintos*, a partir da motivação cinestésica, isto é, a partir de uma partitura de movimento lançada por Miranda aos dançarinos, criam-se três duos distintos. Cada dupla de bailarinos assimila um tipo de qualidade do movimento, e, assim, surgem diferentes modos de fazer. Também há a intervenção da coreógrafa ao destacar caminhos para aquele movimento ganhar significado naquele corpo que o apreende. Surge, assim, distintas expressividades que resultam em novos significados. Gosch, ator e bailarino do espetáculo, relata sobre essa experiência:

Tem uma seqüência coreográfica que todos nós fazemos, que pouca gente percebe. São três casais que repetem essas mesmas coreografias. Que é a Joana e o Wil, que é aquela coreografia da mesa, que ela está morta, que é a mesma seqüência que a Didi e o Cris fazem dentro da casa, da casa das molas, e que é a mesma seqüência que eu e a Roberta repetimos no Ginásio, que a gente chama, que é quando ela sobe em cima das minhas costas. É a mesma seqüência que foi sendo modificada, pelos corpos, e pelos estímulos, e hoje são coreografias completamente distintas se a gente olhar, mas a gente pegou da mesma matriz coreográfica, que era uma matriz que não era nem do espetáculo de 98, era uma notação de uma oficina que a Jussara tinha dado uma vez, e daí criaram essas matrizes coreográfica, e ela anotou a matriz coreográfica. E daí ela passou um dia para nós assim: então vamos fazer isso: ele coloca a mão direita sobre a cabeça dela, ela foi narrando isso e a gente foi fazendo. Claro, só a partir disso já se criaram coisas diferentes. Como ela simplesmente narrava para duplas diferentes, cada um interpretava isso de uma maneira diferente. Mas ainda muito similar as coreografias. E depois de tanto fazer cada um foi colocando suas personalidades, particularidades nas matrizes e elas foram se distinguindo (GOSCH, 2008).

Na medida em que os ensaios vão acontecendo, novas possibilidades de interpretação e associações pessoais vão moldando a estética. Observa-se que a associação de ideias foi delimitando o que o movimento queria expressar em cada corpo. O estímulo de ideia, nesse caso, aconteceu como modo de contribuir na interpretação dada pelo corpo de cada bailarino aos movimentos. Por isso verificamos na fala de Gosch referências de ideias que sugerem um tipo de qualidade de movimento: 1) “coreografia da mesa, que ela está morta” – pressupõe movimentos passivos, pesados, entregues à ação da gravidade. 2) “casa das molas” – implica movimentos saltados, impulsionados, que agem contra a gravidade. 3) “ginásio” – produz a idéia de movimentos conduzidos, mecânicos. Assim, mesmo tendo sido composto por meio do estímulo cinestésico, ganhou sentido pela colaboração do estímulo de ideia.

A cena do elevador também é criada a partir do estímulo cinestésico, isto é, da sensação corporal que determinada experiência produziu. Para a montagem da cena do elevador, os bailarinos realizaram laboratórios em que vivenciam a sensação de estar em um espaço pequeno. De Carli conta como ela conduz o processo de improvisação: “A gente chegou a ocupar vários espaços do centro cenotécnico, fechou a porta, apagou luz, laboratórios bem reais. De improvisação mesmo, não só de movimento, mas de situação” (DE CARLI, 2009). A vivência provoca nos bailarinos a sensação física de realmente estarem em um espaço fechado, apertado. Depois foi associado nessa cena o estímulo sonoro, como descrito anteriormente.

Segundo Smith-Autard, o estímulo de ideia produz movimentos que têm a intenção de comunicar um assunto, ou desenvolver uma história. A área de escolha do

coreógrafo vai se limitar em conduzir movimentos que expressem a sua idéia (SMITH-AUTARD, 2000:22).

É importante esclarecer que *Re-Sintos* 2008 é a releitura do espetáculo *Recintos* de 1998 e de outro *Recintos de 2006*. A diferença entre o espetáculo de 1998 e de 2008 origina da motivação inicial. *Recintos* 1998 tem como mote principal os espaços internos, oriundos da inquietação da coreógrafa Miranda, em decorrência da carência de espaço e tempo, de oportunidades de visibilidade e do desejo de estancar a evasão dos bailarinos da Companhia para outros Estados do Brasil e exterior.

Por tais premências, sua linguagem coreográfica era carregada de inapetência, de exagero, deformação, impaciência, desolamento e de desesperança. *Recintos* era uma crítica muda e um choro calado, pois enquanto encantava e emocionava o público, também era o vagão das saudades³.

O espetáculo *Recintos* 1998 tem os espaços internos, as sensações, as emoções como tema da composição. Miranda relata em entrevista para a revista Aplauso que o espetáculo *Recintos* de 1998 “marca o centro da trajetória do grupo, ou seja, os primeiros dez anos. É a obra do repertório que mais se dispõe a releitura, pelo fato de ser atemporal. Além disso, é o marco da despedida de notáveis bailarinos para outros destinos” (PIFFERO, 2008:15).

A mudança ocorre na temática do espetáculo e, portanto, modifica o que move a criação. Enquanto *Recintos* de 1998 parte de sensações emocionais, *Re-Sintos*, de 2008, é pautado pelas críticas aos espaços ocupados pela sociedade.

Re-Sintos 2008 traz, como diferença principal ao trabalho anterior, a sua relação com a motivação inicial, que passa a abordar a ideia de espaços externos, físicos, concretos, reais, numa apropriação de sentidos que resulta num outro espetáculo que percebe o espaço como um dos centros da atividade humana. Sobre o pensamento inicial ao processo de criação, De Carli relata:

Existia a idéia de trabalhar com espaço. Que espaço? Não são espaços internos, que já havia sido trabalhado no *Recintos* de 98, como o espaço do coração, enfim, espaços internos, não, nós queríamos trabalhar espaços concretos. O que a gente tem na realidade? A gente tem o elevador, tem uma rua, tem a casa, tem alguém que mora embaixo da ponte, tem o espaço da televisão, o espaço

³ Capturado em 08 de jan 2009. Online: <http://www.lic.rs.gov.br/Consulta-Detalhe-Projeto.asp?CodProjeto=8179>

virtual. Como vamos trabalhar com isso? Nós temos que nos nutrir também de motes para levar para os atores, para os criadores (DE CARLI, 2009).

Miranda afirma que muitas das motivações que nutrem o processo de criação vêm da relação realizada com questões da realidade. Ela diz que é uma observadora da vida diária, e muitas de suas motivações criadoras partem da crítica a algumas dessas situações. Um exemplo é *a cena da moça que mora embaixo da mesa*, a qual tem relação com a desigualdade social e a violência do dia a dia (MIRANDA, 2009).

Re-Sintos de 2008 tem, como tema principal, as relações humanas em diferentes espaços físicos, um estímulo de ideia, e se utiliza de motivações auditivas, cinesiológicas, visuais, provenientes de ideias para o desenvolvimento dos laboratórios de criação. Cada cena é constituída de acordo com os estímulos que são trazidos pelas diretoras geral e cênica para incitar a criação, assim como as respostas apresentadas pelos bailarinos sugerem novas motivações. No decorrer do processo criador, são desenvolvidos o estímulo visual, por meio de imagens estáticas ou da observação de situações do cotidiano, o estímulo concomitante de ideia e sonoro, a partir da leitura de textos, e o estímulo cinestésico, através de experiências de movimentos e vivências corporais. Com essas motivações plurais, busca-se encontrar relações a partir de processos de improvisação.

Re-Sintos é formado por vários episódios, sendo que suas cenas são compostas de situações simultâneas. A temática coreográfica que compõe as cenas compreende emoções e acontecimentos originados das relações humanas. Ao todo, podemos considerar que o espetáculo possui onze cenas, denominadas por este estudo como: 1) cena inicial, 2) cena do homem que canta, 3) cena do elevador, 4) cena do necrotério, 5) cena das prostitutas, 6) cena da mulher que mora debaixo da mesa, 7) cena da dublagem, 8) cena da marcha, 9) cena do ginásio, 10) cena do tango, 11) cena final.

A maioria das cenas é composta por mais de uma situação que ocupa diferentes partes do palco. Apenas duas delas se realizam com um único foco de espaço: a cena do homem que canta e a cena do elevador. Entretanto essas mesmas cenas apresentam diferentes movimentações corporais que são realizadas ao mesmo tempo. Desse modo, o foco está na direção do olhar em relação à parte do palco em que ocorre a cena. Na maior parte do espetáculo, a mesma cena possui mais de uma situação em diferentes pontos do palco, por exemplo: a cena que inicia o espetáculo apresenta uma bailarina debaixo da mesa e projeções de imagens ao fundo na cena; segue com o duo composto

por movimentos fortes e grandes, com quedas, rolamentos e saltos; ao mesmo tempo em que quatro bailarinos realizam movimentos lentos em torno de uma mesa.

A violência é uma temática recorrente em algumas cenas. Ela pode ser identificada pela caracterização da movimentação executada por meio de saltos e quedas bruscas no chão, movimentos fortes, grandes, rápidos, como são vistos na primeira cena. Pode também ser percebida pelo modo como o corpo é tratado, como o objeto na cena do necrotério ao apresentar uma pessoa morta e outras observando, passando a ideia de que, provavelmente, essa seria uma vítima da violência do dia-a-dia. E, ainda, podemos apontar a penúltima cena, a do tango, em que a própria coreógrafa relata que se trata de uma alusão às revoluções gaúchas e à ideia de que, enquanto alguns dançam um tango, outros morrem. A violência é caracterizada pelos sons produzidos pelos bailarinos e pela sonoplastia composta de uma música de tango e depois sons de explosões de bombas. A movimentação marcada cria uma atmosfera sombria. A luz remete a uma atmosfera que acompanha esse clima carregado.

As sonoridades estabelecem associações diversas entre os espaços e as situações performáticas; ora com Seu Jorge e Chico Buarque de Holanda; ora com Antonio Vivaldi e J.S. Bach. A trilha sonora e também os sons produzidos pela voz, ou pelos movimentos dos bailarinos aliados com o cenário, o figurino, a expressividade, a qualidade do movimento, favorecem a produção de sentido.

J.S. Bach diz porque Re-Sintos é uma releitura de Recintos 1998, pois a mesma cena da rua foi construída com esta base sonora, que refere-se ao espaços de memória universal, a que está por conta da cultura inscrita nos corpos todos. Diz respeito aos espaços conformados no ambiente mundo. Os sons produzidos pelos bailarinos foram trabalhados pela Simone Raslan, sobre a seguinte provocação que fiz: quero estranhamentos, aqueles que não são reconhecidos pela luz do dia, pelo tempo e pelo espaço de ocupação. Já o Chico Buarque com a música construção desconstruída, traduz os espaços subterrâneos marcados por movimentos políticos importantes no Brasil, a governar a cena da clínica e do rato, a despertar estado de miséria humana, desencadeando um universo de impressões sobre relação e poder. O figurino taxado, preto, com capas e assessorios agressivos, mas nunca pontuais, trazem a questão do caos. Já os casacos de trajes compostos por bermudas e outras peças, sempre reutilizadas e quase nunca trocadas, fazem a parte do caráter persistente em não criar outros espaços fora do tablado, a exemplo do Dogville - encerrando em um espaço demarcado todo o seu desenrolar-, sem 'refúgios'. As luzes artesanais manipuladas pelos bailarinos, garantem a territorialização, a desterritorialização e a reterritorialização das cenas em e seus contextos como desejado (MIRANDA, 2009).

O espetáculo apresenta uma proposta polissêmica oriunda de diferentes motivações. As motivações criadoras criam agenciamentos. Já quanto à relação com a

recepção, observa-se que existe a capacidade de produzir diferentes conexões com o público, criando alguma relação, ou de estranhamento, ou de humor, ou de embelezamento, isto é, diferentes tipos de experiência estética.

CAPÍTULO II

O PROCESSO RECEPTIVO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

2.1 Sobre a Recepção Estética

Pode-se dizer que tanto o corpo do bailarino, quanto do espectador, quando considerados como sistema dinâmico, produzem conexões, isto é, afetam e são afetados pelo fenômeno artístico. Na dança, o corpo adota técnicas e tem conexão com as motivações que o levam à criação. Cada indivíduo está carregado de leis, usos, intenções e tradições, que se articulam de forma dinâmica. A produção de sentido de um espetáculo deve compartilhar de um pensamento relacional, considerando a multiplicidade de fatores implicados tanto na produção artística, quanto na reflexão sobre o corpo enquanto sistema. Observar o corpo em uma prática artística requer um olhar atento sobre a coexistência de diferentes vias de acesso à compreensão de nós mesmos e do mundo em que vivemos. Tanto o corpo que está em cena como o corpo que observa carregam idéias, crenças, cultura. Dessa forma, palavras como relação, conexão, articulação, correlação, encadeamento, ligação, contextura, rede, indicam a orientação escolhida para pensar o fluxo presente na recepção do espectador em um ambiente de dança contemporânea.

Céline Roux define recepção como “a ação de receber e acolher e de se apropriar do que foi emitido. Globalmente, se trata de um ir e vir incessante entre a intenção de dar sentido e reconhecimento, espécie de diálogo entre emissor e receptor” (ROUX, 2007: 206). O princípio de trocas de energia está presente no processo receptivo.

Convencionalmente, os bailarinos são emissores de imagens, e o espectador é o captador ou o receptor. Essa definição de emissão e recepção é contraditória com o modo de pensamento defendido no presente estudo. O ponto de vista adotado para essa investigação entende que existe um sistema de relações entre bailarinos e espectadores. Por isso, propõe-se que a recepção é efeito das interações suscitadas pelo espetáculo e pelo espectador por meio do fluxo de energia de cada indivíduo com os outros

espectadores, com os objetos do espaço físico e com o objeto artístico como um todo. Nesse sentido, a troca de energia não se dá por um polo e é recebido por outro, mas, sim, por uma via dupla, em que fenômeno artístico e público são afetados.

Entende-se que o processo de recepção acontece de modo dinâmico. Na vivência da apreciação em dança, depara-se, por exemplo, com movimentos criados no espaço, acompanhados por um elemento sonoro, os quais acionam, principalmente, a percepção visual, auditiva, temporal, espacial, fazendo com que o espectador organize e interprete as suas impressões sensoriais para atribuir significado, por meio da associação de imagens e conhecimentos prévios.

De Marinis (2005: 99) relata sobre a relação dos processos cognitivos e emotivos presentes no ato receptivo do espectador de teatro:

é completamente impossível separar da experiência do espectador os aspectos cognitivos e emotivos, interpretação e emoção, conhecimento e sentimento. Estes aspectos (como demonstram, também, as verificações experimentais existentes sobre esse assunto) interatuam e interferem entre si, sem cessar, e com os outros processos receptivos, a saber, a avaliação e a memorização (DE MARINIS, 2005:99).

É fundamental que essa interação ocorra na produção de sentido. O ato receptivo pressupõe que haja, na ação pessoal, no fazer interpretativo, em que se cria o significado, a relação entre esses processos.

Nos estudos teatrais, ao abordar as estratégias receptivas do espectador (as quais compõem o circuito teatral junto com as estratégias produtivas), De Marinis considera: 1) que os processos e subprocessos (como a percepção, a interpretação, a emoção, a apreensão e a atividade de memória) integram o ato da recepção; 2) que a compreensão que o espectador constrói, a partir do espetáculo, acontece pela articulação dos aspectos semânticos, estéticos e emotivos; 3) e que os pressupostos do ato da recepção funcionam como determinantes dos processos receptivos e se relacionam com seu desenvolvimento e seu desfecho (DE MARINIS, 2005:107-8).

Com isso, De Marinis defende a idéia de que, para o espectador de teatro, não existe percepção sem interpretação. O autor explica que há, no espectador, o profundo desejo de encontrar coerência, de compreender, de atribuir um sentido para aquilo que ele assiste (DE MARINIS, 2005: 91). Acredita-se que o público da dança, assim como o das outras formas de arte, geralmente, busca um sentido para o que aprecia. Pode-se dizer que existe uma necessidade, pelo menos na cultura ocidental, de descobrir

narrativas e histórias inclusas em espetáculos, onde, talvez, não existam. Isso pressupõe que haja diferenças entre os significados propostos pelo espetáculo (por seus anunciadores) e os significados efetivamente percebidos pelo espectador.

Michel Bernard, quando tece questões relativas à percepção da dança, traz uma abordagem complexa sobre o assunto. Para ele, a palavra percepção designa:

não somente, como indica sua etimologia, o que afeta meus sentidos orgânicos, o impacto sensorial e afetivo de um estímulo exterior, mas, também de uma parte, o que faz conhecer o objeto que permite identificar, por outro lado, o julgamento ou a interpretação e, por isso, a avaliação a qual ele se presta. Isto é, ele conjuga e mais seguidamente contém nele ao menos os três níveis: o primeiro puramente sensorial e afetivo, o segundo essencialmente cognitivo e o terceiro, fundamentalmente avaliativo ou axiológico (BERNARD, 2001: 205-6).

Considera-se que, mesmo sendo apresentada em três níveis distintos, na percepção existe uma linha tênue que separa um do outro, pois acontece um fluxo destes níveis que emergem das correlações entre eles. Com o mesmo foco de pensamento, Céline Roux contribui com a designação do termo percepção:

a priori a percepção permite apreender o que afeta meus sentidos orgânicos. Se trata de apreender o objeto que foi apresentado com o objeto de o identificar. Esta identificação é um valor tranquilizador que permite não se encontrar diante do desconhecido e do não identificável. Ela permite o julgamento e a interpretação do objeto presente graças aos critérios inerentes aos valores de seu próprio gosto e daquele da comunidade circundante (ROUX, 2007: 205).

Compreende-se que a percepção tem a função de buscar significados em relação aos estímulos sensoriais, levando em conta a história de vivências passadas do observador. Nesse ponto de vista, a percepção envolve a articulação entre a memória, a interpretação e a avaliação.

Segundo Christine Greiner, quando fala da percepção que ocorre de modo geral no dia a dia, isto é, na relação do corpo biológico com o ambiente e vice-versa:

A percepção nada mais é do que um processamento de informações, ou seja, uma relação *ad infinitum* de ordem e desordem. As categorias são sempre relacionais. Distinções interativas são construídas dentro de pareamentos sensoriomotores e percepto-conceituais. Contactar ou como se diz habitualmente “acessar” uma informação é estruturar um pareamento (GREINER, 2005: 115).

Dessa forma, no processo de percepção, o corpo, enquanto sistema, estará, associando, selecionando e categorizando, ininterruptamente, as informações. Ainda conforme a autora, “a experiência perceptiva, fenomenal, nasce de correlações estabelecidas através de uma memória conceitual sobre um conjunto de categorizações perceptivas que estão em curso. Isso quer dizer que conceituamos a partir de experiências de percepção” (GREINER, 2005: 42). A autora entende a memória como um processo de recategorização contínua. Como manifestação dessa propriedade sistêmica, a mesma leva em consideração a ideia de que o corpo está em constante processo de relação, de ação e modificação. Ainda nessa perspectiva, Greiner afirma:

Contrariamente a memória eletrônica, a memória cerebral é imprecisa mas possui, em contrapartida, a capacidade de generalização. As propriedades de associação, de imprecisão e de generalização partem todas do fato de que a categorização perceptiva, que é uma das primeiras bases da memória, é de natureza probabilística (GREINER, 2005: 41-2).

Nesse sentido, destaca-se que as relações estabelecidas entre o interior e o exterior do corpo revelam uma rede complexa de conexões dinâmicas sempre em ação. Ao fazer uma relação com o processo de recepção de um espetáculo de dança contemporânea, pressupõe-se que o ponto chave da percepção na dança é que indivíduos espectadores e ambiente cênico estão em relação de codeterminação.

Sobre os fatores que antecedem ao ato da recepção e formam um sistema teatral de precondições receptivas, De Marinis relata que cada espectador, no teatro, se diferencia pelos seguintes aspectos: 1) conhecimentos teatrais e extrateatrais; 2) conhecimentos particulares com relação ao texto dramático utilizado na encenação e toda a informação prévia sobre o espetáculo em questão; 3) por suas metas, interesses, motivações e expectativas em relação ao teatro em geral e ao espetáculo a que irá assistir; 4) a posição física do espectador em relação ao espetáculo e aos outros espectadores (DE MARINIS, 2005:108).

Pode-se dizer que os mesmos pressupostos do ato da recepção abordados por De Marinis em relação ao espectador de teatro se ajustam aos da dança. Entretanto uma diferença precisa ser destacada, ou seja, o fato de a dança contemporânea, geralmente, não possuir, a priori, o texto dramático. Nesse sentido, Michel Bernard afirma que o espectador de dança,

contrariamente aquele de todas as outras artes da cena, ele não dispõe da grade de inteligibilidade fornecida pela hegemonia do trabalho já significativo do texto e da situação dramática e deve, por consequência, elaborar seu próprio modelo de leitura, escolhendo suas próprias normas de conexão perceptiva (BERNARD, 2001:210).

Isso acontece mesmo em espetáculos que buscam a teatralização, que se demonstra em algumas composições coreográficas pelo uso da expressão fônica, da construção narrativa, das mímicas expressivas. Compreende-se esse aspecto como uma característica específica do espectador de dança. Bernard ainda ressalta “uma diferença essencial da recepção que singulariza sempre a dança: aquela das condições e das modalidades de leitura e escrita coreográfica, enquanto ligação ambígua dos códigos da corporeidade dançante com os sentidos” (BERNARD, 2001: 210).

Ao analisar a percepção de um objeto artístico singular como a dança, o autor busca destacar a especificidade da realização ou da exploração dessa função pela dança, isto é, a originalidade do espetáculo coreográfico relativamente aos outros espetáculos. Assim, ele menciona quatro características pelas quais define as peculiaridades da dança como arte, a saber:

- sua dinâmica de metamorfose indefinida, a embriaguez de movimento por sua própria mudança;
- seu jogo aleatório e paradoxal de ‘tecer’ e ‘destecer’ da temporalidade: a corporeidade dançante não cessa de se dissolver e de se reconstituir na sucessão de seus instantes, no fluxo imatrizável de uma duração que ela tenta tornar visível como aparência única e visível. ‘O instante, escreve Valéry, engendra a forma e a forma faz o instante’;
- seu desafio obstinado à gravitação terrestre ou, se preferirem, seu diálogo incessante e conflitado com o peso pela alternância dos apoios e impulsos.
- enfim, sua pulsão auto-afetiva ou auto-reflexiva, quer dizer, o desejo constitutivo de todo o processo expressivo, no senso etimológico da palavra, do retorno da corporeidade e sobre ela mesma, desejo que encontra sua matriz nos processos vocais, no qual toda manifestação visível não é senão a sombra carregada de sua dinâmica invisível. Assim, a dança não faz senão exibir e orquestrar esta vocalidade virtual, esta musicalidade fantasmagórica e carnal da nossa corporeidade (BERNARD, 2001: 209).

Os quatro traços específicos da dança definidos por Bernard indicam o modo de recepção do espectador, na medida em que ele se depara com movimentos efêmeros produzidos pelos corpos dos bailarinos. A movimentação realizada pelos bailarinos incita o espectador a acompanhar as várias incursões dos corpos no espaço. O corpo, por meio dos movimentos, apresenta configurações que se organizam espaço-temporalmente e produzem informações que chegam pelos sentidos: são percebidas,

selecionadas, organizadas e interpretadas. Cada espectador faz diferentes seleções do que vê e, conseqüentemente, tem diferentes resultados receptivos.

No teatro, De Marinis considera a percepção, a interpretação, as reações cognitivas e emotivas, a avaliação, a memorização e a evocação como componentes do ato receptivo. A percepção é abordada pelo autor por meio das operações de focalização da atenção, que representam um papel decisivo para a compreensão do espectador frente a um espetáculo teatral (DE MARINIS, 2005: 94).

Entende-se que o papel determinante da focalização no processo perceptivo, na dança contemporânea, vai desde a segmentação seletiva realizada pelo espectador em relação ao objeto estético, até a interação gradual com suas atividades de memória, interpretação e avaliação.

Michel Bernard indaga sobre o processo complexo que envolve a percepção na dança e traz outras peculiaridades:

O que é perceber um espetáculo coreográfico? Ou mais exatamente: quais são as modalidades específicas da percepção de corpos dançantes em um local cênico e em um momento determinado, isto é, de corpos nos quais a mobilidade permanente, as aparições fugazes, múltiplas, imprevisíveis, e as figuras complexas, sabiamente codificadas, não permitem ao espectador profano, contrariamente a todas as formas de espetáculo, circunscrever, fixar, retificar, identificar, compreender e interpretar imediatamente o conteúdo percebido. Qualquer que seja o prazer espontaneamente experimentado no instante, o espectador se sente um pouco desamparado e não sabe qual atitude perceptiva adotar, quer dizer, como dispor, guiar seu olhar e sua escuta relativamente à estranheza das aparências furtivas que se impõe a ele (BERNARD, 2001:205).

O espetáculo de dança deixa lacunas para serem preenchidas pelo espectador. A atividade produtiva realizada pelo público consiste em preencher os espaços do espetáculo, para apropriarem-se do sentido. Pressupõe-se que esses espaços por resolver podem estimular a ação do público na produção de sentido, ou causar uma sensação de desamparo, como abordou Bernard.

2.2 A Percepção do Espectador no Espetáculo Re-Sintos

A atividade de percepção tem vínculo com as escolhas propostas cenicamente e com a disposição do olhar do espectador. Cabe lembrar que a designação de percepção que interessa a essa pesquisa inclui o trânsito entre o nível sensorial, afetivo, cognitivo e avaliativo. Cada espectador se sente atraído por um aspecto que lhe interessa mais no espetáculo. Segundo Michel Bernard, a percepção intersensorial conduz cada espectador a selecionar uma ou outra série ou conjunção sensorial (visão/audição/tato, por exemplo), podendo privilegiar um sentido em detrimento dos outros. Assim, a visão se efetua por varredura de certo campo visível. O olhar percorre o espaço cênico e se focaliza sobre uma ou outra região para se centrar seja sobre um corpo e mesmo uma de suas manifestações particulares, seja sobre um objeto, seja sobre uma matéria, uma luz (BERNARD, 2001: 210).

Ainda conforme o autor, os critérios de escolha presentes nesse processo podem ser de diferentes ordens: plásticas, semióticas, pragmáticas, poéticas. Mas o espetáculo coreográfico continua sendo construído no nível da consciência do espectador. Para isso, o olho estrutura e organiza sua trajetória sensorial em relação ao jogo da corporeidade dos bailarinos, uns em relação aos outros, e em relação ao todo do espaço cênico. Essa estruturação e essa organização podem se realizar em diferentes níveis mais ou menos privilegiados pela motivação singular, inconsciente ou consciente de cada espectador.

É significativo destacar que a percepção do espectador em relação ao espetáculo é plural e paradoxal, conforme defende Bernard. O autor apresenta cinco distorções que compõem o motor essencial ao funcionamento do fenômeno perceptivo. A primeira distorção está ligada à sensação, pois o sentir é intrassensorial, na medida em que toda a sensação é ativa e passiva. “Assim, todo sujeito que olha é ao mesmo tempo visto, a matéria tocada pelo dedo tocante faz deste, por sua vez, um dedo tocado”. A segunda distorção é intersensorial e resulta da diversidade dos sentidos. “Cada sentido encontra uma referência ou um efeito cruzado de qualquer forma nos quatro outros”. A terceira distorção não está direcionada especificamente à sensação no sentido estrito como impressão de um órgão sensorial, mas como a percepção do sentido. “Esta distorção reside neste caso entre a energia e o desejo que aciona e anima a sensação e a

significação que se liga como ato e como objeto e de fato uma percepção no sentido indicado”. A quarta distorção é aquela percepção que se estabeleceu a partir das significações realizadas no ato da fala. “Assim, esta distorção classicamente sublinhada e mesmo tornada lugar comum ou estereótipo, ponto de ruptura aparente entre a ordem perceptiva e a ordem lingüística, o sentir e o dizer, a percepção e a enunciação”. A quinta e última distorção inerente à nossa percepção é aquela entre a visão e seu efeito informativo e expressivo. A informação recebida é percebida e se efetua segundo as modalidades específicas que correspondem ao modo de gestão pessoal de acordo com a corporeidade de cada pessoa e pelo funcionamento da matéria vocal. Resumidamente, toda percepção é paradoxal porque é, simultaneamente, voz ativa e passiva, mono e polissensorial, dinâmica e significativa, vivida empiricamente e anunciada, informativa e expressiva (BERNARD, 2001: 207-8).

A dança produz imagens que pretende suscitar no espectador uma vontade de olhar e de perceber. Com esse propósito, Céline Roux relata:

Em um primeiro momento, o olhar é a ação de dirigir os olhos voluntariamente sobre um objeto. Mas, esta ação de olhar um objeto é inconscientemente ligada a forma pela qual o observador dispõe, agencia seu olhar e sua atenção. Assim, o olhar não significa unicamente ver, mas supõe também inteligência, compreensão, sensibilidade e julgamento. Trata-se de uma compreensão pessoal e única do que é dado como ato artístico, apreensão pessoal, da mesma forma, guiada pela comunidade, a cultura e o contexto na qual a imagem acontece. Olhar supõe ao mesmo tempo um senso próprio de visão voluntária e um senso figurado permitindo o nascimento dos julgamentos estéticos. A atenção colocada na coisa vista, o grau de concentração e de atenção preenchido pelo observador são fatores de produção de sentido (ROUX, 2007: 205).

O olhar envolve o ato de seleção singular de cada espectador. A complexidade que envolve as imagens estáticas e em movimentos de uma obra coreográfica oportuniza uma experiência de percepção para o espectador em seu corpo, por meio do que se passa naquele local e naquele tempo, e assim, mesmo sentado em uma cadeira, o público não fica passivo.

Para Roux, a matéria coreográfica produz uma arte multissensorial para o espectador que, através do seu olhar, desenvolve uma reação cinética, uma empatia física e uma ação sinestésica com os bailarinos (ROUX, 2007: 211).

Entende-se que, de acordo com o campo visual de cada espectador, por meio dos movimentos realizados pelo seu olhar, há a construção de um percurso singular. Se pudéssemos, por exemplo, desenhar um mapa de cada trajetória realizada pela escolha da direção do olhar de cada espectador, poderíamos observar os diferentes caminhos traçados. Mas o que define a direção do olhar, a atenção de cada espectador?

Na abordagem receptiva do teatro, De Marinis considera que a atenção do espectador está relacionada à dois aspectos. O primeiro consiste nas modalidades de focalização perceptiva no Teatro. O segundo se refere às relações entre a atenção, o interesse e a surpresa (DE MARINIS, 2005: 96).

Quanto ao primeiro aspecto, o autor pressupõe como fatores determinantes da atenção: as características físico-temporais do estímulo, o significado do estímulo para o sujeito e o estado psicológico desse sujeito. Esses fatores coexistem e se articulam entre si no processo perceptivo.

Para explicar a focalização da atenção desempenhada no ato receptivo, De Marinis aponta a diferença entre o tipo e a quantidade de trabalho perceptivo realizada pelo espectador de cinema e de teatro. No caso do espectador cinematográfico, a focalização é construída previamente, por meio dos tipos de enquadramento, da seleção de planos que podem revelar detalhes, ou ainda alcançar uma amplitude que o olhar não conseguiria atingir. Desse modo, a câmara já tem fixada a imagem para o olhar do espectador, realizando o trabalho de segmentação e focalização da cena fílmica. Enfim, a câmara faz a escolha do que pode e do que não pode ser visto. Já o espectador de teatro, em meio a tantas motivações simultâneas, precisa fazer uma seleção entre os diferentes estímulos que lhe chegam (DE MARINIS, 2005:94-5).

Uma situação em que não é fácil orientar o plano perceptivo acontece, no caso do espectador de dança contemporânea, com uma proposta cênica que rompe com as estruturas convencionais do uso do espaço. Nessa perspectiva, em que a ação promove a descentralização do espaço, onde as sequências coreográficas acontecem simultâneas, as quais variam no tamanho, no tempo, no número de bailarinos, se possibilita, dessa forma, que o olhar do espectador possa percorrer livremente todos os pontos do palco, selecionando as suas imagens.

A escolha da focalização está imbricada também a outros fatores. De Marinis afirma que, no teatro, a focalização do espectador pode se desenvolver como um processo dirigido por meio dos conhecimentos prévios do espetáculo, expectativas, informações textuais e contextuais que se tornam, progressivamente, disponíveis no

percurso da interação com o espetáculo. Assim, a atenção do espectador não é somente um determinante do processo receptivo, mas também determinada (DE MARINIS, 2005:97).

Nessa perspectiva, no espetáculo de dança *Re-Sintos*, a escolha da focalização tem relação com os agenciamentos provocados pelas informações prévias, motivações e expectativas, dos espectadores. A determinação da focalização ocorre pela interação entre esses fatores que antecedem à apreciação com aqueles que acontecem durante e após a apresentação, como por exemplo, a percepção, a compreensão, a interpretação e a avaliação do espetáculo.

Além do programa do espetáculo (Anexo E), como informações prévias obtidas pelo público de *Re-Sintos*, destacam-se: comentários de amigos, informações em jornais locais e programas de televisão, informações que o espetáculo traz a fusão entre a dança e o teatro, e também que se trata de uma releitura do *Muovere Companhia de Dança*.

Quanto aos fatores implicados na motivação, podemos citar: gostar de dança, conhecer integrantes da companhia, referência positiva de trabalhos anteriores e a admiração pelo trabalho desenvolvido por Jussara Miranda.

Alguns espectadores preferem dizer que buscam anular a expectativa em relação à apreciação, já que entendem que isso pode interferir no processo de recepção estética, pois, ao criar uma ideia prévia, cria-se um pré-conceito. Busca-se, nesse sentido, se despir de qualquer imaginação, a priori, e deixar a experiência produzir o sentido.

Outros espectadores destacam, como expectativa, a intenção de assistir a um bom espetáculo, algo que surpreenda, com qualidade técnica, que explore os limites do corpo, os movimentos e sua relação com o espaço, de forma harmônica, independente da sensação ou estado de espírito que ela deseje produzir.

O público ainda afirma que espera assistir a um espetáculo de dança que articule recursos teatrais; que seja um espetáculo cênico, uma comédia ou algo parecido, engraçado, com referências à vida cotidiana. Também os espectadores procuram estabelecer relações acerca do nome do espetáculo e sobre a mudança do nome, o que teria motivado essa troca, e o que o novo nome poderia sugerir em termos de concepção.

Entende-se que esses pontos levantados pelos espectadores, quanto às informações prévias, motivações e expectativas em relação ao espetáculo, indicam uma parte dos conhecimentos que colaboraram significativamente na determinação da atenção do espectador. Por exemplo, um espectador que é motivado a vir assistir ao

espetáculo porque um amigo faz parte do elenco, provavelmente direcionará seu olhar e sua atenção a esse bailarino.

Ainda sobre o primeiro aspecto abordado por De Marinis: a focalização, a desfocalização e a refocalização realizada pelo espectador pode desenvolver um processo pautado na hierarquização mais ou menos explícita de textos parciais que compõe o teatro, como, por exemplo: texto verbal, gestual, cenografia, música. Cada gênero tem sua hierarquização. No caso da ópera, a parte musical e vocal se altera em primeiro plano (DE MARINIS 2005: 97).

Já no caso do espetáculo *Re-Sintos*, a movimentação executada pelos bailarinos se sobrepõe em relação aos outros aspectos. Por esse motivo, acredita-se que a preparação corporal e cênica são os pontos mais salientados pelos espectadores, quando questionados sobre o que chama mais a sua atenção ao espetáculo. Percebe-se que a organização do espetáculo apresenta a composição de sua hierarquia do seguinte modo: no primeiro plano, vem a movimentação e a interpretação, destacando-se, a seguir, a sonoridade, o cenário e o figurino.

Acredita-se que a dança contemporânea aciona percepções que se distanciam da objetividade, pois geralmente a criação do movimento para a dança busca encontrar trajetórias no espaço que possam expressar sensações, ou ainda plasticidade. José Gil inicia o capítulo que trata sobre “o corpo paradoxal” de seu livro intitulado *Movimento Total*, com a seguinte afirmação: “Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objetivo. Não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com seu movimento” (GIL, 2004:47). A cada movimentação realizada, o bailarino deixa marcas no espaço, cria imagens e sensações. Em relação ao corpo no espaço, Anna Sanchez-Colberg diz:

Antes de haver movimento, há um corpo no espaço – um corpo que tem orientação, dimensão, inclinação, que em virtude de sua mera existência ocupa e produz espaço. O movimento resulta deste princípio. A experiência do *self* é entendida na relação da sua abordagem no espaço. Isto pode parecer uma afirmação incrivelmente simplista, mas aceitar que a dança é relativa a corpo, no espaço, através de movimento necessita de uma significativa mudança de entendimento comum de corpo em movimento através do espaço (COLBERG, 2005:120).

O bailarino cria sua movimentação no espaço, podendo alcançar diferentes tamanhos, dependendo do alcance do seu movimento. Ciane Fernandes denomina como cinesfera esse “espaço físico tridimensional ao redor do corpo, alcançável ao estender-se

sem que seja necessário transferir seu peso” (FERNANDES, 2002:164). Assim, podemos definir movimentos pequenos como aqueles que são executados próximo ao corpo, movimentos de alcance médio, como aqueles que se distanciam até, mais ou menos, cinquenta centímetros do corpo, e ainda aqueles de alcance longo, que ocupam todo o alcance do espaço físico ao redor do corpo.

Quando o olhar estiver focalizado nos movimentos criados no espaço pelo corpo do bailarino, são fornecidos pontos de contemplação. O espetáculo *Re-Sintos* apresenta a predominância de movimentações realizadas na cinesfera grande (movimentos que ocupam o espaço de alcance ao redor do corpo), com emprego de força, de peso, que se alternam entre movimentos rápidos e lentos, acelerados e desacelerados, com acentos estacados. Também apresentam quedas bruscas de diferentes partes do corpo ao chão.

Existem momentos em que há enfoque também na movimentação leve, como, por exemplo, no início da cena do elevador, em que os bailarinos ocupam um espaço físico pequeno, próximos uns dos outros, reagem ao som produzido por um dos participantes, com movimentos leves, de alcance pequeno, isto é, próximo ao próprio corpo. Entretanto, na medida em que o som vai aumentando de intensidade, os movimentos ganham a mesma intenção demonstrada pela sua amplitude, peso e velocidade.

De modo geral, o espetáculo explora a alternância do estado do corpo, ao trazer diferentes qualidades de movimentos. *Re-Sintos* é composto por movimentos que são realizados de modo intenso, forte, grande, e que se intercalam com movimentos delicados e sutis.

Ao trazer outro aspecto que constitui a atenção do espectador de teatro, De Marinis explica que estudos recentes têm demonstrado depender de um tipo de disposição ou atitude psicofisiológica, que pode ser chamada de estado de interesse. Por outro lado, esse estado de interesse parece ser consequência de outro estado psicofisiológico, denominado surpresa ou choque. Desse modo, teríamos a seguinte sequência: surpresa – interesse – atenção. De acordo com esse ponto de vista, o estado de interesse que guia a focalização do espectador é induzido por meio do funcionamento de estratégias que desviam as expectativas do público e seus costumes perceptivos. Isso é conseguido através da introdução de elementos improváveis, estranhos, inesperados, na esfera das certezas habituais do sujeito (DE MARINIS, 2005: 97).

Compreende-se que existe uma proximidade entre as expectativas formuladas pelo espectador e a sua atitude psicofisiológica relativa à surpresa ou choque. Nesse

sentido, para causar maior interesse, o espetáculo pode trazer inovações em relação ao que o público presume. O estado de surpresa vai acontecer pela superação da expectativa em relação ao modo como a movimentação é executada, pela maneira como a cena é construída, pelo uso do cenário, do figurino e de sonoridades.

A diferença de focalização é ratificada pelas respostas produzidas pelos espectadores do *Re-Sintos*, quando questionados quanto ao que havia chamado mais a sua atenção na apreciação do espetáculo. Para exemplificar essa diversidade que ocorre inerente à atenção, selecionamos algumas respostas, relacionadas à qualidade técnica dos bailarinos e à sua movimentação, à teatralização, ao cenário, ao tema do espetáculo, à plasticidade, à sonoridade. A partir das perguntas: O que chamou sua atenção nesse espetáculo? Por quê?, os espectadores responderam:

- “A presença cênica dos bailarinos, presença de corpo, o uso constante do espaço. Eu gostei da violência, acho que isso me chamou mais a atenção, a violência no corpo”.
- “Várias coisas me chamaram a atenção. A qualidade técnica dos bailarinos, gostei demais do cenário, identifiquei muitas cenas do cotidiano, que muitas vezes me incomodavam. É legal identificar isso no espetáculo”.
- “A plasticidade e o contraponto. O jogo dos contrários”.
- “Principalmente a trilha musical e sua inserção na cena. A música, utilizada de forma fragmentada e distorcida, não contribuiu para a apreciação do espetáculo. Parecia não se encaixar em absolutamente nada e dificultava minha atenção visual”.
- “O cenário e a energia de todo elenco. Do cenário eu era levado para vários recintos, dos bailarinos eu sentia o show e re-sentia, impressionante”.
- “A variedade de movimentos e de situações. Uma mistura de dança com teatro”.
- “A força com que a movimentação era executada, a proximidade entre os dançarinos e com o público e o modo como a movimentação pôde constituir-se a fim de permitir inúmeras sensações e reflexões em mim, enquanto espectadora”.
- “Cenário, os elementos cênicos. Porque os ambientes foram sendo construídos e articulados durante o espetáculo, também estavam em constante movimento”.

Nessas respostas, identifica-se, entre os espectadores, a disposição do seu foco de atenção pelo olhar. Entre os aspectos destacados por eles, pode-se citar, resumidamente: a presença cênica dos bailarinos, a força e intensidade da movimentação, o cenário, as cenas que mantêm relação com o cotidiano, a plasticidade, o contraponto (o jogo dos contrários), a trilha sonora e a teatralização. Salienta-se que a qualidade técnica dos bailarinos foi o que mais chamou a atenção da plateia.

As cenas do espetáculo *Re-Sintos* se estruturam, em sua maioria, pelo jogo do contraponto, isto é, o palco é preenchido por duas ou três situações simultâneas. A cena oferece ao espectador possibilidades de seleção ao que assistir. A partir dessa escolha, cada um cria o seu espetáculo.

O espetáculo pode chamar a atenção do espectador por meio de recursos, como, por exemplo, a iluminação que, de certo modo, enfatiza determinada parte do palco, ou ainda cria uma atmosfera propícia ao olhar. Muitas vezes, o ritmo acelerado dos movimentos chama a atenção do público, assim como o contrário: em uma cena em que há muita informação, acaba-se privilegiando o movimento que se encontra em câmera lenta, ou o bailarino que está em pausa.

Na cena do espetáculo *Re-Sintos*, em que uma das bailarinas é examinada na mesa e tem seus movimentos sendo conduzidos pelos outros bailarinos, representando estar morta, percebe-se, no lado esquerdo do palco, o olhar de outros bailarinos e de uma boneca. O lado esquerdo do palco parece ser coadjuvante à cena principal em que a bailarina é conduzida a diferentes partes do palco, pois até mesmo os bailarinos que compõem a cena do lado esquerdo dirigem o olhar à situação que acontece no centro do palco.

Entende-se que a criação da cena se estruturou de modo a direcionar a atenção ao centro do palco, deixando em segundo plano a questão da observação. No caso de o espectador privilegiar seu olhar para a cena que ocorre do lado esquerdo, em que há menos movimento, os bailarinos, observando passivamente a própria cena, podem ganhar intensidade na criação de sentido de quem assiste. Nesse sentido, poderíamos imaginar que a cena remete à reflexão de nós sermos observadores passivos da vida, da violência diária.

É importante salientar que, mesmo as cenas sendo construídas com situações justapostas, há sempre um foco principal. Esse foco é revelado pela ocupação do espaço cênico (geralmente no centro do palco), pela iluminação direcionada de modo mais enfático e pela própria temática abordada. Afirma-se isso com base na informação de que as cenas ganharam nomes no decorrer do processo criador. Isso significa que existe um ponto principal de cada lugar físico que está sendo tratado em cada cena do espetáculo. Entretanto, como já foi relatado, podem chamar mais a atenção do espectador os momentos em que os bailarinos executam pequenas ações em segundo plano, do que aqueles em que as ações estão colocadas em primeiro plano.

O espectador de dança contemporânea, de uma forma geral, tem se tornado testemunha, visitante, participante, interventor, ato. Céline Roux, quando se refere ao espectador, aponta que “integrado a obra ele é convidado a adotar novos comportamentos e ele não pode se contentar com a posição de simples observador” (ROUX, 2007: 204). Além disso, o corpo do dançarino ou do ator convida o espectador a examiná-lo. Conforme Bernard,

como a modulação temporal e rítmica de micro-diferenças ou de ligeiras distorções que afetam os operadores da pragmática corporal. Em número de sete (extensão e diversificação do campo de visibilidade, orientação, posturas, atitudes, deslocamentos, mímicas e vocalização), é a partir desses operadores que o dançarino não cessa, por sua parte, de multiplicar os jogos espetaculares e gratuitos ou as metamorfoses gravitacionais. Em suma, a corporeidade espetacular é um convite a um olhar, e por aí, a uma outra forma de aproximação e de análise do teatro e da dança (BERNARD, 2001: 23).

Acredita-se que cada espectador se sente atraído por um aspecto que lhe interessa mais no espetáculo. *Re-Sintos* explora, por meio de sua movimentação, o uso do espaço cênico ao criar deslocamentos com trajetórias diversificadas, além de ocupar o espaço cênico, com situações concomitantes, como já foi abordado. A corporeidade apresentada pelos bailarinos chama a atenção dos espectadores pela presença cênica, pela movimentação adequada ao preparo físico, pela integração do movimento com a interpretação, pelos gestos fortes, marcantes, precisos e intensos.

Ao assistir a um espetáculo de dança contemporânea, o espectador pode identificar-se ou estranhar o que está vendo. O que é isso? Não estou entendendo? O que quis dizer? Essas perguntas são comuns na arte contemporânea. São questões que costumam indicar certo estranhamento em relação ao objeto artístico e, conseqüentemente, causar desinteresse, ou seja, o espectador pode acabar não penetrando na obra. “O espectador que não encontra nenhum acesso de leitura ao espetáculo geralmente perde o interesse por ele, estabelecendo uma distância que tende a aumentar cada vez mais, até o ponto de se desinteressar por completo e contar os minutos para poder levantar e ir embora” (CAMARGO, 2003: 30).

Em outro ponto de vista, essas perguntas podem indicar um olhar crítico e a busca de um aprofundamento intelectual. Toda mensagem recebida é refratada, ressoada, retomada, desenvolvida em um intercâmbio muito complexo. Quanto ao interesse do espectador de teatro, Camargo afirma:

Quando há interesse por parte do espectador, as distâncias naturalmente deixam de existir e a tendência é aumentar a aproximação entre ele e a cena. O espectador interessado sabe buscar por conta própria e é bem provável que encontre exatamente aquilo que procura. O interesse faz diminuir a distância do espectador em relação a cena, através de uma participação ativa e ininterrupta. (...) o espectador interessado vem predisposto a estabelecer contato com o palco. Longe da indiferença e da passividade, sua tarefa consiste em ir ao encontro e receber, por vontade própria (CAMARGO, 2003: 28).

Já por outro lado, o desinteresse do espectador tende a levar ao afastamento, independente das condições favoráveis que possam se apresentar, como, por exemplo, a ocupação de um lugar privilegiado. Conseqüentemente, “por não conseguir participar do jogo, o espectador se exclui, começa a olhar no relógio, prestar atenção em outras coisas, menos no espetáculo que está à sua frente” (CAMARGO; 2003: 28).

Compreende-se que o *Re-Sintos*, ao trazer, como principal motivação criadora, os espaços físicos do nosso cotidiano e se utilizar de recursos teatrais, atenuou o estranhamento tão comum de acontecer na dança contemporânea. A sonoridade do espetáculo, produzido tanto pela música como pelos sons criados pelos bailarinos, auxilia na identificação de determinadas situações do dia a dia. Mesmo sem oferecer respostas, o espetáculo é composto trazendo algumas pistas referenciais que não deixam o espectador totalmente desamparado. O nome do espetáculo, o cenário, o figurino, a sonoridade, a iluminação e a movimentação de dança interagem, de modo a proporcionar a identificação com informações comuns na vida dos espectadores. Por isso pode-se identificar uma cena que ocorre no elevador, outra que apresenta uma competição entre prostitutas e, ainda, uma que explora a temática da violência e da desigualdade social, por meio da metáfora da *mulher que morava embaixo da mesa*.

Re-Sintos é um espetáculo organizado para o palco italiano, estabelecendo, assim, uma relação frontal com o espectador. Nesse caso, o espectador aprecia a apresentação sentado em um determinado lugar, que pode ser definido pela ordem de chegada ou pela numeração das poltronas do teatro na compra do ingresso. Como se trata de um espetáculo que apresenta, na maioria das cenas, situações justapostas, o lugar ocupado pelo espectador definirá a perspectiva do seu olhar. As cenas provocam inúmeras leituras, pois a plateia pode fazer diferentes conexões e interpretações a partir da sua lógica individual apreendida.

2.3 O Olhar e a Escuta no Espetáculo Re-Sintos

Ao apreciar um espetáculo de dança, o olhar e a escuta do espectador são estimulados pela produção de movimentos e sons. Segundo Roberto Gill Camargo, a todo o momento da nossa vida estamos fazendo uso dos cinco sentidos: visão, audição, tato, paladar e olfato. Conforme a situação vivenciada, há o predomínio de um sentido sobre o outro, embora todos estejam presentes. No teatro, o espectador permanece à distância e a ênfase recai, principalmente, sobre dois sentidos: o ver e o ouvir (CAMARGO, 2001:51). Geralmente, a atenção do espectador na dança tem mais ênfase sobre o aspecto visual do que sobre o sonoro, embora exista uma inter-relação entre eles e também entre os outros sentidos.

Além disso, de acordo com Michel Bernard, considera-se que a percepção do espectador de dança em relação ao espetáculo é plural e paradoxal, conforme já foi descrito no item anterior. O autor apresenta cinco distorções que compõem o motor essencial de funcionamento do fenômeno perceptivo, sendo que, entre elas, é significativo destacar a segunda, que é denominada como intersensorial, e resulta da diversidade dos sentidos: “Cada sentido encontra uma referência ou um efeito cruzado de qualquer forma nos quatro outros” (BERNARD, 2001:207).

O espectador realiza sua percepção por meio de uma via principal que, nesse caso, se caracteriza como monossensorial, porque há a predominância de um sentido em relação aos outros, mas também é considerada polissensorial pela inter-relação com os outros sentidos. Por isso afirma-se que a percepção é paradoxal, pois, nessa perspectiva, é mono e polissensorial concomitantemente. Assim, na análise que segue sobre a percepção do espectador em relação ao *Re-Sintos*, reconhecemos diferentes predominâncias de um sentido sobre o outro.

Ao entrar no teatro, o público se depara com o silêncio, uma caixa que emite uma luz, uma bailarina (Foto 1 – cena inicial) que está embaixo de uma mesa, atenta, com foco direto (toda a atenção voltada para o mesmo ponto) para a luz refletida. Essa primeira imagem transmite ao espectador a ideia de um ser que observa passivamente algo que lhe é emitido. O público continua entrando no teatro, buscando seus lugares.



Foto 1 – cena inicial

Depois que todos os espectadores se acomodam, a bailarina desliga a luz da caixa e começa a se movimentar embaixo da mesa. Ao mesmo tempo, é iluminado (Foto 2 – cena inicial) o fundo do palco no lado direito, criando um painel com sombras projetadas de figuras humanas que possibilitam ao espectador a observação dos contrastes de tamanhos dos corpos que se movimentam em cena.

O espectador tem a cena tridimensional do espetáculo em si, contrastada pela imagem bidimensional criada pela projeção. Nessa perspectiva, Camargo diz que a relação espectador-ator de teatro se dá, nesse caso, por via indireta, por meio de um elemento intermediário que é a sombra projetada na tela, causando um distanciamento pela intervenção da imagem plana, que é bidimensional, com o conjunto da cena, que é tridimensional. Esse efeito que distancia o ator do espectador é um recurso de aproximação visual, pois o tamanho do corpo evidencia partes do movimento (CAMARGO, 2003:146).

O confronto oportunizado ao espectador também está presente na movimentação. De trás desse painel saem bailarinos com movimentos lentos e pesados, deslocando-se em linha reta, usando o fundo da cena. A bailarina altera movimentos acelerados e desacelerados e sai debaixo da mesa, ocupando a parte da frente do palco, com deslocamentos por meio de quatro apoios. A bailarina joga o corpo no chão com violência. A movimentação é desenvolvida, predominantemente, na cinesfera⁴ grande, isto é, ocupando o limite individual de alcance espacial.

⁴ O termo cinesfera refere-se ao espaço físico tridimensional ao redor do corpo, alcançável ao estender-se sem que seja necessário transferir o peso (FERNANDES, 2002:164).



Foto 2 – cena inicial

Aos poucos, os bailarinos que estavam percorrendo a trajetória em linha reta no fundo da cena vão chegando, um a um, em volta da mesa e começam a realizar movimentos que se parecem com uma conversa. No outro lado da cena, entra um bailarino se deslocando na posição de quatro apoios e encontra a bailarina com a qual inicia um duo (Foto 3 – cena inicial). O espectador continua observando o jogo dos contrastes, pois os movimentos produzidos em volta da mesa são lentos e conduzidos, enquanto que os movimentos realizados pelo duo são fortes, acelerados, com frases de movimentos que mesclam grande tensão e controle do peso corporal, com movimentos originados do impulso de outros movimentos, mantendo, ainda, as quedas bruscas do corpo no chão.



Foto 3 – cena inicial

Já no final do duo, a bailarina modifica a qualidade expressiva do movimento, dando a ideia de que está desmaiada ou morta. Executa movimentos com relaxamento

do peso, com o peso passivo, em que é manipulada pelo bailarino. O trecho inicial do espetáculo termina com o silêncio e o bailarino movimentando o corpo dela, enquanto que os outros bailarinos se afastam da mesa e se preparam para a próxima cena.

Estruturam-se novos focos de movimentação que ocupam diferentes áreas do palco, cabendo ao espectador fazer suas escolhas em relação à direção do olhar. A movimentação que acontece ao redor da mesa é desfeita e um dos bailarinos retira a tampa superior da mesa. Duas bailarinas deitam, no canto esquerdo do palco, com as pernas estendidas e iniciam uma série de abdominais que dura o tempo todo da música. Dois bailarinos e uma bailarina ocupam a parte central do palco e executam movimentos amplos, com ênfase na força e nos acentos, e alteram com deslocamentos em quatro apoios. Há, ainda, um bailarino que fica fazendo movimentos nas barras da mesa que lembram treinamento físico. A cena se constitui de um misto de exercícios de condicionamento físico, movimentos de saltos, rolamentos, quedas e alguns movimentos, como andar na garupa do outro, troteando, o que remete a um passeio a cavalo, e deslocamentos em quatro apoios, como animais. O bailarino leva a estrutura de ferro que compõe a mesa, com movimentos suaves, até deixar de maneira vertical, delimitando um espaço, o que sugere um ambiente pequeno.

Essa parte do espetáculo anuncia o tipo de condução do olhar que o espectador é instigado a ter. A maioria das cenas é composta por mais de uma situação. O espectador é provocado a escolher e dirigir o olhar para uma parte do palco. Essa escolha pode consistir, por exemplo, em observar, algum tempo, aqueles movimentos rápidos, grandes, desenvolvidos no centro do palco, no momento do duo da primeira cena, e em outro momento olhar os movimentos lentos, conduzidos, realizados em torno da mesa.

A escolha da direção do olhar tem conexão com as particularidades de cada espectador, assim como outras preferências perceptivas. Camargo, quando relata sobre as peculiaridades dos espectadores de teatro, diz: “há o que gosta de observar os movimentos e os gestos; o que valoriza as cores e as luzes; o que presta atenção nos figurinos; o que dá importância à música, aos objetos, aos efeitos sonoros, e assim por diante” (CAMARGO, 2003: 30).

Durante a apreciação, a participação do espectador acontece por meio das seleções realizadas durante o espetáculo, que interagem, simultaneamente, com suas expectativas, informações e motivações.

O espetáculo coreográfico contemporâneo mergulha o espectador em um estado de consciência sonhadora. Este estado de consciência sonhadora não deve ser compreendido como uma forma de passividade próxima da sonolência, mas, como um estado de disponibilidade para receber, estado longe de produção e produtividades pedidas na vida cotidiana (ROUX, 2007:209-10).

A cena plural possibilita uma variedade de informações que podem ser combinadas de diversas maneiras, compondo diferentes sentidos. Consideramos, ainda, que a escolha do olhar se liga com as preferências pessoais, construídas ao longo da vida de cada indivíduo. Por isso a singularidade é marca presente na produção de sentido. Nessa acepção, Roux afirma que “O espectador é livre para se interessar ou não por uma obra disponibilizada, sendo de qualquer maneira o único a poder ‘completar’ na medida em que seus sentidos e sua imaginação são solicitados pelas configurações estéticas presentes no que é dado” (ROUX, 2007:210).

A fala de uma espectadora caracteriza a singularidade presente no ato de dirigir o olhar para determinadas partes do espetáculo: “Às vezes me chamava mais atenção os momentos em que uns faziam pequenas ações em segundo plano do que os que estavam no foco principal. Gostei muito da presença cênica da Roberta e do Denis, talvez por serem também atores”.

Observa-se ainda, que pela citação dos nomes dos atores e bailarinos, a espectadora acima reconhece aspectos que diferenciam a atuação de um bailarino e de um ator. As precondições receptivas dessa espectadora diferenciam-na dos outros espectadores, principalmente, pelo seu conhecimento particular com relação aos aspectos que envolvem a atuação de um ator e de um bailarino.

Na continuidade do espetáculo, um bailarino coloca-se no centro do palco, de costas para o público, e começa a cantar. Três bailarinos, que estão da metade do palco para frente, acompanham, por meio da movimentação, a sonoridade extraída da música que está sendo cantada. Os movimentos seguem a intensidade em que o som é produzido, isto é, quando o bailarino canta alto, os bailarinos realizam movimentações amplas, e, quando diminui o volume da voz, realizam movimentações reduzidas. O efeito sonoro repercutido no corpo do bailarino dialoga diretamente com o espectador, por meio das imagens produzidas com diferentes intensidades, as quais se relacionam com a capacidade emotiva do público.

Na dança, se for considerado que os movimentos possuem características relacionadas com a plástica, pois desenharam o espaço, criam trajetórias, e ao mesmo

tempo, possuem ritmos, intensidades, pausas, que são características sonoras, é difícil separar o que é visual do que é sonoro. O próprio movimento dançado já tem em sua essência características visuais e sonoras e, ainda, se relaciona com o cenário, luz, figurino, música, ruído, palavra. Na perspectiva de Camargo, quando se refere ao público de teatro, reconhecemos que,

Para o espectador, o acesso a todas as informações do palco se faz por intermédio da visão e da audição. Trata-se, portanto, de uma experiência reduzida de cinco a apenas dois sentidos, a qual pode ser enriquecida por sugestionamento, correspondências, sinestésias e processos associativos, para os mais diferentes fins: evocação, envolvimento, impressão de realidade etc. (CAMARGO, 2001:53)

Compreende-se que, no processo de apreciação em dança, além da visão e da audição, há uma ênfase ligada à sensação cinestésica, isto é, os movimentos realizados pelos bailarinos criam sensações corporais no espectador que contribuem com a experiência. Nesse sentido, José Gil relata:

é verdade que se “vê” dançar, mas também que se “ouve” e, mais profundamente, que se “sente” dançar (porque “se toca” ou porque se “experimenta” o movimento: a reflexividade do corpo é geral). Não há imagem visual ou cinestésica única do corpo dançante: mas uma multiplicidade de imagens virtuais que o movimento produz, e que marcam outros tantos planos de contemplação a partir dos quais o corpo se percebe (GIL, 2004: 51).

As informações são fornecidas pelos movimentos dos bailarinos para os sentidos do espectador. Os movimentos desenham formas no espaço, apresentam diferentes intensidades de força, tamanhos, velocidades. Essas características visuais e sonoras produzem sensações, impressões e interpretações por parte do público.

Quando o bailarino termina a canção, em silêncio, todos os bailarinos vestem ternos e se colocam próximos um do outro, como se estivessem ocupando o espaço de um elevador. No decorrer dessa cena, um dos bailarinos começa a tossir e os outros bailarinos reagem por meio dos movimentos. Quanto mais a tosse aumenta, mais os movimentos aumentam, do mesmo modo quando diminui. Os movimentos partem do tronco, como pulsões. É uma cena engraçada, pois expressa a caricatura de uma situação real que, normalmente, é desagradável: a de alguém que tosse em um ambiente fechado e, pior ainda, sem cerimônia. A caricatura criada, tanto pelo exagero do escarro e da

tosse produzida pelo bailarino, quanto pela expressão de desconforto apresentada pelos movimentos dos outros bailarinos, produz humor ao espetáculo.

A cena do elevador acontece em um espaço reduzido do palco, iluminado por meio de um foco de luz, sendo que essa característica, como já vem sendo ressaltada, anteriormente, não é comum durante o espetáculo. Dessa forma, o espectador tem um único foco de atenção para dirigir o seu olhar.

Ao observarmos a relação de horizontalidade e verticalidade (Foto 4 – cena do elevador) proposta pela cena, verificamos que, no seu desenvolvimento, apenas um bailarino permanece em pé. Os outros bailarinos realizam a sua movimentação em direção ao chão. Pela oposição entre o estar deitado e o estar em pé, articula-se um olhar diferenciado, ou uma imagem que vai afetar o espectador.



Fotos 4 – cena do elevador

Nesta cena “do elevador”, o que chama mais a atenção é a referência do espaço e a maneira como a situação é abordada. Os espetáculos de dança, geralmente, apresentam movimentos corporais que não permitem ao espectador identificar, compreender e interpretar imediatamente o conteúdo percebido. Já a identificação de uma situação do cotidiano, no caso do elevador, não deixa o público desamparado. Céline Roux colabora com esse pressuposto, ao afirmar que, durante a percepção, o espectador trata de “apreender o objeto que foi apresentado com o objetivo de o identificar. Esta identificação é um valor tranquilizador que permite não se encontrar diante do desconhecido ou do não-definível”(ROUX, 2007:205).

Ao se constituir a próxima cena, denominada por este estudo como a cena do necrotério (designada pela diretora geral como cena da clínica), o espectador se depara com a movimentação de objetos e deslocamentos realizados pelos próprios bailarinos que produzem sons e interagem na criação de novas imagens. O espectador é

convidado a observar, com os olhos e os ouvidos atentos, uma série de acontecimentos simultâneos e a produzir relações entre os aspectos visuais e sonoros.

Há o deslocamento de duas bailarinas para o lado esquerdo do palco, enquanto uma bailarina caminha de um lado para o outro. A mesa é remontada e colocada no centro do palco. Em um jogo de sedução, dois bailarinos fazem exibição de força, por meio de apoios sobre a mesa, para conquistar a bailarina. Um dos bailarinos executa a movimentação com equilíbrio, enquanto o outro perde a força ao tentar se apoiar sobre os braços. A cena se torna engraçada pela naturalidade como aquela ação é executada, sem nenhum constrangimento, por não conseguir fazer a movimentação e também por se esperar que o adversário, nesse jogo de força, supere o outro. Ainda nessa cena, a bailarina é colocada em cima da mesa, como se estivesse morta, e começa a ser examinada pelos dois bailarinos.

Ao lado esquerdo, uma bailarina, com uma boneca no colo, parece assistir à TV. Os bailarinos se deslocam para esse canto esquerdo, um espaço retangular, com persianas manipuladas por eles: fecham, abrem e espiam entre as frestas da cortina. Este lugar remete à sala de uma casa, pois o modo com que os bailarinos se colocam em posição de observação e manuseiam a cortina demonstra que eles estão em um local sem cerimônias, de onde podem ver, mas não podem ser vistos. Um dos bailarinos começa a manipular a boneca, que parece observar uma cena entre as cortinas da suposta casa. Concomitantemente, entra um bailarino, por meio de saltos e movimentos que lembram um bicho, e começa a manipular a bailarina que parece estar morta.

A luz, o cenário retangular vazado com cortinas e a posição dos bailarinos criam uma rede de interconexões que resulta na concepção de uma casa, de um apartamento. Por isso podemos identificar no cenário um ambiente familiar, isto é, pela percepção visual podemos realizar a associação entre a encenação dos bailarinos e a ocupação do cenário.

Na continuidade do espetáculo, os dois bailarinos que estavam na suposta casa abrem a cortina, e o *bailarino bicho* foge. Então o corpo da bailarina é colocado, novamente, em cima da mesa, a qual lembra a mesa de um necrotério, pois ela parece estar morta, principalmente, pela característica do tônus de sua movimentação, que permanece passiva. A tampa da mesa com a bailarina é deslocada para a parte da frente do palco. O *bailarino bicho* entra, e logo a bailarina se movimenta como se acordasse, e o bailarino sai correndo com deslocamento de quatro apoios pelo lado direito.

Agora, na cena das *putas*, o espectador se depara com três focos principais: um bailarino do lado esquerdo do palco, duas bailarinas no centro do palco e três bailarinos no cenário localizado no fundo e no lado direito do espaço cênico. As duas bailarinas começam um duelo. Os movimentos se assemelham aos de galinhas. Lentamente, no fundo do palco, três bailarinos, com perucas brancas, começam a realizar movimentos lentos, deslocando-se em círculo e observando a cena das moças. Ao assobio de um bailarino que está, inicialmente, sentado no lado esquerdo do palco observando a cena, muda a iluminação para cor vermelha. As duas bailarinas se aproximam do público, ao ocupar a parte da frente do palco, e realizam movimentos sensuais como se estivessem oferecendo o corpo. O bailarino começa a narrar uma corrida de cavalos, e a cena vai se alternando com espaços cada vez mais curtos, entre a competição das mulheres e os movimentos relacionados à prostituição.

A ideia de competição, vinculada à narração de uma corrida de cavalos, com movimentos de galo de rinha e com a luz que modifica os ambientes representados, traz humor para cena. Ao fundo, ainda se percebem bailarinos com perucas brancas, numa espécie de metáfora à burguesia, que observam a tudo com o seu olhar blasé. Esse momento termina com uma vencedora do duelo que, junto com o final da música, corre para debaixo da mesa.

É evidenciado o jogo de aproximação e afastamento na relação entre palco e plateia. As bailarinas alteram momentos em que ocupam o proscênio⁵ e dirigem o olhar diretamente para o público, ao fazerem movimentos sensuais, com trechos que se afastam da plateia, ocupando a parte do meio do palco, onde representam uma briga por meio de movimentos corporais.

A alternância de deslocamentos proporcionada pela movimentação dessa cena, e também nas outras partes do espetáculo, relaciona-se com o modo como acontece a condução do olhar do espectador de teatro pela movimentação dos atores:

O espectador imóvel percorre com os olhos um ator deslocando-se da esquerda para a direita, do fundo para a frente, do meio para as extremidades, de baixo para cima, caminhando em linha reta, em curvas, em círculo, em saltos, subindo degraus, desviando de obstáculos, atirando-se ao chão, rodopiando-se, arrastando-se, deslizando, andando nas pontas dos pés, balançando... e tantos outros movimentos ligados à locomoção (CAMARGO, 2003:74).

⁵ “Parte anterior do palco, compreendida entre a borda do piso e a linha da cortina de boca ou dos reguladores” (ACIR, 1997:10)

Essa característica relacionada ao olhar do espectador, ligada ao deslocamento no espaço cênico, é instigada ainda mais pela maneira com que se estrutura o espetáculo de dança como o *Re-Sintos*, que explora a simultaneidade de movimentos e trajetórias em diferentes partes do espaço cênico.

Os múltiplos focos constituídos por situações de movimento corporal, movimentos do cenário, que são destacados pela iluminação, desafiam a percepção do espectador no que se refere às formas de agenciamento do seu olhar e de sua atenção. Celine Roux aborda a questão do olhar do espectador de dança, ao dizer:

Trata-se de uma compreensão pessoal e única do que é dado como ato artístico, apreensão pessoal, da mesma forma, guiada pela comunidade, a cultura e o contexto na qual a imagem acontece. Olhar supõe ao mesmo tempo um senso próprio de visão voluntária e um senso figurado permitindo o nascimento dos julgamentos estéticos. A atenção colocada na coisa vista, o grau de concentração e de atenção preenchido pelo observador são fatores de produção de sentido (ROUX, 2007:204).

Desse modo, na cena descrita abaixo, considera-se que a repetição da ação de dirigir o microfone à bailarina que mora embaixo da mesa, a interrupção realizada pela movimentação executada pela mesma bailarina e a falta de resposta são fatores que contribuem para a produção de sentido do espectador.

Inicia a cena da mulher que mora debaixo da mesa. O mesmo bailarino que narrou a corrida de cavalos da cena anterior e apresentou a vencedora do duelo caminha para o lado direito do palco, busca uma lanterna que representa um microfone, dirige-se à plateia, ilumina o próprio rosto e diz: “Estamos aqui diretamente do local em que vive a mulher que mora debaixo da mesa”. Enquanto isso, a bailarina troca de figurino debaixo da mesa. Ele continua: “Vamos falar com ela e saber exatamente o que passa com uma mulher que mora debaixo da mesa. O que a senhora está sentindo por morar debaixo da mesa?” Logo o bailarino direciona a lanterna para o rosto da bailarina, que faz uma pausa, como se congelasse o movimento que estava realizando. Quando o bailarino se dirige para ao público novamente, ela retoma a movimentação de vestir-se. Ele pergunta: “O que a senhora tem a dizer a outras mulheres que também moram debaixo da mesa?” E repete a mesma ação de dirigir a lanterna ao rosto dela que, novamente, paralisa o movimento. Ele pergunta ainda: “O que a senhora tem a falar morando anos e anos debaixo da mesa?” E repete a mesma ação. “Agora vamos saber, exatamente, qual o verdadeiro sentimento da mulher que mora debaixo da mesa”. E dirige a lanterna para ela que grita. Ele dirige a lanterna que ilumina a face de cada bailarino que está colocado na estrutura giratória do cenário localizado ao lado direito,

sendo que cada um grita ao ser iluminado, até chegar no próprio entrevistador, que também grita e dirige a lanterna aos espectadores, que também gritam. Ele desliga a lanterna. Liga e dirige a lanterna a ele, novamente, e diz: “Foram esses motivos que levaram a mulher a morar debaixo da mesa”, e sai de cena.

O espectador é chamado para escutar, ver e participar da cena. Esse é um momento do espetáculo em que se dá ênfase aos aspectos teatrais, pois existe a representação de uma situação que envolve um repórter e uma mulher que mora embaixo da mesa. A palavra, o gesto, a iluminação, a encenação se apresentam ao espectador, para que o mesmo possa criar a sua interpretação.

Nesse momento, a bailarina que estava debaixo da mesa e que veste outro figurino, um vestido preto, começa a dançar. Os cabelos longos cobrem o seu rosto. Ela reparte o cabelo ao meio, mostrando e dirigindo olhar ao público. Ela começa a se movimentar pela cabeça. O movimento tem origem na manipulação do cabelo. Com essa movimentação, ela se desloca até um espaço delimitado pela estrutura do cenário, que pressupõe um espaço privado. Nesse mesmo momento, entra em cena um bailarino. Ele se desloca com movimentos amplos até o mesmo espaço ocupado por ela, onde iniciam um duo.

A cena da mulher que mora debaixo da mesa impressiona pelos movimentos amplos realizados em um espaço estreito, de formato retangular. Os movimentos realizados pelos bailarinos, individualmente e em dupla, incluem saltos, quedas, rolamentos, acrobacias. Movimentos desempenhados com qualidade técnica, demonstrada, principalmente, pela percepção espacial deles. O espectador se surpreende ao olhar grandes movimentos, sendo feitos em um espaço tão limitado.

Antes de compreender ou sentir prazer a partir de um espetáculo, o espectador precisa ver, assistir à apresentação. Para tanto, há a necessidade de atrair a atenção do público para o que assiste. O estado de interesse que guia o olhar do espectador é conduzido por meio de estratégias que desviam as expectativas do público e seus costumes perceptivos. Isto é conseguido através da introdução de elementos improváveis, estranhos, inesperados, na esfera das certezas habituais do sujeito (DE MARINIS, 2005: 97).

Entende-se que o estado de surpresa vai acontecer pela superação da expectativa em relação ao modo como a movimentação é executada em cena. Durante a preparação corporal dos bailarinos, geralmente, desenvolvem-se habilidades corporais e expressivas para que o mesmo possa interpretar a movimentação. O público pode surpreender-se e

impressiona-se pela movimentação dos bailarinos. Esse aspecto é comprovado pelas falas de alguns espectadores, quanto ao que acionou sua atenção durante o espetáculo:

- “o que chamou mais a atenção foi o preparo físico e a perfeição dos bailarinos”;
- “foi a primeira vez que assisti a um espetáculo de dança dramática dessa maneira, gestos fortes, marcantes, os movimentos muito precisos e intensos”;
- “a força com que a movimentação era executada, a proximidade entre os dançarinos e com o público e o modo como a movimentação pôde constituir-se a fim de permitir inúmeras sensações e reflexões em mim, enquanto espectadora”;
- “o preparo dos bailarinos e a capacidade de transmitir muita energia, força, sensibilidade, senso de humor, indignação em todos os espaços do palco e no decorrer de todo o espetáculo”.

Essas são algumas das impressões dos espectadores que tecem comentários sobre a impressão corporal e cinestésica do espetáculo. Essas falas dos espectadores reforçam a ideia de que a técnica corporal apresentada pelos bailarinos desperta a atenção do espectador.

Outros dois bailarinos entram e também sentam-se em posição de meditação no mesmo espaço cênico. Essa parte do espetáculo é denominada pela pesquisa como a cena da dublagem, pois, no outro canto do palco, em frente ao outro cenário, entram um bailarino e uma bailarina e se colocam um ao lado do outro, logo após ouve-se uma melodia e eles começam a fazer uma dublagem caricata. Do lado esquerdo do palco, os quatro bailarinos que estão em posição de meditação começam a realizar movimentos lentos, o que se opõe à dublagem realizada de modo caricato, cômico.

O espectador acompanha o contraponto de duas situações: de um lado, a questão da meditação, da espiritualidade; do outro, a conquista, o prazer. O público se depara com o tema que envolve o dualismo que separa mente e corpo, espírito e carne.

Inicia a cena da marcha, em que os bailarinos se deslocam em linhas retas para diferentes direções. Em um momento, caminham um atrás do outro, do lado esquerdo para o lado direito, na parte frontal do espaço cênico, olhando para o público, demonstrando que sabem que estão sendo observados.

Novamente ocorre o jogo de aproximação e afastamento, presentes pela relação entre palco e plateia. Rapidamente, os bailarinos afastam-se dos espectadores, ao virarem de costas e correrem para o cenário localizado no fundo do palco. Inicia uma música de percussão, e os bailarinos se movimentam de modo rápido, com pausas em poses e alternância do uso do espaço em que alguns realizam, simultaneamente,

movimentos verticais e outros horizontais, isto é, enquanto uns sobem, outros descem, até chegar o momento em que os bailarinos descem e depois sobem juntos e saem do ambiente em que estavam, correndo para frente, ocupando o centro do palco e olhando novamente para a plateia, estabelecendo, assim, uma nova aproximação. Em seguida voltam a caminhar para diferentes direções, ocupando todo o espaço cênico.

Um bailarino começa a emitir sons com intervalos de silêncio. Por meio da voz e de sua intensidade, ele manipula a movimentação dos outros bailarinos. Os bailarinos reagem com movimentos que expressam a sensação provocada no corpo.

Os quatro bailarinos presentes na cena se deslocam para o cenário do canto direito do palco e começam a emitir sons pela movimentação de pisar no mesmo lugar, isto é, o som é resultante da movimentação. Essa movimentação vai ganhando o mesmo ritmo entre eles e uma melodia. A voz deles começa a interagir com os sons produzidos pelo toque no chão, criando, assim, uma música. Um de cada vez sai de cena, restando apenas um bailarino, aquele que emite os sons. Ele começa a empregar mais força na movimentação e coloca a cabeça entre a armação de ferro que compõe o cenário e começa a bufar. O aspecto sonoro ganha ênfase no processo de recepção do espectador, pois até mesmo as imagens criadas pelos movimentos dos bailarinos estão condicionadas ao ritmo imposto pelo som produzido e também criam sons.

No cenário localizado no lado direito do palco, uma bailarina entra e realiza movimentos de aquecimento que caracterizam a ginástica. Outra bailarina ocupa o lado esquerdo da cena. A iluminação deixa de focalizar o bailarino e passa a iluminar todo o espaço cênico. Dois bailarinos vestem casaco de agasalho e se deslocam pelo palco com corridas no lugar, ou percorrendo pequenas trajetórias. O bailarino leva a armação da mesa até o centro do palco e a deixa na posição vertical. Nessa posição, o cenário simula um aparelho de barras usado pela ginástica olímpica. O cenário é levado à posição horizontal pela movimentação da bailarina com o apoio do bailarino. Eles fazem movimentos de equilíbrio sobre as barras da mesa. Erguem a mesa e a levam para a estrutura de cenário localizada na parte frontal e direita do palco. Simultaneamente, entram em cena os outros bailarinos, sendo que dois se dirigem à parte central e frontal do palco, onde pegam a tampa da mesa. Duas bailarinas entram e se colocam sobre a tampa (tábua) em pose de rainhas. Os deslocamentos dos bailarinos são realizados pela marcha, que caracteriza a movimentação dessa parte do espetáculo. A estrutura de madeira que sustenta as duas bailarinas é deslocada ao redor do palco, em direção ao fundo, por dois bailarinos, até chegar ao lado esquerdo da cena. Na estrutura da mesa

colocada anteriormente sobre essa parte do cenário, é acoplada a tampa da mesa. Os quatro bailarinos marcham na frente da estrutura. Logo a mesa passa a ser arquibancada de torcedores, ocupada pelos quatro bailarinos. Enquanto isso, acontece também um duo que traz, como característica, uma movimentação marchada, conduzida, com acrobacias que lembram a ginástica.

A manipulação dos objetos durante o espetáculo, realizada pelos bailarinos, cria novos ambientes que exercem um poder referencial contribuindo para a elaboração de sentido. As estruturas que compõem o cenário não são apenas decorativas e estáticas, mas acompanham o desenvolvimento da narrativa. Nessa perspectiva, segundo Camargo, “os objetos adquirem relevância no jogo proxêmico entre palco e plateia, à medida que participa do desenvolvimento dramático, transforma-se e acrescenta informações novas” (CAMARGO, 2003:166). No espetáculo é utilizada uma estrutura de ferro que, em alguns momentos, caracteriza a base de uma mesa e em outros a barra de ferro onde se realizam exercícios, como na cena anterior. A tampa que compõe a mesa é deslocada da estrutura de ferro, podendo servir de representação de um palco, no caso da cena das *putas*, ou de base de uma arquibancada, como acontece a seguir. O deslocamento e a re-significação desses elementos que compõem a cena atraem o olhar do espectador para uma informação nova.

No decorrer do duo que acontece no centro do palco, os outros quatro bailarinos passam a ocupar a estrutura como arquibancada de torcedores. Os bailarinos simulam uma torcida em câmara lenta, enquanto o duo é executado no tempo da música. Um bailarino de cada vez vai saindo de cima da mesa. Os dois bailarinos que estavam realizando o duo no centro do palco caminham em direção à “torcida” que os observa. Resta apenas uma torcedora que continua gesticulando como se estivesse torcendo por algo. As expressões dos bailarinos que a observam indicam que não há mais por que torcer. Ela se dá conta e desce da mesa e vai até o centro do palco vestir outra bailarina.



Fotos 5 – cena da arquibancada

É importante pontuar que as expressões faciais (Foto 5 – cena da arquibancada) são previamente ensaiadas e marcadas para significar uma torcida e, durante a encenação, são postas à leitura do espectador. De acordo com Camargo:

O rosto é um importante suporte de peças móveis, aberto à significação. Uma vez submetido a palco, evidentemente não de forma isolada mas em conjunto com o restante do corpo, com o gesto, com a postura, os movimentos e inserido num determinado contexto, num dado espaço e sob incidência direta da luz, o rosto e a expressão facial do ator constituem um forte elemento de interferência proxêmica, na medida em que tendem a chamar para si o olhar e a atenção do espectador, exatamente por terem informações a transmitir (CAMARGO, 2003:128).

Esse recurso expressivo é, comumente, usado pelo teatro. Na dança, ele vai contribuir de forma significativa, quando o coreógrafo desejar comunicar uma idéia ou abordar uma narrativa. No caso específico da parte da arquibancada do espetáculo *Re-Sintos*, observamos que se caracteriza mais como teatro do que como dança. Já o duo realizado, concomitantemente, no centro do palco, tem ênfase na movimentação acrobática e virtuosa. Estabelece-se, assim, um jogo para o olhar do espectador que, de um lado, chama a atenção para a caricatura expressiva e, de outro, para os amplos e rápidos movimentos realizados.

Os mesmos bailarinos que estavam fazendo um duo iniciam outro, mas agora em cima da estrutura da mesa. Um foco de luz ilumina o cenário utilizado. As luzes piscam. A movimentação tem a mesma característica daquela executada pela parte central da cena, onde havia mais espaço. Agora se movimentam ao som de um tango em um espaço limitado. Saem desse espaço, percorrendo uma diagonal que sai do meio esquerdo para frente, direita do palco. Os outros bailarinos começam a movimentar-se no ritmo do tango. Sons que se parecem com explosões de bombas, em sintonia com luzes que se apagam e acendem, e movimentos de quedas criam um clima carregado. O efeito sonoro produzido pela emissão do som que reproduz uma situação real, ao ser trazido para a cena, faz com que haja a associação com guerras e batalhas. Camargo explica sobre o funcionamento da sonoridade no teatro:

As palavras, por mais poderosas que sejam, não conseguem descrever, por exemplo, os detalhes que caracterizam os sons de uma enxurrada, de uma

correnteza ou de um crepitar de arbustos secos pegando fogo. Com apoio nas comparações, correspondências, associações e sinestésias, as palavras conseguiriam, quando muito, dar uma idéia de como seriam esses sons, porém nada que se compare à sensação de ouvi-los, com a mesma intensidade, suavidade, peso, colorido, ritmo e outras qualidades que são próprias do som (CAMARGO, 2001: 68).

Para exemplificar a impressão que este recurso pode causar, apresenta-se o relato de um dos espectadores e a sua interpretação: “O Brasil sempre tem que ser rediscutido... teve um momento que lembrou a resistência dos anos 60, que a juventude da época usava para tentar exprimir aquela tensão social que o país vivia”. Do ponto de vista do espectador, a percepção auditiva ligada à sensação produzida pelo barulho das explosões se conecta com a percepção visual provocada pela iluminação, desencadeando a ideia de que a cena representa um momento de conflito.

O último a cair é o bailarino que permanece no chão, como se estivesse morto. A sua companheira começa a emitir sons, como se pedisse socorro pelo ocorrido. Logo o bailarino, que parecia morto, levanta-se, e todos brigam com ele por meio de sons que se traduzem em uma linguagem inarticulada.

Todos vestem capas pretas com o fundo rosa. Ainda aos sons dos gritos, começa a outra música. Os bailarinos silenciam. Apenas um continua a produzir sons. Os bailarinos realizam muitos giros e movimentações saltadas que possuem uma marcação semelhante à da marcha. Um a um vai se incorporando ao grupo, realizando a mesma sequência de movimento. Em alguns momentos, a mesma sequência é realizada no chão por um bailarino, enquanto os outros fazem na posição vertical. Esse jogo é realizado de diferentes modos, ou seja, o número de bailarinos que vai para o chão é modificado no decorrer da sequência coreográfica. Há apenas uma bailarina segurando uma boneca, a qual ocupa o cenário do canto esquerdo no fundo do palco, realizando movimentos lentos na estrutura giratória do cenário. Mais no final da música, a bailarina começa a acelerar o movimento até correr. Os outros bailarinos continuam saltando, girando, caindo e levantando. No final da música, há um *black out*, e fica somente o som de batidas no chão no ritmo da marcha.

Um foco de luz volta a iluminar a bailarina com a boneca que se encontra na estrutura giratória do cenário. Um bailarino entra e se desloca para o mesmo cenário. A bailarina coloca a boneca na estrutura giratória do cenário e inicia um duo com o bailarino. Lentamente a começa ser iluminado um corredor no fundo da cena. A mesma

projeção de sombra dos corpos realizada no início volta a aparecer. No fundo, os bailarinos percorrem a trajetória com movimentos soltos, com molejo, samba. Ao mesmo tempo, o duo avança para o centro do palco. A luz vai diminuindo, as projeções vão sumindo. Existe um foco maior para o cenário, onde está a boneca. Em câmara lenta, a bailarina desce do corpo do bailarino e lhe entrega a caixa de luz. Ele vai para debaixo da mesa que está compondo o cenário do lado direito do palco, como no começo do espetáculo. Nesse momento, existe um foco de luz no cenário do lado esquerdo e a própria iluminação do bailarino debaixo da mesa. A bailarina caminha lentamente até a boneca e caminha, pela última vez, com ela na estrutura giratória. Ao final da música, ela gira a estrutura e sai de cena. Fica o bailarino debaixo da mesa, a estrutura girando com a boneca, enquanto o foco de luz vai diminuindo até apagar. Ao mesmo tempo, é desligada a luz da caixa pelo bailarino. O *black out* anuncia o final do espetáculo.

O espetáculo *Re-Sintos* oportuniza ao espectador várias possibilidades de escolhas relacionadas à direção do olhar, já que a maioria das cenas são construídas por situações justapostas e também por diferentes relações, a partir dos elementos sonoros que são utilizados como mote de criação, como elemento cênico, tonalidade no próprio movimento ou, ainda, acompanhamento sonoro.

Para algumas pessoas, essa simultaneidade de informações pode até causar desinteresse, cansaço, desorientação, como podemos perceber no relato deste espectador: “Tenho a sensação de que o espetáculo não conseguiu me manter atento a ele. Sempre que começava a me interessar por algum detalhe, havia uma quebra, um corte...algo que ia lentamente contribuindo para meu cansaço e desinteresse”.

A característica de estruturar cenas, mediante a técnica de colagem com livre associação, pode causar uma descontinuidade proposital. Na montagem das cenas do *Re-Sintos*, percebe-se esse mesmo procedimento ao considerar o espetáculo composto por cenas fragmentadas por meio de colagem, sem um desenvolvimento na direção de uma conclusão. Assiste-se a cenas que trazem o espaço como tema, mas que se apresentam sem uma ordem lógica. As pequenas cenas ou sequências de movimentos se resolvem por si, e logo vêm outras, sem que haja uma hierarquia definida. Cada fragmento apresenta informações polissêmicas oriundas do modo como a cena se compõe, fazendo com que o espectador possa escolher, ou melhor, recriar, por sua seleção, um sentido e um espetáculo singular.

Nos momentos em que o movimento, a dança, predomina em relação a outros elementos da cena, percebemos movimentos amplos, fortes que, em alguns casos, conduzem a interpretação de temas ligados à violência. Inclusive nos movimentos de quedas, não escondem o barulho do impacto produzido pela força com que o corpo é lançado ao chão. Uma das espectadoras descreve sua sensação em relação ao espetáculo: “Existe um conjunto de sensações: a violência física, ao mesmo tempo, o amor, o amor violento”. Acredita-se que essa impressão tenha relação direta com o modo como os movimentos são realizados. Ainda nessa perspectiva, outro espectador comenta o seguinte: “Percebi uma brutalidade nas relações, mais do que o uso espacial como pretendia a companhia. Relações um tanto duras, impactantes no sentido de gerar colisões”.

Esse fator é tão significativo na produção de sentido, que, além da interpretação estar ligada à referência da violência, também é percebida pelos espectadores como sensação corporal, isto é, sentem o impacto em si mesmos: “Cheguei a ficar cansada... tantos movimentos de queda, rolamentos, saltos”. Nessa mesma perspectiva, outra espectadora relata:

Fiquei pensando se a maneira como os corpos dos bailarinos tocavam o chão tinham um aspecto intencional ou a relação com o chão precisava ser melhor trabalhada. Não se trata de todos os bailarinos, apenas um, a primeira a estar em cena, me fez pensar isso. Talvez a intenção deste fosse chocar com as batidas do corpo no chão, sensação produzida em mim.

Outro aspecto que contribui para a percepção da abordagem que o espetáculo traz sobre a violência está ligado ao figurino ser predominantemente preto, com joelheiras usadas pelos bailarinos, apontando indícios de que há necessidade de se proteger para possíveis lesões físicas. Não estamos afirmando que os movimentos executados produzem lesões, mas que joelheiras, são usadas no dia a dia para proteger o corpo de possíveis impactos que podem machucar, reforçando, assim, a ideia do bruto, do violento, percebido pela plateia.

Algumas cenas ainda sugerem a relação dual entre o homem e o animal em diferentes situações do cotidiano. Do ponto de vista do público, uma das espectadoras relata que *Re-Sintos* “demonstra a questão do olhar, do “voyeur”, de como nos tornamos um espectador diário da vida, das violências, dos amores e dos afetos e desafetos”.

Outros espectadores relataram sobre o reconhecimento de situações ligadas ao cotidiano:

- “percebi que retratava o cotidiano, retratando várias vidas ao mesmo tempo, pois o mundo é realmente isso, uma loucura onde cuidamos só da nossa vida e ali olhando de fora via muitas personalidades diferentes, adorei”;
- “eu vejo os instintos primários do homem, a urbanidade, a agressividade e a esquizofrenia do homem contemporâneo, a sexualidade, a herança da cultura, as lembranças da brutalidade do homem, a condição feminina”;
- “gostei muito, acho que houve toda uma interpretação aliada aos movimentos bem executados, foram mostradas situações da vida real, a "loucura" que habita no ser humano e, conseqüentemente, na sociedade em que vivemos”;
- “percebi como a leveza da dança pode amenizar certas cenas cotidianas”.

Nesses comentários, evidenciam-se as interpretações ligadas à temática proposta pelo espetáculo. Alguns espectadores constatam neste tratamento a representação de espaços ocupados no cotidiano. Além de identificar esses espaços concretos, o público é instigado a pensar sobre o modo como se relaciona com esses espaços e com as pessoas, como revela esta espectadora:

Percebi um espetáculo com uma proposição de tema vivenciado cotidianamente pelas pessoas, sim, mas sem nos darmos conta disso. O interessante é que o espetáculo pôde levar à reflexão sobre o que está dado, e não pensado, na cotidianidade das pessoas e dos laços. Instigou, para mim, uma reflexão sobre o vivido, expondo ao público aquilo que somos.

Enfim, compreende-se que a especificidade da dança consiste em apresentar, tradicionalmente, a movimentação com diferentes polos que conduzem a atenção do espectador, instigando-o a acompanhar as diferentes incursões dos corpos no espaço. A forma como se articula a composição do espetáculo resulta em um tipo de condução do olhar e escuta do espectador: o exercício de percepção visual e sonora proposto pelo espetáculo acontece pelo diálogo e pela sobreposição de recursos de teatro e de dança que permitem associações e correspondências com os demais sentidos, as quais resultam em interpretações e avaliações do ponto de vista do espectador.

CAPÍTULO III

MOTIVAÇÕES CRIADORAS E RECEPÇÃO ESTÉTICA

Esta pesquisa propõe-se, aqui, reconhecer, dentro do processo produtivo-receptivo do espetáculo, vínculos rizomáticos entre as motivações criadoras dos artistas e a recepção do espectador, a partir da abordagem filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guatarri. Para tanto, fazem parte do corpus da análise três cenas: das *putas*, do elevador e da Rapunzel. A condução dessa análise é impulsionada a partir de pistas contidas nas falas da diretora geral, da diretora cênica, de um bailarino e dos espectadores. Palavras como territorialização, desterritorialização, reterritorialização, sinapses, estranhamentos, correlações, revelam-nos um caminho para a investigação do objeto de estudo desta dissertação. Deleuze e Guatarri afirmam:

Todo o rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de remeter uma às outras (DELEUZE & GUATARRI, 1995:18).

Ao examinarmos um espetáculo de dança contemporânea sob o ponto de vista do rizoma, podemos imaginar que existem linhas organizadas pelas motivações iniciais que movem o processo de criação, embora estejam abertas para novas possibilidades que surgem durante todo período de montagem, ensaio e apresentação. A desterritorialização é uma linha que foge do território conhecido e, assim, cria outra linha ligada ao que pode vir a ser. Cada vez que uma proposta é trazida como motivação, ela aciona novas relações que configuram linhas de segmentaridade, as quais levam uma parte do todo, e linhas de fuga, as quais mudam de natureza em relação aos elementos que compõem a motivação criadora.

Na dança contemporânea, a criação de linhas de segmentaridade e de linhas de desterritorialização, é potencializada pelo tipo de metodologia que envolve a criação do trabalho. Procedimentos das vanguardas pós-modernas, como colagem, acumulação, autoria coletiva, fragmentação, improvisação e efemeridade estão presentes, em alguma medida, nas produções atuais. Essa característica revela-se como uma tendência de desterritorialização e justaposição de meios e linguagens. Formam-se, assim, o sentido de rede, a tessitura em que propostas de criação interagem em constante fluxo, com os sujeitos envolvidos no processo produtivo e receptivo. O processo criativo e receptivo vem de um raciocínio em rede, em relação, o qual é alimentado pela diversidade de qualidades sensoriais, afetivas, racionais e intuitivas, que configuram as ações de criar e perceber um espetáculo de dança contemporânea.

Uma primeira pista da aproximação buscada aqui foi dada pela diretora geral, Jussara Miranda, que, em seu relato sobre o processo de criação, descreve os tipos de materiais que envolvem a composição de um novo espetáculo:

Para cada novo espetáculo monto um dossiê onde colo figuras, depoimentos e outros. Também desenho, escrevo e tudo mais. No caso do *Re-Sintos*, escolhi os espaços sobre os quais gostaria de imergir. Entre eles estavam o elevador, a rua e a casa da Rapunzel. Eu escolhi primeiro o espaço físico e depois a situação (MIRANDA, 2009).

O que está por vir a partir do espaço físico escolhido como mote para criação do espetáculo *Re-Sintos* é o que instiga outras motivações, sejam elas visuais, auditivas, cinestésicas, táteis, ou oriundas de ideias. Com isso, entende-se que, durante o processo de criação, diferentes linhas são produzidas, sejam elas linhas de segmentaridade, sejam linhas de fuga, até chegar-se a uma reterritorialização, ao se denominarem espaços como o elevador, a rua e a casa da Rapunzel.

Sobre as motivações que deram origem ao *Re-Sintos*, Miranda afirma que “Muitas foram extraídas do convívio ordinário, outras foram produzidas do extraordinário, como por exemplo, o confinando dos bailarinos em espaços como o banheiro do cenotécnico, outras a partir de jogo de forças, palavras e intervenção corporal”. Sobre a continuidade do processo de criação das cenas, a coreógrafa relata:

Elas foram tomando forma à medida que outros valores vinham sendo agregados por nós e pelos bailarinos. Comecei a fazer sinapses e correlações, que nunca formavam uma linha dramática conseqüente na sua narrativa, mas

que estavam escondidas uma nas outras como pequenas surpresas inconseqüentes, e isto me satisfazia (MIRANDA, 2009).

Num modo tradicional de ensino de dança, geralmente, a composição coreográfica é criada pelo coreógrafo, que ensina aos bailarinos a sequência de movimentos. Os bailarinos assimilam as frases coreográficas e contribuem com sua maneira de realizar a movimentação. Já no *Re-Sintos*, assim como em outros trabalhos de dança contemporânea, compreende-se que existe, na condução do trabalho, um olhar atento ao fluxo presente no desenvolvimento da criação. Permite-se trocar idéias, contaminar-se por sensações, criar novos desfechos, aproveitar o que o momento oportuniza ou encaminha. Isso não quer dizer que tudo é permitido, mas compreende um modo de trabalho ligado à criação compartilhada, coletiva, que pode ser considerado um princípio da dança contemporânea.

Durante todo processo produtivo do espetáculo (criação, ensaio, apresentação), a diretora geral, a diretora cênica e os bailarinos do *Re-Sintos* criam sinapses e correlações com as ideias, movimentações e improvisações, estabelecendo linhas de fuga e de desterritorialização. Nesse tipo de condução de criação, em que se permite o olhar multifocal, isto é, atento ao que acontece à sua volta, aberto a mudanças, ao diálogo, está presente a intenção de potencializar pequenas surpresas. Essas pequenas surpresas podem estar no jeito como um bailarino se move, na maneira como um determinado objeto se relaciona com a ideia criadora, assim como o que uma imagem pode vir a ser na criação de uma cena. A motivação inicial criadora pode ser desviada para outro estímulo, ou pode ser hibridizada com outras motivações que surgem durante o processo de produção. Para entendermos como isso pode acontecer, recorreremos à *cena das putas*. Miranda diz que a criação dessa cena se originou das seguintes ações:

Transformei minha janela nos meus olhos. Gravei várias cenas em vários horários da noite. Através dela, muitos seres noturnos observei, mas nunca prostitutas, no entanto, a esquina da rua Neusa Brizola com a Vicente da Fontoura foi contundente. Ali tive a oportunidade de assistir brigas entre casais e tiros entre traficantes nas madrugadas. Eu havia colhido uma imagem de duas mulheres, uma com vestido vermelho e outra, de azul, coisa que ficou muito forte nas minhas impressões. Já tinha definido a rua, e com esta imagem, defini a esquina como o lugar da rua. A pergunta: o que está no espaço entre elas e delas com o externo. O que há no externo? Com a mente na rua Voluntários (espaço físico) e experiências que tive com prostitutas por conta de amizades que fiz na Rua Cristóvão Colombo (percepção); fui reunindo dados do espaço físico com o cliente (MIRANDA, 2009).

Nesse relato podemos definir a desterritorialização desse espaço físico descrito na fala da Miranda, a partir das conexões que ela realizou com as situações observadas, a imagem de duas mulheres e as entrevistas com as prostitutas. Motivações visuais com motivações de ideias misturam-se, fundem-se. Essas informações, levadas para um ambiente de criação em dança, são compartilhadas com a diretora cênica, Jezebel de Carli, e com os bailarinos. Nesses encontros surgem novas ramificações por meio de agenciamentos produzidos durante o processo de criação. Miranda explica:

A idéia das prostitutas já estava no meu imaginário, no entanto, foi no dia que a Jeze falou ‘putas’ é que se abriu o discurso a que me propunha, pois ‘putas’ é muito mais, diz respeito ao que todos somos em algum momento (uma situação comum), já ‘prostitutas’ tem a ver com uma situação determinada. E foi a palavra ‘putas’ da Jeze que me levou para a Rua Cristóvão Colombo, já que lá, eu haveria vivenciado uma situação comum, ampliando a relação de olhar para elas para a de estar nelas (MIRANDA, 2009).

Aquele espaço físico visualizado da janela do apartamento de Miranda, ao ser trazido como proposta de investigação para dança, é desterritorializado do seu lugar original. Já, ao entrar em contato com De Carli, é acionado um novo ingrediente para cena, pois expande a noção de prostitutas e provoca outros agenciamentos. Para De Carli, a partir de uma pequena sequência de movimentos criados por Miranda para duas bailarinas, foi possível ela imaginar que poderia ser um ringue de duas prostitutas (DE CARLI, 2009).

A troca de experiências e de ideias proporcionada durante o processo de criação produz intensidades que agenciam novos estímulos que movem a criação. Entre estas motivações, De Carli relata: “Por exemplo, as putas, até se chegou a dizer, um dos motes, é um Heiner Müller, que diz ‘a puta de sete tetas’. Então eu trouxe esse mote para ser resolvido. Esse é um texto de um autor de teatro” (DE CARLI, 2009).

Os bailarinos também acionam novas possibilidades que são aproveitadas para a composição. Miranda descreve que, durante os ensaios, enquanto as duas bailarinas improvisavam uma sequência de movimentos e ela falava algo, como as bailarinas não ouviam (porque a música estava alta ou por outro motivo), elas se voltavam para Miranda:

Achei o atravessamento possível, e daí, formulamos duas situações: a competição entre elas no espaço Voluntários alternada com os imprevisíveis

clientes da Cristóvão. Desta forma elas formaram um espaço com duas interlocuções: aqui e lá. Aproveitando que um dia a Jezebel disse: “seja uma galinha Joana!”, introduzi uma qualidade de situação que traduzisse uma “rinha de galos”. Já para o lado de “fora”, o máximo de “venda as suas partes” foi o mote usado, que através da exaustão, foram surgindo as variáveis e a curva dramática. O Diego também colaborou com esta escolha ao sugerir que a música poderia estar em dois lugares, ou seja, a fonte sonora poderia vir de dentro e de fora da cena, causando uma sensação no espectador destes espaços. Também a Nara Maia fez sua parte na iluminação, propondo um clima de dia para dentro e de noite para fora (MIRANDA, 2009).

A *cena das putas* também é composta por outra situação simultânea, que ocorre no fundo da cena. De Carli fala o seguinte sobre a criação desta parte da cena e sobre as conexões:

Tinha as putas. O que aqueles três estão fazendo? Eles são a burguesia, eles são a corte francesa assistindo às prostitutas. Porque a gente trabalha com referências. Está tudo da nossa cabeça. Mas nada é inventado, o que é criado são as conexões que a gente consegue estabelecer. Putas já existem na realidade, brigas entre mulheres, isso já existe. A corte francesa já existia, o que acontece ali é essa relação, e aí surge uma terceira coisa. Então, vamos colocar eles de cabelo branco, assistindo isso. Então isso foi discutido, pois a Ju não queria, pois ela achava isso muito referente. Aí foram longas discussões para convencer (DE CARLI, 2009).

Os ensaios suscitam novas ideias que geram transformações na composição da cena. Transformações relacionadas ao movimento realizado, à expressividade e à interpretação corporal, colocação espacial, iluminação, enfim, existe a continuidade do diálogo entre os produtores da criação, até mesmo durante o período em que o espetáculo está sendo apresentado. Assim, ao considerar que o processo de criação é constante e conectado aos agenciamentos que surgem durante o trabalho e estão sempre sendo revistos, no processo de elaboração de *Re-sintos*, os vínculos das motivações criadoras são rizomáticos. Esse princípio de mudança, gerado pela potencialidade percebida pelos criadores, relaciona-se com a ideia de que a obra não é acabada e, sim, é entendida como processo: “porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz” (DELEUZE & GUATARRI, 1995:21). Deleuze e Guatarri colocam que, no agenciamento,

há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de

precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um *agenciamento* (DELEUZE & GUATARRI, 1995:11-2).

Do ponto de vista do espectador, quando eu assisti pela primeira vez à *cena das putas*, minha impressão foi de que essa parte do espetáculo manifestava uma contraposição entre o popular e o erudito. No momento em que as bailarinas realizaram movimentos sensuais, relacionei-os com uma crítica à banalização do corpo pela maioria das músicas ligadas ao estilo *Funk* e ao *Axé-music*. Já os outros três bailarinos representaram, na minha perspectiva, o distanciamento a essa banalização do corpo e a aproximação com a busca do conhecimento, da sensibilidade, pois o uso das perucas me levaram a associar aqueles bailarinos a figuras intelectuais. Portanto, para mim, assim como para os outros espectadores, *a cena das putas* agenciou uma interpretação diferente da motivação criadora inicial e da produção como um todo, a qual estava relacionada com uma esquina, ringue de prostitutas, figuras de duas mulheres com vestido vermelho.

Ainda sobre a percepção dessa cena, uma das espectadoras relatou o seguinte: “Fiquei um pouco aborrecida com a cena da disputa entre as mulheres em que elas também faziam poses e gestos de sedução erótica para o público”. Observa-se que essa espectadora destaca a questão da disputa, das poses e dos gestos, mas não define personagens, embora aponte características visualizadas.

Outra espectadora, que já tinha informações prévias por meio de comentários com alguns bailarinos, durante a fase de montagem, e também através do contato com outros espectadores, diz o seguinte: “Me senti constrangida com a cena da briga das prostitutas...longa demais, explícita demais. Mas são linguagens... talvez minha visão de dança seja muito conservadora”. Nesse relato, existe a identificação de figuras relacionadas às prostitutas, mas, como houve um diálogo prévio com bailarinos e espectadores, não podemos afirmar que essa interpretação tenha sido construída a partir da apreciação. Pressupõe-se que, caso tenha havido a informação de que existiria uma cena, intitulada nos bastidores como *cena das putas*, essa informação pode ter contribuído para a identificação dessas personagens.

Deleuze e Guatarri afirmam que “um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (DELEUZE & GUATARRI, 1995:17).

Para onde foi a referência do espaço físico que serviu de motivação inicial para a criação dessa cena? Entende-se que, pelo processo de agenciamentos e reconfigurações contínuas, presentes na produção e recepção do espetáculo, a referência da visualização da esquina observada por Miranda modifica-se devido às inúmeras conexões originadas a partir dela. A primeira referência do espaço que serviu como estímulo para a criação da *cena das putas* compõe uma das linhas de segmentaridade que formam um emaranhado como as outras linhas de segmentaridade e outras linhas de desterritorialização criadas durante o processo de produção e recepção, as quais não param de se multiplicar. “Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas” (DELEUZE & GUATARRI, 1995:17).

Compreende-se, assim, que um dos conceitos encontrados nesta pesquisa refere-se ao princípio de multiplicidade presente no rizoma, o qual se encontra na relação estabelecida entre as motivações criadoras de dança e as percepções do espectador na criação de linhas de articulação ou segmentaridade, de estrato ou territorialidade, assim como as linhas de fuga e desterritorialização. O princípio da multiplicidade consiste na inexistência de uma unidade, visto que a variedade que forma o rizoma perde a identidade pela contaminação entre os fatores que o compõe. Ao analisar-se esse princípio de multiplicidade no processo que ocorre entre a produção do espetáculo *Re-Sintos* e a recepção, percebe-se que há uma diversidade de agenciamentos produzidos desde o ato da criação até chegar ao espectador. Deleuze e Guatarri afirmam que “as multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras” (DELEUZE & GUATARRI, 1995:17).

A cena do elevador é constituída por formas significativas com a função metafórica de um conteúdo mais explícito. É a narrativa de um episódio, embora transcenda a representação por lidar com diferentes linhas de segmentaridade e linhas de desterritorialização, constituídas por aspectos de diferente natureza, já presentes no processo de criação. Miranda afirma:

Fantasia de elevador, motivos que suscitam os desejos dentro dele e a etiqueta foram alguns dos elementos que busquei. A pergunta: o que ocorre com as pessoas que se encontram por um breve tempo dentro de uma caixa que tem uma função puramente operacional e determinada (lugar)? A partir disto, os bailarinos improvisavam inúmeras passagens. Também me ocupo de relações

comuns entre todos envolvidos. Sempre chamei o Denis de ‘ranhento’ por ter renite alérgica. Ele é um ‘nojento’ mesmo! E foi um dia qualquer depois de muitas experiências ‘elevadores’ (mais de 8), que brincamos com a ‘nojice’ do Denis, motivo potencializado imediatamente, até porque, se tratava de uma intimidade muito próxima de todos. Pronto! Esta ficou! (MIRANDA, 2009).

A partir do entendimento do conceito da palavra *natureza* como “o conjunto e sistema das coisas criadas”, destacam-se, pelas motivações que envolvem a criação da cena do elevador, os subsídios que constituem as linhas de segmentaridade ou as linhas de desterritorialização, com a intenção de diferenciá-las pelos elementos que as constituem, sem a necessidade de definir uma denominação.

Quantas fantasias de elevador existem? Quais são os motivos que geram os desejos dentro do elevador? No que a etiqueta nos limita? Cada pergunta dessas produz respostas que podem ser consideradas linhas de segmentaridade na medida em que articula elementos da mesma natureza, mas os compõe de modo diferente.

Se tentarmos responder a primeira pergunta, podemos ter como respostas: 1) encontro com uma pessoa que caracteriza o seu par ideal; 2) estar sendo observado por câmeras de vigilância; 3) a proximidade corporal com as outras pessoas. Enfim, pode-se dizer que cada resposta é uma nova linha de segmentaridade, pois traz novos elementos da mesma natureza, mas com outra abordagem.

Durante o processo de criação da cena do elevador, destacam-se outras linhas segmentares e outras linhas de fuga. Ao salientar essas linhas, podemos ter a noção da amplitude territorial que envolve o processo de criação, assim como, se realizar esse mesmo exercício, de salientar as linhas que envolvem o processo de recepção, teríamos um efeito semelhante, isto é, de um espaço ampliado pelo número de linhas promovidas a partir da relação entre espetáculo e espectador.

A linha de desterritorialização ou de fuga é aquela que muda de natureza. Por isso, no momento em que os bailarinos começam a trabalhar a partir das perguntas (descritas anteriormente), com a improvisação de movimentos ou de situações, inicia-se um processo de desterritorialização. Na medida em que os bailarinos buscam encontrar no movimento corporal a sensação ou a manifestação daquela pergunta inicial, uma nova linha vai se constituindo. A linha muda de natureza, pela perspectiva que ela se transforma em movimento corporal, restando, talvez, um pequeno rastro da força que move rupturas, modificando, assim, os elementos da sua constituição.

Ainda nessa mesma perspectiva, outras linhas se formam a partir das relações entre os participantes do processo de criação. Miranda ocupa-se da renite alérgica de um dos bailarinos, para articular as relações suscitadas na composição da cena do elevador. A renite alérgica é de uma natureza diferente das perguntas iniciais que moveram a criação de outras linhas. A partir dos fatores que compõe a renite alérgica do bailarino Denis, inicia-se uma pesquisa em relação à sonoridade, e, assim, outra linha é formada. Miranda explica:

Decupamos quais os sons que fariam parte da cena: tossidas, puxadas de nariz e outros. Para cada um deles, uma qualidade de movimento foi definida para os outros, bem como o volume e intenção derivadas da disposição do Denis. Nunca foi exatamente igual, mas sempre seguido um roteiro. O de mais valia, e que parece imperceptível, é posição das mãos do Denis, definindo para o seu personagem, um papel não intencional (MIRANDA, 2009).

Ao escolher os sons que fazem parte da cena, elegem-se elementos que compõem outra linha. Uma linha de segmentaridade em relação à renite alérgica do bailarino Denis. A próxima linha criada pela movimentação dos bailarinos mantém as características sonoras que envolvem as tossidas e as puxadas de nariz. Desse modo, essa linha criada por meio da movimentação dos bailarinos possui a mesma intensidade, ritmo, frequência e amplitude da linha anterior, aproximando-se dos elementos que compõem tanto a linha que se constitui a partir da renite alérgica, quanto a da outra criada a partir da decupagem de sons. Por isso também é uma linha de segmentaridade.

Nesse mesmo sentido, mas do ponto de vista da recepção, entende-se que essa proximidade com a linha de segmentaridade, formada pelos elementos que constituem a movimentação, pode mover a criação de outra linha de segmentaridade pelo espectador, já que, segundo Hubert Godard, “o movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador uma experiência cinestésica (sensações internas dos movimentos de seu próprio corpo) imediata” (GODARD, 2001: 24). O visível e o cinestésico, absolutamente indissociáveis, farão com que a produção de sentido no momento de um acontecimento visual não deixe intacto o estado do corpo do observador. Caso a sonoridade da cena do elevador produza sensações corporais no espectador, que envolvam semelhante intensidade, ritmo, frequência, pode-se dizer que se estabeleceu outra linha de segmentaridade.

Junto com essas linhas de segmentaridade, também se formam linhas de fuga ou de desterritorialização. Tendo em vista que a percepção do espectador é paradoxal e plural, como aborda Michel Bernard, a diversidade de linhas de desterritorialização estará presente pelas rupturas que acontecem no processo de recepção. A percepção visual, por exemplo, se apoia em fenômenos de infinita variedade, tendo como princípio:

A percepção de um gesto se dá de forma global e dificilmente permite que o ator ou o observador distingam os elementos e as etapas que fundam a carga expressiva desse gesto. Cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referência variáveis da percepção. Conscientes ou não, esses quadros são sempre ativos (GODARD, 2001: 11).

Tanto o processo de criação, quanto o de recepção de um espetáculo de dança contemporânea possuem uma organização a-centrada, formada por linhas de segmentaridade e linhas de rupturas.

A cena da mulher que mora embaixo da mesa, ou, como denomina Miranda, a cena da Rapunzel, tem sua origem marcada por diferentes estímulos:

Bom, este processo começou com a palavra “Rapunzel” devido aos longos cabelos da Didi e sua mania de observar as pessoas “de longe”. Começou pela casinha encantada e depois a mulher por baixo da mesa. Acontece que como esta pesquisa veio desde 2006 e foi concluída somente em 2008, tínhamos dezenas de intervenções já feitas sobre esta cena. Lá em 2006, em algum momento a Didi ia para baixo na mesa colar um chiclete, atrapalhando um jogo de cartas que acontecia sobre ela. Já em 2008, num dia qualquer, a Jeze pediu que a Didi fosse para baixo da mesa, e enquanto pensávamos o que durou um longo tempo, lá ela ficou. Era engraçado, pois eu e Jeze tomadas por um lapso ficamos ali imóveis, sem dar atenção para ela...apenas a olhar. O Denis se aproximou da Didi, e curvou-se numa atitude de “tudo bem aí”? Foi quando pedimos que ele perguntasse a ela o que estava fazendo debaixo da mesa, e desenrolou um diálogo interessante. Na mesma época, a imprensa desdobrava-se sobre o caso “Isabela”, o bebê que fora atirado da janela pela mãe (situação1), e sobre a estória de um homem que haveria sido encontrado morto debaixo de uma das pontes da Av. Ipiranga (situação2). Pronto, estava ali uma situação crítica que envolvia um repórter, uma mulher e um bebê. Foi quando introduzimos uma boneca que a Rapunzel leva para a casa encantada, como proposta de reconstituição “da cena”. Porque uma boneca negra? A cena é impregnada de crítica social, que nunca chega a completar sua alegoria, senso atravessada por cenas comuns e idiotizadas (MIRANDA, 2009).

Os fatores implicados na construção dessa cena não podem ser caracterizados, simplesmente, como uma representação da realidade, pois envolvem a tecedura de diferentes fios que resultam em uma teia. Os cabelos da bailarina sugerem a palavra

Rapunzel, a bailarina espera embaixo de uma mesa, o bailarino interfere na ação da bailarina e produz um diálogo, as diretoras geral e diretora cênica aproveitam o diálogo entre a bailarina e o bailarino e associam fragmentos ou impressões sobre o *Caso Isabela*⁶ e a notícia de um homem encontrado morto. Esses fatos podem ser considerados como fios ou linhas. Chega-se à ideia de desenvolver uma situação crítica que envolve um repórter, uma mulher e uma boneca, que constituiriam, então, a teia. Ao se fazerem essas considerações, concorda-se que “o mimetismo é um conceito muito ruim, depende de uma lógica binária, para fenômenos de natureza inteiramente diferentes” (DELEUZE & GUATARRI, 1995: 20).

Nessa perspectiva, o que se vê nesse tipo de processo de criação, em que há a colaboração coletiva dos sujeitos envolvidos e que os mesmos estão atentos ao que acontece no mundo, é um exercício que envolve uma contextura de sentidos a partir de diferentes dimensões, e não apenas a representação de um fato, como se constata no que segue:

Seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com *n* dimensões, com direções rompidas. Conjuguar os fluxos desterritorializados. Seguir as plantas: começando por fixar os limites de uma primeira linha segundo círculos de convergência ao redor de singularidades sucessivas; depois, observando-se, no interior de cada linha, novos círculos de convergência se estabelecem com novos pontos situados fora dos limites e em outras direções. Escrever, fazer rizoma, aumentar seu repertório por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata (DELEUZE & GUATARRI, 1995: 20).

Numa comparação com o processo de criação a partir de uma partitura de movimento pelo espetáculo *Re-Sintos*, podemos conjugar diferentes fluxos de desterritorialização. Podemos considerar que uma linha formada pela desterritorialização é composta pela seguinte partitura:

Ele coloca sua mão direita no ombro esquerdo dela. Com a mão direita, ela pega a mão que está sobre o ombro e passeia sobre a cabeça no sentido anti horário até que chegue a seu pescoço (dela). Ele tira a mão dela do pescoço, apertando com a própria, seguida da outra que vai na mesma direção. Ela então, empurra o braço (dela) direito para trás do seu corpo de forma ríspida. Ele movimenta seu corpo em direção a este braço com a intenção de pegá-lo, o que não acontece, porque ela desfaz seu movimento colocando sua mão esquerda, com dedos abertos, sobre o centro do peito dele... (MIRANDA, 2009).

⁶ Caso de uma menina que foi jogada da janela do apartamento onde morava seu pai e sua madrasta. Os suspeitos pelo crime são o pai e a madrasta. O episódio foi amplamente divulgado na mídia brasileira.

Essa partitura é a descrição de movimentos. Por isso ela pode ser definida como um estímulo cinestésico, pois o bailarino realiza a movimentação que é orientada pelas palavras e é instigado a contribuir com seu modo de interpretação do movimento. Miranda explica que

a partitura nasceu em 2003 por conta de um workshop coreográfico chamado ‘Vinte dias depois’ na Escola Tony Seitz Petzold. Participaram vários bailarinos, atores e coreógrafos, e fazíamos várias oficinas coreográficas, e delas, escolhíamos as partituras mais interessantes e interferíamos na apuração de suas feições. Esta em questão, foi criada pela Sissi Venturin e Kaiton Vergara. Por hábito, sempre gravei todas as experiências que considero ‘válidas’ para consultar em arquivos quando desejar. O duo está nas seguintes cenas: ‘Rapunzel’ (a mulher da casinha encantada e o visitante); ‘O Rato e a morta’ e ‘Atletas no ginásio’ (MIRANDA, 2009).

Ao trazer a partitura de movimentos que teve origem em 2003, Miranda propõe a criação de novos pontos situados fora da sua origem natural. Então a partitura deixa de ser um exercício de um workshop coreográfico e passa a ser um mote para a criação da cena da mulher que mora embaixo da mesa do espetáculo *Re-Sintos* 2008.

Essa partitura de movimento originou três duos. “Eu decupei esta matriz do vídeo, coloquei todos os casais um de frente para o outro e fui falando. Eles foram traduzindo a suas maneiras e cada par deu sua escrita para a minha fala” (MIRANDA, 2009). Podemos dizer que esse momento é a terceira etapa ou a terceira linha, em que os bailarinos reterritorializam os movimentos em seus corpos e criam novos significados.

Os círculos de convergência se efetuam no corpo de cada bailarino, e acontece a conexão entre a linha de segmentaridade, composta pela partitura, e a linha de desterritorialização, que é o entendimento corporal de cada bailarino sobre essa partitura. Os bailarinos seguem a lógica original contida na partitura dos movimentos. Os movimentos nos corpos dos bailarinos vão sugerindo variáveis que formam singularidades. As particularidades são potencializadas pelas diretoras geral e cênica:

Por exemplo, na ‘Rapunzel’, a idéia é que ele estaria num plano superior, daí surgiram os ‘escapes’ e a forte impressão de gravidade. O rato e a morta foi um processo que durou 9 meses, o mais longo, pois o William estressava a musculatura com o peso do corpo da Joana, e como todo ele é em plano baixo, todas as formas ficaram minimizadas e desenhado em linhas atarradas. Já nos Atletas do ginásio, a idéia era trabalhar com o elemento virtuose, sendo que a tarefa era ‘dificultar’, ou seja, um foi baseado em forças contrárias, em que, em cada junção entre os passos foi proposta uma ação ‘contra mão’. Em resumo, as diferenças entre eles apareceram por distorção, desencadeada pelos motivos que eu e a Jeze propomos, considerando vários elementos relacionados ao

movimento, entre eles, frequência, volume e intensidade. A partitura foi sendo subvertida por espacialidade, por exemplo a do rato e a morta, primeiro, passou vários meses confinada sair debaixo da mesa com a intenção de estreitar as relações dos movimentos com a idéia de espaço. Já quando passou para o espaço ampliado, preservou o sentido de aprisionamento, dado as relações com o espaço vividas anteriormente. Sempre faço dezenas de laboratórios com um mesmo motivo, a exemplo da Rapunzel, que os bailarinos realizaram vários, com ela sobre a mesa, e ele, embaixo e dali foram levados para um espaço de 2mx2m, preservando a relação de cima para baixo e de baixo para cima (MIRANDA, 2009).

Existe uma desterritorialização da partitura original que gera três partituras completamente diferentes. Denis Gosch, ator e bailarino de *Re-Sintos*, comenta que “é a mesma seqüência que foi sendo modificada, pelos corpos, e pelos estímulos, e hoje são coreografias completamente distintas” (GOSCH, 2008). Para exemplificar as mudanças que ocorreram em cada dupla de bailarinos, Gosch descreve a coreografia interpretada pela Joana e como foi adquirida a qualidade passiva da movimentação que sugere que ela está morta:

Essa matriz coreográfica ela sempre foi uma pergunta resposta. Um agia e o outro reagia, assim sucessivamente. A movimentação mudou de uma forma que hoje a Joana só reage. A Joana ela faz aquela coisa que ela está morta, semi-morta, sei lá, enfim, e ela já não tem mais ação sobre o corpo do Wil. O Wil tem que repetir a mesma seqüência coreográfica sem a reação da Joana. Mas a mesma estrutura coreográfica. Então tem coisas, por exemplo, em que ela esfregava o pescoço dele e que agora ele tem que pegar o cotovelo dela e esfregar o pescoço dele. Fazer com que ela esfregue o pescoço dele (GOSCH, 2008).

Já no caso da dupla que realiza a movimentação no espaço delimitado por dois metros quadrados e que compõe a continuidade da cena da Rapunzel, Miranda diz:

Vale citar que o Cris e a Didi, enquanto criavam as variações entre os códigos estabelecidos pela original, discutiam muito, ou porque as alavancas não estavam confortáveis, ou porque um queria uma coisa e o outro, outra, e assim, deixei que esta navegação chegasse onde seus corpos dialogassem com esta mesma indisposição, sugerindo solavancos, gestos duros e competitivos (MIRANDA, 2009).

Compara-se esse processo de agenciamentos e reconfigurações contínuas, presentes na produção e recepção do espetáculo, com a concepção abordada por Deleuze e Guatarri quanto ao livro e ao mundo:

o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma como mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode) (DELEUZE & GUATARRI, 1995:20).

Nesse sentido, a dança possibilita ao espectador que produza novas linhas de fuga. Essa linha é gerada pela “capacidade de transcendência, em qualquer instância, da realidade física aos grandes vãos intelectuais, ultrapassando a percepção normal e os limites da consciência” (ROBATTO, 2006:131). Ao comparar as linhas de fuga que fazem parte do rizoma, com as linhas que se produzem durante o processo de criação e recepção de um espetáculo de dança contemporânea, percebemos que é frequente a elaboração desse tipo de linha.

Percebe-se que a motivação criadora de um espetáculo se desterritorializa, formando imagens produzidas pela movimentação que é criada e depois codificada pelos bailarinos. Os bailarinos reterritorializam ao interpretar a movimentação pelo seu corpo. O espectador, ao apreciar o espetáculo, observa as imagens produzidas no espaço cênico e novamente as desterritorializa ao formar outra imagem. Concorde-se com Michel Bernard, que diz:

Parece que toda escritura coreográfica de espetáculo é sempre reescrita não só pelo jogo de interpretação, mas, pelo simples exercício de percepção do espectador. E por ‘reescrito’, eu entendo salientar que o ato da percepção já é uma forma de enunciação virtual, como parece ter pressentido Pessoa que viu o motor radical e a essência de todo trabalho poético (BERNARD, 2001:213).

Os princípios ligados ao rizoma determinam a inexistência de uma raiz principal. No caso da produção em dança contemporânea com o tipo de criação apresentada por meio do *Re-Sintos*, podemos dizer que, do mesmo modo do rizoma, não há uma motivação criadora única, e, sim, múltiplas motivações criadoras, ou secundárias, ou novas motivações que vão se agregando ao processo e que dão origem ao desenvolvimento que formam a obra, que se realiza como agenciamento de possibilidades ao espectador. O espetáculo produz agenciamentos, e o espectador, em contato com a apresentação, faz suas atribuições com outros agenciamentos.

Para Deleuze e Guatarri, o rizoma não acontece pela lógica da reprodução. Por isso o que se pode fazer a partir do rizoma é um mapa. “O mapa não reproduz um

inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói.” E ainda: “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”. Os autores ainda qualificam, como uma das principais características ligadas ao rizoma, “a de ter sempre múltiplas entradas” (DELEUZE & GUATARRI, 1995:22).

Como um mapa, o espetáculo de dança tratado neste estudo também é aberto desde o processo de criação até a sua recepção. De Carli, diretora cênica, relata que lhe importa “o que o espectador vai receber, não enquanto significado, ou sentido fechado, pelo contrário, a gente tem uma ideia, mas deixa uma ideia polifônica, de que é possível ele fazer a sua leitura, não tem apenas um significado”. Ela diz ainda: “eu faço para criar alguma coisa, criar alguma relação, ou de estranhamento, ou de humor, ou embelezamento, alguma experiência estética eu quero provocar no espectador” (DE CARLI, 2009).

Uma das funções do artista é de despertar os múltiplos olhares imaginados de cada indivíduo, de cada grupo, de cada cultura, inventando possibilidades, revelando territórios de toda ordem, sem fronteiras estabelecidas, tais como visões do mundo em contínuo movimento, caminhos se construindo e mudando de rumo, sem predeterminações nem preconceitos, sem certezas, mas com muita sensibilidade e intuição, idéias e sentimentos polimorfos em busca da produção de sentidos na vida. Ou seja, revelando peculiaridades de modos de vida, costumes, crenças, criando formas de simbolizar o mundo, a arte se constitui numa manifestação auto-expressiva necessária, única e insubstituível (ROBATTO, 2006:131).

Entende-se que, no processo de recepção, acontece algo semelhante ao que ocorre com o rizoma: “Um traço intensivo começa a trabalhar por sua conta, uma percepção alucinatória, uma sinestesia, uma mutação perversa, um jogo de imagens se destacam e a hegemonia do significante é recolocada em questão” (DELEUZE & GUATARRI, 1995: 24-5).

O processo de recepção é mais do que a experiência produzida pela percepção visual, sonora ou cinestésica. Compreende, também, as relações que suscita, as quais em certa medida, são singulares. Por exemplo, durante a percepção é como se o espectador realizasse múltiplos escaneamentos, onde imagens se atravessam umas às outras e mudam a cada instante. “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, *inter-ser, intermezzo*” (DELEUZE & GUATARRI, 1995: 37).

Essa ideia de fluxo, de contaminação, de fuga presente no rizoma, se parece com o processo que envolve a produção de trabalhos de dança com características

semelhantes às que foram apresentadas neste estudo e, também, com o processo de recepção. Carlos Castañeda nos diz o seguinte:

Primeiro, caminhe até tua primeira planta e lá observa atentamente como escoam a água de torrente a partir deste ponto. A chuva deve ter transportado os grãos para longe. Siga as valas que a água escavou, e assim conhecerá a direção do escoamento. Busque então a planta que, nesta direção, encontra-se o mais afastado da tua. Todas aquelas que crescem entre estas duas são para ti. Mais tarde, quando estas últimas derem por sua vez grãos, tu poderás, seguindo o curso das águas, a partir de cada uma destas plantas, aumentar teu território (CASTAÑEDA *apud* DELEUZE & GUATARRI, 1995:20-1).

O espetáculo pode ser considerado como um espaço de intensidades. Como tal, ele produz agenciamentos. O espectador, também, possui intensidades que, em contato com a dança, produzem agenciamentos. Ambos os processos, cada um na sua perspectiva, provocam multiplicações em direções movediças. No processo de criação e recepção formam-se linhas de segmentaridades e linhas de desterritorialização. Enfim, dançar, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização; apreciar, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada espetáculo de dança contemporânea é constituído por um conjunto de matérias articuladas, que envolvem a interação da dança com outras artes e áreas do conhecimento, originando a perda de territórios. Com essa desterritorialização surge a transcendência de gêneros que, geralmente, vem acompanhada da não hierarquização de funções e da composição coreográfica coletiva. Nesse caso, os bailarinos não apenas interpretam movimentações, mas também contribuem com o processo de criação.

No *Re-Sintos*, o teatro e a dança sofrem, em alguma medida, desterritorialização, ao mesmo tempo em que há uma reterritorialização para o espaço da dança contemporânea, por meio das fusões que constituem o processo de trabalho realizado pela *Companhia Muovere*. A multi-informação com a aproximação polissêmica entre a dança e o teatro traz para a cena uma poética em que, algumas vezes, não se reconhece onde é o início e o fim de uma linha que caracteriza um único gênero. Por outro lado, a conexão de recursos do teatro e da dança propõe um diálogo e uma sobreposição entre as diferentes linguagens, para multiplicar seus significados de interpretação e, em momentos especiais, permite a percepção da própria linguagem, isto é, aponta pistas do território de origem.

A palavra processo, muito usada pela maioria das pessoas que trabalham com dança contemporânea, pressupõe continuidade, revisão, indagação. Essas características retratam um modo de condução do trabalho, no qual se evidencia a presença de um caráter investigativo que tem, como efeito, a multiplicidade. Essa multiplicidade compreende as conexões, as rupturas e as contaminações consentidas por esse tipo de olhar questionador. No processo de criação do espetáculo, as motivações criadoras se rearticulam a cada momento e permanecem dinâmicas ainda no momento da recepção.

Ao considerar o processo de criação do espetáculo, esse tipo de dança contemporânea não pretende ser pura reprodução ou imitação de movimentos de um coreógrafo por parte dos bailarinos. Porém, observa-se que a composição cênica pretende envolver todos os participantes em um processo atento ao que move o estímulo criador, isto é, com enfoque no fluxo que incita a diferentes conexões. Essas

motivações, que podem ser auditivas, visuais, táteis, cinestésicas ou provenientes de uma idéia, desenvolvem-se, multiplicam-se, contaminam-se e, até mesmo, dissolvem-se durante o trabalho de criação e, assim, podem não ser claramente percebidas durante a apresentação do espetáculo. O estímulo pode ou não permanecer e acompanhar a composição coreográfica. Não nos interessa o tipo de motivação, mas, sim, o que ela promove, aciona, gera, cria. As motivações criadoras agenciam linhas. Cada cena é composta por linhas de articulação e/ou linhas de rupturas.

Do ponto de vista do espectador, os fatores que antecedem ao ato da recepção constituem um sistema de condições receptivas. Os conhecimentos gerais de cada espectador, ligados aos conhecimentos sobre dança contemporânea, juntamente com a informação prévia sobre o espetáculo, produzem expectativas em relação à apresentação a que irá assistir; assim como a posição física do espectador em relação ao espetáculo e aos outros espectadores contribui com o modo singular como se operam as conexões perceptivas no ato de apreciação.

O fluxo presente na recepção compreende um diálogo que trata de um caminho de ida e vinda incessante entre a intenção de dar sentido e a tentativa de reconhecimento operada pelo espectador por meio de sua interação com a montagem. Os espectadores são afetados no sentido de produzir novas conexões entre materiais heterogêneos provenientes de processos cognitivos, processos emotivos, associações de imagens e conhecimentos prévios juntamente com movimentos criados no espaço, acompanhados por um elemento sonoro, os quais acionam, principalmente, a percepção visual, auditiva, temporal, espacial, fazendo com que o espectador organize, interprete e avalie as suas impressões sensoriais para atribuir significado. Criam-se, assim, novos nexos, mecanismos de articulação, exigindo sem cessar novos agenciamentos.

No processo associação, seleção e categorização das informações, o espectador cria, interruptamente, linhas de articulação e linhas de fuga. As relações estabelecidas entre o interior e o exterior do corpo revelam uma rede complexa de conexões dinâmicas, sempre em ação, num processo de relação, de ação e de modificação.

Durante o ato receptivo, o espectador articula componentes ligados à percepção, à interpretação, às reações cognitivas e emotivas, à avaliação, à memorização. As operações de focalização da atenção têm vínculo com os agenciamentos provocados pelas escolhas propostas cenicamente. Os critérios de escolha presentes nesse processo podem ser de diferentes ordens: plásticas, semióticas, pragmáticas, poéticas. A percepção visual do espectador estrutura e organiza sua trajetória sensorial em relação

ao jogo da corporeidade dos bailarinos, uns em relação aos outros, e em relação ao todo do espaço cênico.

Essa estruturação e essa organização podem se realizar em diferentes níveis, mais ou menos privilegiados pela motivação singular, inconsciente ou consciente de cada espectador. A ação de olhar um espetáculo é inconscientemente ligada à forma pela qual o observador dispõe, agencia seu olhar e sua atenção. O campo visual de cada espectador, por meio dos movimentos realizados pelo seu olhar, constrói um percurso singular. A descentralização do espaço, onde as sequências coreográficas acontecem simultâneas, as quais variam no tamanho, no tempo, no número de bailarinos, possibilita que o olhar do espectador possa percorrer livremente todos os pontos do palco e selecionar ele mesmo as suas imagens. Os percursos construídos se constituem por linhas sem cópia de uma ordem central.

A focalização, a desfocalização e a refocalização realizadas pelo espectador não param de se construir e de se estranhar, e assim trata de se alongar, de romper e de retomar. Se pudéssemos desenhar todas as linhas construídas pelos espectadores, teríamos uma infinidade de linhas; com elas, surgem novos enunciados e novos desejos. Por isso cada olhar, cada percepção elabora um novo espetáculo.

No ato de apreciar um espetáculo de dança, fazemos o uso dos cinco sentidos: visão, audição, tato, paladar e olfato. Entretanto reconhecemos diferentes predominâncias de um sentido sobre o outro. Por exemplo, tanto a percepção visual como a sonora permite associações e correspondências com os demais sentidos, as quais resultam em percepções que possuem intensidades que vibram e se desenvolvem, impedindo uma orientação conclusiva. Criam-se linhas que habitam em um terreno movediço, que se colocam em conexão com multiplicidades.

Assim, quando examinamos o processo de recepção, encontramos-nos, desde o início, na presença de múltiplos pontos de vista, tão pertinentes uns como os outros, embora diferentes e, muitas vezes, inarticuláveis, pois são compostos de linhas de segmentaridade, mas também de linhas de fuga. A recepção de um espetáculo de dança contemporânea leva em conta que cada espectador articule os conhecimentos prévios, as percepções plurais e paradoxais e as multiplicações decorrentes dos agenciamentos que fluem pela intensidade gerada na apreciação e que continuam a existir enquanto produção de novas conexões e desdobramentos.

REFERÊNCIAS

ACIR, João. **Glossário Ilustrado da Caixa Cênica Italiana**. Porto Alegre: Funarte, 1997.

ADOLPHE, Jean-Marc. A Dramaturgia é um Exercício de Circulação: para manter um mundo à parte *In Dossiê: dança e dramaturgia*. Coletânea de textos, PUC/SP, 2000, p.8-10

BERNARD, Michel. **De La création chorégraphique**. Paris, Centre National de La Danse, 2001. Livre tradução de Helena Maria Mello

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: Fabiana Dultra Britto, 2008.

CAMARGO, Roberto Gill. **Som & Cena**. Sorocaba: TCM - Comunicação, 2001.

_____. **Palco & Platéia: um estudo sobre a proxêmica teatral**. Sorocaba: TCM - Comunicação, 2003.

CANTON, Kátia. **E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: Ática, 1994.

CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DALY, Ann (Ed.). What has become of postmodern Dance? **Tulane drama review**. 36, nº 1, (T133), p. 48-59, Spring 1992. Tradução livre de Eliana Rodrigues e Leda Iannitelli.

DE MARINIS, Marco. **Em busca del actor y del espectador: comprender el teatro II**. Buenos Aires. Editorial Galerna, 2005.

_____. **Comprender El Teatro: lineamientos de una nueva teatología**. Buenos Aires: Galerna, 1997.

DE CARLI, Jezebel. **Entrevista** [13 jan. 2009]. Entrevistadora: Rubiane Falkenberg Zancan. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Gravação digital (39 min). Entrevista concedida exclusivamente para a pesquisa.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Volume 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FEBVRE, Michèle. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Éditions Chiron, 1995.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

_____. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetições e transformações. São Paulo: Hucitec, 2000.

GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. *In Lições de dança 3*, Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002, p. 11-35

GOSCH, Denis. **Entrevista** [15 out. 2008]. Entrevistadora: Rubiane Falkenberg Zancan. Porto Alegre: UFRGS, 2008. Gravação digital (34 min). Entrevista concedida exclusivamente para a pesquisa.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996.

LOUPPE, Laurence. **Corpos Híbridos**. *In Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**: com uma introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss; tradução de Lamberto Puccinelli. São Paulo: EPU, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEYER, Sandra. Elementos para composição de uma dramaturgia do corpo e da dança. *In Tubo de ensaio*: experiências em dança e arte contemporânea. Organizado por Jussara Xavier, Sandra Meyer e Vera Torres. Florianópolis: Ed. do Autor, 2006, p.45-53.

MIRANDA, Jussara. **Entrevista** [12 jan. 2009]. Entrevistadora: Rubiane Falkenberg Zancan. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Gravação digital (47 min). Entrevista concedida exclusivamente para a pesquisa.

MOTA, Júlio C. Um peixe nem tão estranho assim: um breve estudo do movimento corporal de uma peça do DV8 Physical Theatre. *In Cadernos GIPE-CITE n. 18 Estudos em Movimento I: Corpo, História e Crítica*. PPGAC/UFBA: 2008, 127-164.

NEDDAN, Alain. Texto e Dança: uma dramaturgia do inapreensível. *In Dossiê: dança e dramaturgia*. Coletânea de textos, PUC/SP, 2000, p. 15-18

KERKHOVE, Marianne Van. O Processo Dramatúrgico. *In Dossiê: dança e dramaturgia*. Coletânea de textos, PUC/SP, 2000, p.1-5

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. *In: NOVAES, Adauto (org.). O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.167-183.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PARTSH-BERGSOHN, Isa. Dança Teatro de Rudolph Laban a Pina Bausch. Tradução Ciane Fernandes. *In : Cadernos do GIPE-CIT*. Salvador, n.12, julho de 2004, p.17-25.

PIFFERO, Luiza. Dançando o Espaço. *In Revista Aplauso*. Edição 93. Porto Alegre : julho/agosto 2008. p.14-16

ROBATTO, Lia. Dança em Processo : a linguagem do indizível. *In Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo : Summux, 2006. p.131-154

ROUX, Céline. Danse(s) performative (s). **Enjeux ET développements dans le champ choréographique français. (1993-2003)**. Paris : L'Harmattan, 2007. Livre Tradução de Helena Maria Mello.

ROSA, Tatiana da. **Passos Visíveis** postado em 22/11/2001. Capturado em 04 de mar de 2002. Disponível em <http://www.nexocomunica.com.br/drops/003danl.html> Acesso em: 04 de mar de 2002.

SANCHEZ-COLBERG, Anna. Estados Alternativos e Espaços Subliminares: mapeando o Caminho Rumo ao Teatro Físico. Tradução Júlio Mota. *In: Cadernos do Jipe – Cit*, n. 13, Salvador: PPGAC, UFBA, 2005, p. 115-146.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

_____. Estratégias do drama lírico em coreografia. *In: Revista repertório*. Salvador: PPGAC, ano 7 n.7, 2004.

SILVA, Soraia Maria. Pós-modernismo na dança. *In: GUINSBURG, Jacó; MAE, Ana Maria. O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 429-472.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores associados, 2006.

SMITH-AUTARD, Jaqueline M.. **Dance Composition**. 4.th.London: Routledge Usa by arregement with A & C Black Publishers Limeted, 2000. Livre Tradução Cibele Sastre.

SONTAG, Susan. Contre l'interprétation. *In L'oeuvre parle*, 1961. trad.francesa Ed. Le Seuil, 1968. livre tradução : Eliana Rodrigues, Philippe Degaille e Rita Rodrigues.

STRAZZACAPPA, Márcia. As técnicas corporais e a cena. *In Etnologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1998.

VARGENS, Meran. Carta a um jovem dançarino ou coreógrafo sobre uma técnica que não se ensina. *In: Revista Repertório Teatro & Dança*. Ano 7. Nº 7. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Salvador: 2004, p.67-90

APÉNDICE A

A Muovere Companhia de Dança – breve histórico

A *Muovere Companhia de Dança* iniciou seus trabalhos na cidade de Cruz Alta (RS) em 1989, e, a partir 1997 transferiu-se para Porto Alegre. A companhia existe há duas décadas, com uma trajetória marcada pela participação em diversos festivais, mostras de dança e montagens coreográficas.

Concorda-se com Luiza Piffero quando se refere a *Muovere* e diz que comemorar vinte anos é “uma grande façanha para qualquer companhia brasileira, ainda mais quando se trata de um grupo ancorado num local com pouca tradição no gênero” (PIFFERO, 2008:15). Em Porto Alegre, por exemplo, os bailarinos que trabalham com dança contemporânea recebem recursos financeiros para desenvolver seus trabalhos por meio da aprovação de projetos de incentivo a cultura, ou ainda pela bilheteria do teatro em período de temporadas. Esta situação dificulta a permanência de companhias profissionais no Estado.

Desde o início, a Companhia teve Jussara Miranda como diretora geral e coreógrafa. Um dos nomes mais respeitados da dança contemporânea em sua região, ela tem desenvolvido um trabalho coreográfico de reconhecido talento e competência. Em sua formação, há articulação entre as práticas artísticas vinculadas ao balé clássico, ao jazz, à dança contemporânea e à dança-teatro.

Muitos artistas optam por conciliar sua experiência prática com uma trajetória acadêmica, com o propósito de continuar ampliando as investigações ligadas ao conhecimento e para a legitimação do mesmo. Esse foi o caso de Jussara, que buscou a formação acadêmica no curso Tecnólogo em Dança pela Universidade Luterana do Brasil, e, atualmente, está concluindo o mestrado profissional em Inclusão Social e Acessibilidade na FEEVALE (Federação de Estabelecimentos de Ensino Superior em Novo Hamburgo).

Além disto, ela é Coordenadora, desde 2007, do Projeto ‘Dança e Sentidos’ - Integração Comunidades PETROBRÁS/ Região Sul REFAP, que desenvolve a dança para crianças cegas e portadoras de baixa visão. Também, a partir de 2008, trabalha no projeto ‘Dali Daquí’ – Ponto de Cultura Somos RS – que é criado para expor e discutir as questões a respeito da liberdade do manifesto afetivo (sexo-afetivo) entre pessoas de

todos os gêneros. Utilizando a dança como ponto de partida e a obra de Salvador Dali como tema a percorrer; o motivo para extravasar a potencialidade criativa que evoca. A proposta de trabalhar contra o preconceito e a homofobia por meio do processo de dança e tecnologia, recebeu o Prêmio Interações Estéticas FUNARTE.

Já na cena teatral de Porto Alegre, participou da criação coreográfica da Ópera de Sangue com direção de Ronald Radde - Cia. Teatro Novo (2008); Inimigas Íntimas com direção de Néstor Monastério (2007); Oficinas Grupo Stravaganza (2007); Homens de Perto com Direção de Néstor Monastério (2005); Os Saltimbancos com direção de Ronald Radde - Cia. Teatro Novo (2005).

Jussara Miranda escolheu permanecer no Rio Grande do Sul para desenvolver seu trabalho. Sobre isso, ela explica o seguinte:

Eu entendo que minha carreira teve início aqui. Minhas aspirações, meu poder de compreensão da dança, como brasileira, nacionalista, me dizia que eu tinha que ficar aqui. Meu papel é mais fundamental onde estou do que em qualquer outro lugar (*apud* PIFFERO, 2008:16).

A descrição de um panorama da história da companhia *Muovere* está muito ligada à mudança de ocupação de espaço pelo grupo. Depois do período em que a companhia passou a residir na cidade de Porto Alegre, a alteração de espaço passou a ser corriqueira. Jussara Miranda desabafa, em relação a essa instabilidade de ocupação de espaço, ao dizer que: “Nessa situação, fica inviável a manutenção de equipamentos. A dança tem suas particularidades: os treinamentos têm de ser feitos diariamente e demandam também um chão apropriado para os bailarinos” (*apud* PIFFERO, 2008:16). Piffero explica que:

Por isso, a trajetória do grupo está repleta de ‘recomeços’, de locais conquistados e perdidos e de períodos sem espaço algum para praticar a arte. Atualmente, a *Muovere* só tem licença para ocupar o edifício do centro cenotécnico do Estado nos dias que precedem uma apresentação (PIFFERO, 2008:16).

Entre 1997 e 1999 os integrantes da *Muovere* desenvolveram seus trabalhos junto ao Engenho da Dança. Durante este tempo a companhia teve uma expressiva produção coreográfica, circulando pelo interior do Rio Grande do Sul, por Porto Alegre, Joinville, Uberlândia e São Paulo. A inspiração para a criação estava vinculada a obras pictóricas como Rodolfo Chambelard e Renoir.

A trajetória estética da *Muovere*, a partir do ano 2000, passa a ser composta por fases, definidas como *Olho 1*, *Olho 2* e *Olho 3*. O ano 2000, é um marco na história da companhia, pois ela é premiada com o espetáculo 'Bild' pelo Projeto Em Cena Brasil da FUNARTE.

A fase do *Olho 1* tem como tema o espaço na relação com o corpo que dança. Esta fase começa a ser desenvolvida juntamente com o projeto Casa Bild.

Entre setembro de 2000 e fevereiro de 2001 o espaço ocupado para instalar os pertences da companhia, tem uma nova mudança, e passa a ser localizado em um depósito na zona norte de Porto Alegre. A idéia de descentralização, isto é, a ocupação de um espaço que não é um estúdio de dança ou um teatro, contribui com o fator de que a 'A Casa Bild' (denominação dada aquele espaço) passa a ser considerado dentre os projetos artísticos mais bem vindos da cidade dos últimos tempos. Nesse período a pesquisa tem como mote a obra de Ítalo Calvino. Esse foi o início de uma série de criações coreográficas inspiradas em textos do escritor. Piffero descreve seu olhar sobre o espetáculo:

Unindo os universos da dança, da música e da literatura, Jussara selecionou três cidades descritas no livro *Cidades Invisíveis*. Em Armila, que foi chamada de 'cidade da infância' Jussara posicionou três bailarinas brincando na chuva. Já em Valdrada, a preocupação foi representar o reflexo sugerido por Calvino para compor a 'cidade dos amantes na adolescência', representada por dois casais compartilhando as formas físicas do amor. Em Otávia, chamada de 'cidade das metrópoles', o cotidiano das grandes metrópoles foi mostrado sob o ponto de vista do adulto em perigos iminentes. A personagem central da narrativa coube a bailarina Ana Claudia Pedone, que viaja pelos lugares visitados por Marco Pólo, traçando seu destino em três fases da vida: infância, adolescência e idade adulta (PIFFERO, 2008:16)

Os espetáculos eram apresentados no entorno dos seus 300m² de área livre interna, enquanto a área externa compunha com seus efeitos urbanos, a temática cenográfica de Bild, isto é, o espaço na relação com o corpo que dança.

A partir deste período a companhia passa a definir sua proposta de caminho estético como aquele que busca o estado de criação permanente. A transitoriedade, a transformação, caracterizando o trabalho desenvolvido pela *Muovere*.

Em 2003 e 2004, a companhia ocupa um teatro inacabado, no espaço Elis Regina na Usina do Gasômetro. Nesse lugar, apresenta o espetáculo '3 Motivos', com

elenco composto de oito integrantes. Cria o projeto Dança Calvino, e inserido nele, o espetáculo inspirado no livro *Os Amores Difíceis* de Ítalo Calvino “Aventuras”.

Neste mesmo ano, o projeto de espetáculo Bild é novamente um dos selecionados pelo Projeto Caravana FUNARTE, ocasião em que recebe seu primeiro patrocínio institucional: EMC Computadores do Brasil. A Cia. ocupa o Centro Cenotécnico do RS para os ensaios preparativos. Viaja por Santo André e São Paulo capital e Santa Catarina, resultando num arquivo expressivo sobre a pesquisa de ocupação de espaços.

Em maio de 2006, a Muovere volta a ocupar o Centro Cenotécnico, trabalhando no fomento das suas pesquisas de formação e produção, além da fruição de matérias relacionadas à criação coreográfica e linguagens autorais, tema do Projeto Casa Bild, Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2006, reunindo no seu entorno outros sete grupos de dança locais, resultando em cinco obras inéditas e formação de um novo grupo de dança na cidade.

O projeto *Bild* passa, pois também passa a oferecer o espaço para uma nova geração de criadores apresentarem seus trabalhos como Tatiana Rosa, Luciana Paludo, Heloisa Gravina e Luciana Coccaro. Tatiana Rosa comentou sobre a sua impressão em relação ao projeto Casa Bild:

Se Bild é a afirmação do que se pode e vem sendo feito em dança na cidade, a Casa Bild é a mostra que espaços podem ser conquistados especialmente para a dança. Jussara foi também uma das principais articuladoras de uma das iniciativas mais interessantes em dança em Porto Alegre nos últimos anos, o projeto de consolidação de grupos de dança, que prevê a manutenção temporária de grupos selecionados afim de que possam atingir a maturidade.(...) Poucas são as pessoas que arriscam suas vidas suas vidas a ela.(...) Trabalhos como o da Muovere estão aí para provar que a arte da cidade é viva, as obras são realidade (ROSA, 2001:01).

Já em 2006, Jussara Miranda abre uma rede de interesses que pousam no espaço sobre corpos reais e virtuais na parceria com Diego Mac. Neste encontro adentram ao conceito do rizoma para experimentar agenciamentos outros, os da multiplicidade com seus pontos de fuga e explosão, aqueles que os olhos e a carne compartilham, o que entendemos pela fase OLHO 2.

Em 2007, a Muovere, já na fase OLHO 3, se lança numa perspectiva de transdução entre as linguagens do espaço, o entre a carne e os pixels, recuperando falas genuínas de culturas estéticas populares da dança para os sons de corpos contemporâneos. Siqueira relata que:

sob a classificação de dança contemporânea abrigam-se, na realidade, vários modos distintos de expressão através do movimento que têm a cidade como espaço e tempo no qual se desenvolvem. Sendo um fenômeno urbano, recebe as múltiplas influências que assolam as cidades e se constitui em uma rede de relações culturais. O corpo de um dançarino contemporâneo reflete esses 'contágios' culturais através de trejeitos, gestos, posturas (SIQUEIRA, 2006, p. 6-7).

Enfim, essa formação contribui de modo significativo na estética produzida pela referida companhia. Pode-se dizer que a estética que a *Muovere* se debruça nas questões do seu tempo, ao problematizar o mundo em que se vive. Traz ao palco um tipo de produção artística que busca apresentar as sensações e emoções humanas relacionadas as situações do cotidiano e as relações entre as pessoas. O contemporâneo na arte não diz respeito a uma temporalidade específica, e sim a uma espécie de diálogo com os espíritos de uma época.

ANEXO A

ROTEIRO DE ENTREVISTA COM JUSSARA MIRANDA

1. TEMÁTICA: Estética da Muovere Companhia de Dança

- Características do trabalho realizado pela Muovere.
- Modo de preparação corporal dos bailarinos que atuam no espetáculo *Re-Sintos*.

2. TEMÁTICA: criação do espetáculo *Re-Sintos*

- Metodologia usada no processo de criação.
- Motivações criadoras presentes na criação do espetáculo.
- Participação no processo de criação.
- Conexões entre a dança e o teatro.

3. TEMÁTICA: recepção do espetáculo.

- Expectativa em relação ao espectador na montagem do espetáculo.

ANEXO B

ROTEIRO DE ENTREVISTA COM JEZEBEL DE CARLI

1. TEMÁTICA: criação do espetáculo *Re-Sintos*

- A presença do dramaturgista na dança.
- Metodologia usada no processo de criação.
- Motivações criadoras presentes na criação do espetáculo.
- Participação no processo de criação.
- Conexões entre a dança e o teatro.

2. TEMÁTICA: recepção do espetáculo.

- Expectativa em relação ao espectador na montagem do espetáculo.

ANEXO C

ROTEIRO DE ENTREVISTA COM DENIS GOSCH

1. TEMÁTICA: criação do espetáculo *Re-Sintos*

- Percepção sobre o processo de criação do espetáculo.
- Motivações criadoras presentes na criação do espetáculo.
- Modo de condução da Jussara Miranda (diretora geral) e da Jezebel de Carli (diretora cência), tanto no processo de criação, como nos ensaios.
- Participação no processo de criação.

ANEXO D

ROTEIRO DE ENTREVISTA PARA OS ESPECTADORES

1. TEMÁTICA: Recepção estética do espetáculo Re-Sintos.

- Motivação para assistir ao espetáculo.
- Informações prévias sobre o espetáculo.
- Expectativa em relação ao espetáculo.
- Elementos que chamaram a atenção nesse espetáculo.
- Sensações e interpretações provocadas pelo espetáculo.

ANEXO E

RE-SINTOS 2008

O ESPETÁCULO RE-SINTOS 2008 ADOTA O ESPAÇO COMO CENTRALIDADE TEMÁTICA, DISCORRENDO SUAS ALEGORIAS EM ESTADO DE ALTERAÇÃO. AS ALTERAÇÕES SÃO DESENHADAS PELO CORPO NO ESPAÇO, COM PERFORMANCES QUE SUGEREM PRESENCAS EM LUGARES COMUNS DO COTIDIANO; OS DE PASSAGEM, DE ENCONTROS E DESENCONTROS.

RECORDA ESPAÇOS DE UTILIDADE ASSOCIADOS COM OUTRAS LÓGICAS DE OCUPAÇÕES. RE-SINTOS DIALOGA COM QUESTÕES PRESENTES NO DIA A DIA DAS CIDADES, E AS CONFORMAÇÕES PELO HOMEM CRIADAS EM DETRIMENTO DA CONVIVÊNCIA.



"SOU O ESPAÇO ONDE ESTOU" [Noel Arnaud]

RE-SINTOS PARTE DE 1998 PARA 2008. INSPIRADO NUMA DAS OBRAS MAIS PRIMOROSAS DO REPERTÓRIO DA CIA.: "RECINTOS"; NUMA APROPRIAÇÃO DE SENTIDOS QUE RESULTA NUM OUTRO ESPETÁCULO QUE PERCEBE O ESPAÇO COMO UM DOS CENTROS DA ATIVIDADE HUMANA.

O ESPETÁCULO CONFIGURA O ESPAÇO E SUAS VARIAÇÕES COMO OBJETO DE INVESTIGAÇÃO, DANDO LUGAR ÀS ALTERAÇÕES DO CORPO SUGERIDO PELO SUJEITO IMPREVISÍVEL E EM CONSTANTE RESSIGNIFICAÇÃO NO MUNDO.

IMAGENS HÍBRIDAS COMPÕEM AS DUALIDADES FORÇA-FRAGILIDADE; HOMEM-BICHO; BELO-FEIO; MEDO-CORAGEM; PRESENÇA-AUSÊNCIA. ESPAÇOS DE MOBILIDADE ENTRE FLUXOS HUMANOS. ENGRAÇADO E LAMENTÁVEL, POÉTICO E PERVERSO, ÁCIDO E ÁCIDO!

O CORPO: UM OUTRO LUGAR DE PASSAGEM.

DIREÇÃO GERAL E COREOGRÁFICA ::: JUSSARA MIRANDA

DIREÇÃO CÊNICA ::: JEZEBEL DE CARLI

DIREÇÃO DE VISUALIDADES E SONORIDADES ::: DIEGO MAC

CO-CRIADORES ::: DIDI PEDONE ::: JOANA AMARAL ::: CRISTIANO CARVALHO

ROBERTA SAVIAN ::: DENIS GOSCH ::: WILLIAM FREITAS ::: LAUREN LAUTERT

CENOGRAFIA ::: JULIANO ROSSI ::: RUDINEI MORALES

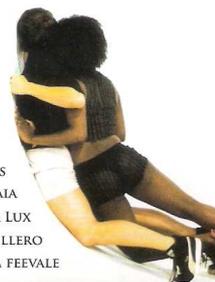
FIGURINO ::: ANTÔNIO RABADÂN ::: ASSISTENTE ::: KETHYENE SPERHACKE ::: TITI LOPES

PREPARAÇÃO VOCAL ::: SIMONE RASSLÂN ::: LUZ ::: NARA MAIA

PRODUÇÃO ::: REGINA TANSKI ::: CATTUSSIA LUX

FOTOGRAFIA ::: CRISTINA LIMA ::: CARLOS SILLERO

AGRADECIMENTOS ::: SANTA ESTAÇÃO CIA. DE TEATRO ::: AGEKOM FEEVALE



1998
"ESPAÇOS
DA ALMA
ALÉM,
DAQUI
ONDE
NADA
É TÃO
SÉRIO
QUANTO
PARECE
DISCRETA
FUGA
"INDISCRETA
NEUROSE"
ANÔNIMO

2006
"EU SENTIA
A CASA
CHEIA
DE
GENTE,
COMO
DE COSTUME,
MAS NÃO
VIA
NINGUÉM,
ENTÃO
AS PORTAS
SE ABREM
E
TODO
MUNDO
SAI..."
SAMUEL BECKETT

Este programa, título e reconhecimento para pessoas de 14 anos.

RE-SINTOS 2008 :: UMA CRIAÇÃO DA MUOVERE CIA. DE DANÇA
:: 10 ANOS DO ESPETÁCULO "REGINTOS" ::

RE-SINTOS

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

RE-SINTOS

FINANCIAMENTO



APOIO



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Z27m Zancan, Rubiane Falkenberg

Motivação criadora e recepção estética no espetáculo re-sintos da Muovere Companhia de Dança / Rubiane Falkenberg Zancan; orientador: Clóvis Dias Massa. – Porto Alegre, 2009.

117 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2009, Porto Alegre, BR-RS.

1. Teatro. 2. Dança. 3. Dança contemporânea. 4. Processo de criação
5. Processo de recepção. I. Massa, Clóvis Dias. II. Título.

CDU: 793.3

Bibliotecária: Mara Rejane Belmonte Machado –CRB10/1885

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)