

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

**UM OLHAR SOBRE AS GESTUALIDADES EM
IN/COMPATÍVEL? E TEMPOSTEPEGOQUEDELÍCIA**

**Porto Alegre
2017**

Luciano Correa Tavares

**UM OLHAR SOBRE AS GESTUALIDADES EM
IN/COMPATÍVEL? E TEMPOSTEPEGOQUEDELÍCIA**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Suzane Weber da Silva

Porto Alegre

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

Tavares, Luciano Correa

Um olhar sobre as gestualidades em IN/Compatível?
e Tempostepegoquedelícia / Luciano Correa Tavares. --
2017.
152 f. ; il. color.

Orientadora: Suzane Weber da Silva.

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

1. Gesto. 2. Poéticas. 3. Gênero. 4. Sexualidade.
5. Corpo. I. Silva, Suzane Weber da, orient. II.
Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Luciano Correa Tavares

**UM OLHAR SOBRE AS GESTUALIDADES EM
IN/COMPATÍVEL? E TEMPOSTEPEGOQUEDELÍCIA**

Dissertação de Mestrado apresentada
como requisito para obtenção do título de
Mestre em Artes Cênicas pela
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-
graduação em Artes Cênicas.

Aprovado em 15 de setembro de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Suzane Weber da Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/PPGAC)

Profa. Dra. Heloisa Gravina
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/CAL)

Profa. Dra. Luciana Paludo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/ESEFID)

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/PPGAC)

DEDICATÓRIA

*Aos professores, professoras e mestres e mestras da dança que contribuíram
para minha formação enquanto artista.*

AGRADECIMENTOS

À minha família, que sempre me tem dado apoio em todo o percurso da minha trajetória acadêmica. À minha mãe, Marli Correa Tavares; ao meu pai, Volmir Teixeira Tavares; ao meu irmão, Volnei, à minha irmã Anne e à minha irmã Tânia.

Ao Eduardo Severino, companheiro das andanças nestes 16 anos da sua Companhia, pelo compartilhamento da administração dos espaços que ocupamos na Usina do Gasômetro durante 12 anos, a Sala 504 e a Sala 209, onde desenvolvemos nosso trabalho artístico e onde foram criados e amadurecidos os espetáculos trabalhados nesta dissertação.

Aos colegas do Coletivo de Dança da Sala 209 da Usina do Gasômetro.

À CAPES, por tornar possível o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao meu amigo, colega do mestrado e companheiro Cristiano Goldschmidt pela compreensão e pelo apoio.

Às bailarinas(os)/criadoras(es) Carol Peter, Mônica Dantas, Viviane Gawazee, Andrew Tassinari e Júnior Grandi, que integraram as criações aqui analisadas. Ao Élcio Rosini, pela sua generosidade e colaboração.

À minha orientadora e professora Suzane Weber da Silva, quem abraçou meu tema de pesquisa, acreditou em mim e me apoiou em todos os momentos desta empreitada.

À professora Celina Alcantara, que me confiou, juntamente com minha orientadora, a turma do estágio docente.

À amiga e colega de turma Danielle Zill, pela parceria no Estágio Obrigatório Docente nas turmas Corpo e Voz III, que resultou no *Flash Baile Flamenco*, nosso projeto de encerramento.

À banca, por aceitar de forma acolhedora a avaliação deste trabalho.

Agradeço ao meu mestre de vida Dr. Daisaku Ikeda, por ter me apresentado a filosofia de vida que pratico, o Budismo de Nichiren Daishonin, e a toda a família Sokka.

Muito obrigado!

EPÍGRAFE

*Sin el acto no se entiende la función, pero sin la función no hay forma de la cosa.
La cosa no se presenta, no se ofrece ante la percepción sin que la función se realice.
El ser puede ser acto, pero si no es función queda sumido en la oscuridad del sentido,
debajo del umbral de lo que se percibe. Justo debajo.
Toda la superficie se pre-siente. Pero no es la totalidad de tiempo, ni la totalidad del
acto lo que subyace en la maquinaria de la función.
(...)*

Rafael Courtoisie

(Gestos, 2014, p. 65)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo identificar as singularidades do gesto de três obras coreográficas da Eduardo Severino Cia. de Dança, das quais participo: *IN/Compatível?* (2005), *IN/Compatível* (2016) e *Tempostepagoquedelícia* (2012). Esse estudo busca tornar visíveis os processos de criação e recriação desses espetáculos, bem como analisar suas diferenças poéticas/gestuais. Para tanto, faço uso dos estudos de Jorge Dubatti (2008) e de algumas perspectivas conceituais a respeito da poética e do gesto, tais como: Langer (1980), Dantas (1999), Louppe (2012), Passeron (1997), Dubatti (2016), Valery (2011), Godard ([2003]), Roquet (2013) e Nóbrega (2013). As micropoéticas e as macropoéticas presentes no trabalho de Dubatti apresentam os acontecimentos cênicos a cena a partir desses tópicos e conduzem as descrições dos espetáculos referidos cada espetáculo sob a ótica do humor com Alderti (1999) e Sampaio (2006). A inspiração metodológica mobiliza algumas noções vindas da etnografia em que observo, descrevo e reflito sobre essas criações no campo de criação. No que tange à análise comparativa dos registros audiovisuais, essa pesquisa tratou dos gestos ligados às práticas corporais, às relações e aos contextos sociais, dos inúmeros fatos que influenciam e nutrem nossos comportamentos corporais e coletivos. Em que as criações analisadas através do humor, ironia, crítica e sensualidade conseguem arejar, propor, fortalecer outras alternativas frente a normatividade do corpo, valendo-se de autoras que tratam de questões de gênero e sexualidade como Butler (2003), Preciado (2002, 2008), Bento (2003).

Palavras-chave: Gesto. Poéticas. Gênero. Sexualidade. Corpo.

RESUMEN

El presente trabajo tiene el objetivo identificar las singularidades del gesto de tres creaciones coreográficas de la Eduardo Severino Cia. de Dança, de las cuales el participo: *IN/compatível?* (2005), *IN/Compatível* (2016) y *Tempostepegoquedelícia* (2012). Ese estudio busca tornar visible los procesos de creación y recreación de esos espectáculos, así como analizar sus diferencias poéticas/gestuales. Para lo tanto, hago el uso de los estudios de Jorge Dubatti (2008) y de algunas perspectivas conceptuales al respecto de la poética y el gesto tales como: Langer (1980), Dantas (1999), Louppe (2012), Passeron (1997), Dubatti (2016), Valery (2011), Godard ([2003]), Roquet (2013) y Nóbrega (2013). Las micropoéticas y las macropoéticas presentes en la obra de Dubatti presentan los acontecimientos escénicos a partir de esos temas y conducen las descripciones de cada espectáculo sobre el punto de vista del humor con Alderti (1999), Sampaio (2006). La inspiración metodológica moviliza algunas nociones de la etnografía en que observo, reflejo y describo sobre esas creaciones en el campo de creación. En lo que toca al análisis comparativo de los registros audiovisuales, esa investigación ha tratado de los gestos ligados a las prácticas corporales, a las relaciones y a los contextos sociales, de los innumerables hechos que influyen y nutren nuestros comportamientos corporales y colectivos. Las creaciones analizadas a través del humor, crítica y sensualidad logran airear, proponer, fortalecer otras alternativas frente a la normatividad del cuerpo, valiéndose de autoras que tratan de cuestiones de género y sexualidad como Butler (2003), Preciado (2002, 2008), Bento (2003).

Palabras-clave: Gesto. Poéticas. Género. Sexualidad. Cuerpo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Personagens	50
Figura 2	Embate	51
Figura 3	Parede	52
Figura 4	Entrelaçamento	53
Figura 5	Ringue	54
Figura 6	Fora do eixo	56
Figura 7	Marcha robótica	57
Figura 8	Neolix	59
Figura 9	Espoleta	61
Figura 10	Espoleta 2	61
Figura 11	Tata-tí...	62
Figura 12	Triângulo	65
Figura 13	Bar	66
Figura 14	Quarteto	67
Figura 15	Negociação	68
Figura 16	Posição privilegiada	69
Figura 17	Transformação	70
Figura 18	Formas femininas	71
Figura 19	Ângulos	72
Figura 20	Angulações	73
Figura 21	Musculatura	74
Figura 22	Marcha negocial	75
Figura 23	Movimentação contralateral	76
Figura 24	Movimento contralateral	76
Figura 25	Sexo oral	77
Figura 26	Convivas	78
Figura 27	Dueto	79
Figura 28	Bonecos mecanizados	80
Figura 29	Marcha robótica	80
Figura 30	Mellix	81

Figura 31	Diálogo não verbal	83
Figura 32	Ninar	84
Figura 33	Posturas	84
Figura 34	Saltitar	85
Figura 35	Comensais	86
Figura 36	Tubos longos	90
Figura 37	Envoltório cênico	90
Figura 38	Gestuais fortes	91
Figura 39	Ângulos	92
Figura 40	Cabedais corporais	92
Figura 41	Controvérsia	93
Figura 42	Gêneros	93
Figura 43	Ondulação	94
Figura 44	Falos	95
Figura 45	Impulsionados pelos seus desejos	96
Figura 46	Gestos corriqueiros	97
Figura 47	Poses sugestivas	98
Figura 48	Quatro apoios	98
Figura 49	Canção desvelada	90
Figura 50	Sequência metrificada	100
Figura 51	Calcinhas	101
Figura 52	Rolamentos pelo chão	102
Figura 53	Colo	102
Figura 54	Ensaio – Tempostepegoquedelícia	110

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Esquema analítico	112
Gráfico 2	Esquema analítico	112

LISTA DE QUADROS

- | | | |
|----------|---|-----|
| Quadro 1 | Comparação de aspectos das micropoéticas: Corpus, Densidade do acontecimento – IN/Compatível? (2005) e IN/Compatível? (2016) | 114 |
| Quadro 2 | Comparação de aspectos das micropoéticas: Corpus, Densidade do acontecimento – IN/Compatível? (2005) e Tempstepegoquedelícia (2012) | 115 |

LISTA DE MAPAS

Mapa 1	Micropoéticas IN/Compatível? (2005)	46
Mapa 2	Micropoéticas IN/Compatível? (2016)	47
Mapa 3	Micropoéticas Tempostepegoquedelícia (2012)	47

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	DA POÉTICA AO GESTO	21
3	MICROPOÉTICAS E MACROPOÉTICAS: DESCRIÇÕES SOBRE A CENA	39
3.1	IN/Compatível? (2005): reviver a cena através do audiovisual	48
3.2	IN/Compatível? (2016): marcas que renascem	65
3.3	Tempstepegoquedelícia: o contraponto sob registros	87
4	ANÁLISE COMPARATIVA DOS REGISTROS EM VÍDEO	103
4.1	Formação do sujeito: gênero e sexualidade	116
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
	REFERÊNCIAS	127
	ANEXO A – Jean Tiberi	133
	ANEXO B – Breve questionário analítico comparativo: IN/Compatível? (2005), IN/Compatível? (2016) e Tempstepegoquedelícia (2012)	134
	ANEXO C – Programa IN/Compatível? (2005) Lado 1	145
	ANEXO D – Programa IN/Compatível? (2005) Lado 2	146
	ANEXO E – Programa IN/Compatível? (2016) Lado 1	147
	ANEXO F – Programa IN/Compatível? (2016) Lado 2	148
	ANEXO G – Programa Tempstepegoquedelícia (2012) Lado 1	149
	ANEXO H – Programa Tempstepegoquedelícia (2012) Lado 2	150
	ANEXO I – Programa Tempstepegoquedelícia (2012) Lado 3	151
	ANEXO J – Programa Tempstepegoquedelícia (2012) Lado 4	152

1 INTRODUÇÃO

Minha prática com a dança vem de muito cedo, desde que, em 1992, eu, um garoto negro de 14 anos, iniciei meus estudos de ballet clássico. O contexto cultural sulino é notavelmente machista; já nesse período eu me colocava frente a fortes questões de gênero. Posteriormente, dancei em companhias de dança contemporânea locais independentes, entre elas a *Cia H.*, a *Ânima Cia. de Dança* e a *Eduardo Severino Cia. de Dança*, onde atuo ainda hoje e de onde partiu minha pesquisa, a partir do espetáculo *IN/Compatível?*. Um fato que considero importante na minha trajetória de artista ocorreu em 2000, quando representei o Brasil no 9^o *Concours International de Danse de Paris*¹, sendo contemplado com a medalha de prata – *Deuxième Prix Duo* – na categoria Dança Contemporânea. Na performance, éramos dois jovens mestiços, sul americanos², brasileiros: Andrea Spolaor e eu. Esse episódio foi bastante representativo para mim porque foi meu ticket de entrada para um período na Europa, em que dancei no *Ballet Clássico de Madri*, em 2001, e, logo após, na *Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo*, em Lisboa. Acredito que minha experiência como bailarino é determinante nas minhas escolhas de investigação: esse estudo vem a reforçar aspectos de uma prática reflexiva que venho desenvolvendo desde minha entrada no PPGAC.

O estudo em questão propõe uma visão sobre as diferenças gestuais de três criações da *Eduardo Severino Cia. de Dança*: *IN/Compatível?* (2005), *IN/Compatível?* (2016) e *Tempostepegoquedelícia* (2012). Para tanto a questão que norteia esta pesquisa apresenta-se da seguinte forma: *Que relações comparativas as criações IN/Compatível? (2005), IN/Compatível? (2016) e Tempostepegoquedelícia estabelecem entre si nos seus modos gestuais/poéticos?*

¹ Sobre a importância deste concurso nas palavras do prefeito de Paris, Jean Tiberi, no ano de 2000, em revista do concurso destaco um trecho de sua fala: “A cada dois anos, nos damos a descobrir um número crescente de artistas do mundo inteiro. Através desta competição que permite que jovens talentos compitam, mas também que se descubram mutuamente, para se unirem e aprenderem a apreciar. Paris se engaja nessa busca e promoção de artistas do amanhã. Para esta edição do 9^o concurso, eu agradeço calorosamente aos dois presidentes do júri– Pierre Lacotte pelo concurso de ballet clássico e Thierry Maladain pelo concurso de dança contemporânea – na contribuição por tornar este evento um destaque na vida coreográfica da capital.” (tradução nossa) (TIBERI, Jean. Maire de Paris. 9^o Concours International de Danse de Paris 2000. Paris: Hotel de la Ville de Paris, 2000. [revista da 9^a edição do concurso]). (Texto original Anexo A).

² Esse era um importante prêmio internacional, principalmente para um bailarino latino frente a Europa, esse prêmio fora extinto em 2001 em função de haver troca na administração na prefeitura de Paris.

Assim, essa investigação tem como objetivo geral mostrar as singularidades gestuais/poéticas/comparativas nos processos de criação dos trabalhos mencionados. Para tanto, assumi como objetivos específicos a contextualização, inspirada em uma abordagem etnográfica, dos processos de criação dos espetáculos; a análise das transformações gestuais coreográficas em *IN/compatível? (2005)*, *IN/compatível? (2016)* e *Tempostepegoquedeícia (2012)*; a análise das mudanças gestuais/estéticas no conjunto dos espetáculos; a averiguação comparativa dos espetáculos mencionados e, finalmente, a identificação da formação dos sujeitos enquanto seres humanos no que tange ao gênero e à sexualidade.

A inspiração na etnografia dá-se a partir de algumas ferramentas de pesquisa próprias à pesquisa em Artes Cênicas, como a seleção de documentos. Entre esses, os principais são o registro em vídeo, os registros na *web*, os folders, a observação participante e a descrição. Em certos momentos, a análise e a observação de minha atuação enquanto bailarino na criação busca suporte conceitual em Dantas (2016) e Fortin (2009), assim como em outros autores vinculados à sua linha de pensamento, e tem como dados etnográficos a minha própria participação nos espetáculos. Com relação à observação participante, as informações foram coletadas de diversos modos: além de ter participado das criações e de ter observado o registro em vídeo, mobilizei também minha experiência corpórea e minha memória de aprendizado. (IZQUIERDO, 1989).

Como instrumento de coleta de dados, em um dos casos, utilizou-se o registro em DVD, recurso digital que foi bastante utilizado para registrar, arquivar e guardar dados, imagens em movimento, som e voz. O segundo caso foi a hospedagem na plataforma Youtube, recurso digital em rede profusamente utilizado, atualmente, para difundir e facilitar a circulação da informação. Em tempo expressamente rápido, tendo como vantagens a rapidez e o amplo acesso à informação. Desse modo, as criações no formato DVD foram, *IN/Compatível? (2005)* e *Tempostepegoquedelícia (2012)* e no formato online, na plataforma Youtube *IN/Compatível? (2016)*. Para essa análise comparativa contaremos com a experiência e as memórias vividas pelo pesquisador/bailarino enquanto integrante das criações referidas.

Primeiramente, o material foi coletado e identificado de acordo com o tipo de suporte, após iniciou-se a descrição, propriamente dita. Os registros foram descritos na ordem intercalada com relação ao exposto acima, primeiro a criação de 2005,

após a criação de 2016 e por último a criação de 2012. Logo, o primeiro sinal de dificuldade para a descrição da primeira criação, *IN/Compatível?* (2005), foi a qualidade da imagem do suporte, posto que a filmadora na época apresentava pouco recurso de nitidez para gravação em ambiente com pouca iluminação. Assim, a imagem vista apresenta pouca nitidez, uma vez que, ora apresenta-se escura, ora apresenta-se demasiadamente clara. E por ser o único registro é de suma importância essa filmagem. Ainda que ela se apresente baixa de qualidade de iluminação ela é um documento da época da criação.

IN/Compatível? (2005) foi formado por três intérpretes/criadores: Luciano Tavares, Carol Peter e Eduardo Severino. O enredo da criação mostra como as relações humanas se tornam mecanizadas (Anexos C e D) de maneira a jogar e a criar situações cênicas em que a repetição de movimentos e gestos são explícitas. Em cena, desdobram-se seres robotizados, eletrônicos, pasteurizados, os quais não se sustentam após longos períodos de convívio nas situações do cotidiano proposto pela dramaturgia. Em alguns momentos da criação, contamos com a noção de liquidez, proposta por Zygmunt Bauman (2003) no livro *Amor Líquido*, que apresenta as relações humanas como frágeis e vulneráveis em função da dificuldade de se manter laços humanos a longo prazo. É a liquidez dos encontros e dos desencontros de nossa pós-modernidade, onde tudo tem um prazo de garantia, um prazo de validade, para depois ser substituído por outro.

IN/Compatível? (2016) foi recriado graças a um fundo de financiamento coletivo, o *Catarse Flex*³ (Anexos E e F). A criação contou com outra estrutura de elenco, além das questões espaciais e conceituais, que foram igualmente modificadas. Uma vez que alguns pontos mudaram e se atualizaram em termos de discussões, estrutura cênica, jogos, gestos e movimentos, adequando-se aos novos corpos, considero *IN/Compatível 2016* uma outra obra, em que novas vivências, experiências, necessidades e desejos foram afinando-se ao novo contexto cênico. Além dos dois bailarinos do primeiro elenco (Eduardo Severino e eu), a recriação foi formada por Viviane Gawazee e Andrew Tassinari. Essa remontagem foi idealizada para comemorar os 15 anos de Companhia, mas também para retomar um trabalho marcante no desenvolvimento do grupo enquanto questionador de uma temática tão

³ O Catarse Flex é uma nova modalidade de financiamento coletivo do Catarse, a maior comunidade de crowdfunding do Brasil. Após um período de 6 meses de testes, 420 projetos e R\$1.5 milhões apoiados [...]. CATARSE FLEX. [S.l.: s.n.], 2011. Disponível em: <<http://crowdfunding.catarse.me/>>. Acesso em: 4 ago. 2016.

polêmica e atual: a questão de gênero. A recriação teve sua estreia em junho de 2016.

Tempostepagoquedelícia (2012) expõe uma importante questão de nosso mundo contemporâneo: a dubiedade comportamental, ou seja, o questionamento das fronteiras do masculino e feminino – onde elas se atravessam? Em que ponto se pode perceber essa liminaridade? Nesse trabalho, foi proposto que invertêssemos os tradicionais papéis masculino e feminino em cena para termos a experiência de sentir, de vivenciar e de se imaginar no sexo oposto. Nesse sentido, estudamos determinados tipos de gesto e de movimento e o modo como poderiam ser operados dentro desse outro universo andrógino. Desse modo, as sexualidades performáticas entraram em evidência à medida que o gênero era questionado. Ao promover-se, por exemplo, a troca de caracteres e de comportamentos, fazendo a mulher usar trajes masculinos, e o homem trajes femininos, chegou-se ao ponto em que os personagens não eram distinguidos pelo que representavam, mas sim pelo contexto. Ou seja, eram vistos como sujeitos sem a distinção do gênero que performavam. Foi sugerido pelo coreógrafo Eduardo Severino que buscássemos referências sobre transgêneros e atos corpóreos que provocassem dubiedades. Assim, foram utilizados como dispositivos criativos objetos e imagens que representassem esse mundo no discurso do coreógrafo, dos bailarinos e de outros artistas envolvidos no processo de criação. A partir daquele momento, a fruição do processo criativo se deixou embriagar pelas imagens, sensações e representações da imaginação até a constituição completa da obra (Anexos, G, H, I e J).

Esta dissertação, portanto, analisa comparativamente as criações coreográficas citadas tendo como base os conceitos de Jorge Dubatti (2008) na obra *Cartografía teatral: introducción al Teatro Comparado*⁴. Nela, o autor apresenta sua visão a respeito do Teatro Comparado, uma disciplina da Teatrologia que visa a estudar o Teatro Universal ao comparar, em vários aspectos, as expressões do teatro em todas as partes do mundo. Na evolução dessa disciplina, foram elaborados os conceitos de *territorialidade*, *supraterritorialidade* e *cartografía*, que contribuíram significativamente para essa pesquisa quanto ao entendimento das dimensões multilaterais que o tema abrange: o teatro com suas várias facetas e,

⁴ DUBATTI, Jorge. *Cartografía teatral: introducción al Teatro Comparado*. In: **Cartografía teatral: introducción al Teatro Comparado**. Buenos Aires: Atuel, 2008.

neste caso, a dança com suas especificidades. Nesse ínterim, os conceitos de territorialidade e supraterritorialidade dizem respeito a aspectos dos fenômenos teatrais de determinada região do planeta. A noção de territorialidade não se limita a territórios geopolíticos: trata-se do *acontecimento convivial*, ou seja, do local onde se compartilham saberes e experiências através da realização de uma obra. Também estão contidos nesse conceito os contextos geográficos/históricos/culturais dos teatros em relação à ou através da diferença com outros contextos. Já a noção de cartografia veicula-se à disciplina Cartografia Teatral, a qual faz um mapeamento específico do teatro, ou melhor, uma síntese do pensamento territorial sobre o teatro.

As contribuições deste estudo, no que tange ao registro de um grupo de dança local, de produção em pequena escala se comparado às grandes companhias, afirmam a trajetória artística considerável de um grupo de resistência dentro do campo da dança. Além disso, este trabalho pode servir como um conjunto de registros para a área da dança a fim de aumentar o acervo de pesquisas nesse campo específico, de inserir a dança local numa esfera regional, nacional e global. Nesse caso, mostra-se o território geográfico sem entrar na questão de espaço geopolítico, mas sim na de um espaço físico em que se considera as relações socioculturais e os modos de organização artística e cultural de determinada localidade. Isso possibilita a construção de novos saberes no âmbito das Artes Cênicas e, em outra escala, no das Ciências da Informação e nos de outras áreas com interesses pelas artes do corpo. Muitos processos de criação levam em consideração dados relativos à esfera da informação, seja qual for o seu suporte ou formato, como é o caso das criações nesse estudo.

Os capítulos desta pesquisa estão divididos de acordo com as análises comparativas descritas, juntamente com suas respectivas re/montagens. O primeiro capítulo está composto por esta *Introdução* em que traço um panorama breve de minha trajetória artística e acadêmica, dos meus interesses de pesquisa e de alguns conceitos operatórios da pesquisa. No segundo capítulo, *Da poética ao gesto*, desenvolvo algumas noções sobre a poética e o gesto de modo a conceitua-los para em seguida chegar às criações.

No terceiro capítulo, intitulado *Micropoéticas e Macropoéticas: descrições sobre a cena*, discorro a respeito das diferenciações do termo *poética* em Dubatti (2008) para, a partir daí, chegar à micro e à macropoética relacionadas à cena de

cada espetáculo analisado. Os desdobramentos desse capítulo, em que abordo as micropoéticas pelo viés descritivo, dividem-se entre as três criações estudadas: *IN/Compatível? (2005): reviver a cena através do audiovisual; IN/Compatível? (2016): marcas que renascem e Tempstepegoquedelícia (2012): o contraponto sob registros*. O quarto capítulo intitula-se *Análise comparativa dos registros em vídeos*, em que realizo uma análise minuciosa do registro em DVD e na plataforma YouTube angariados por Lehamn (2007), Louppe (2012), Morin (2003), Dantas (2012) e Godard ([2003]). A seguir, em *A formação do sujeito: gênero e sexualidade*, trago à discussão a constituição destes seres sociais, fundamentado em Butler (2003) e Preciado (2002, 2008).

As Artes Cênicas podem ser consideradas a área do acontecimento convivial, vivo – real ou fictício –, do aqui e do agora, das relações com os outros, das relações com o corpo, das relações com os objetos. Os espetáculos analisados neste estudo comparativo possuem uma carga corporal expressiva, de estados corporais presentes. Relacionados uns aos outros imbricados a uma “carga” conceitual, ventilando assim certos gestos dançados, observados, examinados, pesquisados.

2 DA POÉTICA AO GESTO

Este estudo reflete a bricolagem de escolhas feitas nas criações mencionadas anteriormente. Sob um ponto de vista conceitual, expresso no presente capítulo discussões de autores e autoras que pensam o gesto e a poética dentro de perspectivas, por vezes, diferenciadas. Ou seja, por um lado o gesto é pensado num âmbito de seus fatores fundantes, e por outro pelas diversas influências históricas-culturais. Enquanto a poética está ponderada no sentido do fazer criativo.

A poética e o gesto têm sido, de certo modo (ROQUET, 2013, 2011; GODARD, [2003]; LANGER, 1980), conceitos centrais no campo da dança, sobretudo na dança contemporânea, visto que eles podem englobar pontos fundamentais dessa arte do corpo, dos movimentos e dos gestos no espaço-tempo. Assim, para serem formulados, tanto a poética quanto o gesto dependem de uma série de ações – internas ou externas ao corpo – que evidenciem sua presença no campo visual. Enquanto a poética trata da manufatura criativa, o gesto lida com um tipo de ação que não pode ser medida em termos qualitativos; além disso, um dos aspectos importantes do gesto é que, seja em cena ou na vida, ele articula-se constantemente frente ao desafio da gravidade (GODARD, [2003]; LANGER, 1980), uma vez que há uma lei da física a determinar que para todo o corpo estático no planeta terra há um peso e uma força que agem sobre ele – um diálogo dinâmico. Por outro lado, o gesto, no contexto atual das pesquisas sobre a cena contemporânea, pode ser pensado a partir dos papéis de gênero, mas também a partir de sua relação com certos objetos cênicos, como é o caso de algumas criações analisadas neste estudo.

A complexidade e a riqueza dessas noções se dão conforme as inúmeras possibilidades criativas e estruturais que estão por surgir em uma criação levando em consideração aspectos estéticos e técnicos da arte. Elas podem estar ligadas ao cotidiano, ao social, ao histórico, ao individual, cada uma com suas sobreposições, devidas aos inúmeros acontecimentos que sucedem o percurso das criações. Nesse sentido, os gestos encontram-se em uma escala que vai desde os simples e cotidianos aos codificados e elaborados, uma vez que essa progressão de complexidade exige certo refinamento do cérebro e do sistema nervoso, que são estimulados por meio de impulsos nervosos. A recorrência de tais acontecimentos no corpo se deve aos vários graus de desenvolvimento pelos quais a espécie

humana passou e continua a passar. Em outras palavras, pode-se pensar em contextos histórico-sociais que estão em constante estado de mudança, de transformação e de impermanência e que se refletem nos gestos do ser humano. Dentro dessa lógica está uma parcela da sociedade que trabalha com a arte de transformar ideias, pensamentos, textos, poesias, situações sociais, etc. em realidades – por vezes lúdicas, por vezes reais. Neste caso, refiro-me aos artistas, principalmente aos artistas da dança, que são capazes de criar, fazer, fabricar, manufaturar, construir – o que constitui a poética, que unifica essas ações.

A poética carrega consigo saberes que lhe são próprios, muitas vezes oriundos de práticas já existentes; ou seja, são saberes herdados de gerações passadas e, em sua grande maioria, são da ordem da vida cotidiana. Remetem às maneiras de construir uma casa, por exemplo; de certo modo, direcionam o trabalho artístico. Em relação a isso, Dantas (1999, p. 42) comenta que:

O saber poético é um saber criativo. Em se tratando de *poiesis*, a noção de forma que guia e orienta o trabalho do técnico/artesão. Existe um *eidos*, uma forma acabada e perfeita, que serve de exemplo, modelo e guia para a causa eficiente. A obra está realizada quando o *eidos* foi inscrito na matéria, graças à mediação do técnico/artesão.

Sob essa ótica, a poética é composta por uma inteligência corporal que é transmitida a partir de aprendizados e experiências, de práticas artísticas, as quais nos concedem habilidades para fazer certas criações dentro de princípios, muito variáveis, que regem o ato criador: matéria, estímulos, ideias, habilidades, sensibilidade e percepção. Esses são apenas alguns dos princípios que podem fazer parte da poética, pois ela se constitui de um mundo bastante amplo, que varia de criador para criador. Também pode-se dizer que a poética está inscrita, por meio de técnicas, nos corpos de quem dança, o que se pode ver nas primeiras criações dos *Ballets de Repertório*⁵ ou *Ballets Românticos* surgidos em meados do século XIX. Do mesmo modo, o fazer poético da dança moderna, de certo modo, se centrou, por exemplo, na figura de Mary Wigman (1886-1973), que "foi uma das representantes da dança alemã. Sua dança era fundamentalmente expressionista, muitas vezes motivada pelo grotesco ou pelo demoníaco." (DANTAS, 1999, p. 47) e na de Martha

⁵ Ballet de Repertório ou Ballet Romântico surgiu com o "O Romantismo do século XIX [que] transformou todas as artes, inclusive o balé, que inaugurou um novo estilo romântico onde aparecem figuras exóticas e etéreas se contrapondo aos heróis e heroínas, personagens reais apresentados nos balés anteriores." (WIKIDANCA, 2012, *online*).

Graham (1894-1991), criadora norte americana, responsável pela técnica e pela Companhia que leva seu nome. O processo de descobrir e experimentar outra maneira de pensar e de fazer a dança perpassou movimentos que vieram a quebrar essa estética, como a dança pós-moderna, cujos grandes nomes incluem o de Merce Cunningham (1919-2009), bailarino e coreógrafo norte americano que usava o acaso como um dos procedimentos principais para suas criações. Na dança contemporânea, há outros inúmeros coreógrafos importantes que formalizaram uma poética sólida, como Pina Bausch, Anne Teresa Keersmaeker e Rodrigo Pederneiras. Um outro exemplo é a Companhia *Última vez*, expoente da dança contemporânea belga, dirigida por Wim Vandenkeibus, coreógrafo, diretor e *filmmaker*, que promove a “[...] destruição do mundo físico e o rompimento da ordem corporal de dança.” (BRANDSTETTER, 1998, p. 78). Para maior aprofundamento do tema, ver bibliografia sugerida abaixo⁶.

Nesse contexto, estão várias escolas, técnicas e estilos que constituíram e constituem as poéticas no campo da dança, que vão desde o ponto de vista de um mundo lírico idealizado, como o demonstra o *ballet romântico*, até o de um mundo marcado pela guerra, representados pela dança moderna e, posteriormente, pela dança contemporânea. Atualmente, tem sido recorrente, no universo da dança contemporânea, tratar dos procedimentos de criação, tanto no âmbito acadêmico como no artístico. Os modos de conceber e de pensar sobre esses fazeres criativos, de manufaturar nos corpos e com os corpos estruturas coreográficas, são cada vez mais diversos. Nesse sentido, a estrutura criadora vai se delineando conforme o pensamento, as vivências e as experiências dos criadores, suas concepções sobre o que querem apresentar, dançar, performar. Uma vez que a dança contemporânea está “[...] longe de narrativa que se contentaria em dispensar um referente, sendo o sentido, antes de mais [nada], esse objectivo não nomeado que a dança interroga sem descrever.” (LOUPPE, 2012, p. 32). Dito de outra maneira, a dança contemporânea não necessita contar uma história linear para ser entendida na cadeia cognitiva tradicional – ou seja, com início, meio e fim –, mas sim um entendimento no nível perceptivo, emotivo, sensorial. Sob essa ótica, a autora segue seu pensamento, dizendo que:

⁶ Xavier e Meyer (2012), Boucier (2001), Dantas (1999), Portinari (1989), Mendes, (1987), Sachs (1938, 1944), Santana (2002), Silva (2005), Siqueira (2006).

[...] o caminho seguido pelo artista para chegar ao limiar onde o acto artístico se oferece à percepção, o ponto de nossa consciência a descobre e começa a vibrar com ela. Mas o trajecto não termina aqui: transforma-se e enriquece-se através dos retornos e das ressonâncias, porque a poética inclui a percepção no seu próprio processo. (LOUPPE, 2012, p. 27).

Assim, o ato perceptivo pode estar presente em toda a trajetória que compõe a poética, ou seja, desde a concepção de um argumento criativo, por exemplo, até o próprio ato de dançar, onde as formas criadas com os corpos no espaço desencadeiam os próximos gestos e movimentos – que por sua vez, tendem a desaparecer no momento em que aparecem novos gestos, o que evidencia o constante estado de processo, nunca acabado, transitório, temporário, provisório, próprio da efemeridade da dança. No entanto, os canais sensoriais acionados pela percepção (e por todo seu envoltório celular) são evidências de que, para se ter tal reação corpórea, é preciso estar em relação com outras pessoas e com o ambiente, o que perpassa a noção de convívio.

Na concepção de Passeron (1997), a poética estuda o ato criador, o fazer criativo humano, seja o objeto amplo ou pequeno, em que se considera o princípio próprio desse ato e suas possibilidades de transformações. Em certa medida, são ações que envolvem a cadeia perceptiva; a sensibilidade é um elemento desse ato criativo, porém não é seu cerne, visto que, segundo Passeron (1997, p. 108), “[...] a poética se ocupa menos dos afetos do artista do que dos lineamentos dinâmicos, voluntários e involuntários e o ligam à obra em execução.” Desse modo, o objeto da poética “[...] é a *poiésis* que põe à frente a seu projeto e não a *aisthesis*⁷ que ele pode experimentar em sua ação ou suscitar dela.” (PASSERON, 1997, p. 108). Em outras palavras, a *poiésis* está na dianteira da confecção de seu produto, que, em geral, nunca assume uma forma acabada, mas sim permanece em processo, em seu ato do fazer e do refazer. Assim, elaborou-se estudos específicos para a palavra criação, em que, num quadro geral da atividade criadora, destacaram-se três diferenças específicas:

Ela elabora um objeto único (mesmo que destinado a uma multiplicação posterior); Ela dá existência a um pseudo-sujeito (com a obra em execução, temos relações de diálogo); A obra compromete seu autor desde o começo da execução, tanto no sucesso social quanto na recusa e na censura. (PASSERON, 1997, p. 108).

⁷ O que é a *aisthesis*, na verdade, senão uma sensação que se contém nos prazeres da *hedonê*, mas dialeticamente suscita o pensamento, enriquece a psique, dá a cada um, sua visão de mundo. (PASSERON, 1997, p. 104).

A partir desses pontos, é possível observar a singularidade de cada criação como um momento único, que só acontece uma vez. Mesmo que venha a se repetir, há sempre um novo vigor, uma nova experiência, um novo frescor. As relações de diálogo e de convívio, que se estabelecem pelos vários níveis de percepções e atitudes, sucedem-se à medida que a execução da criação passa a acontecer. Passeron (1997) ainda comenta que essas definições não se aplicam somente à arte, mas também a todos os setores em que o homem tem a capacidade de construir, de criar.

Por outro lado, Dubatti (2016, p. 47) considera que:

A Poética tem como objetivo de estudo a *poiesis*. A Poética Teatral, mais especificamente, propõe uma articulação coerente, sistemática e integral da complexidade de aspectos de estudo exigidos pelo acontecimento e pelo ente poético-teatrais⁸, bem como a formulação das poéticas. A partir da *poiesis* a Poética organiza a análise da totalidade do acontecimento teatral, em sua dimensão completa: *poiética-convivial-espectatorial*. Dito de outra maneira: denomina-se Poética Teatral a disciplina que estuda o acontecimento teatral [...].

O autor expõe essas considerações para dizer que o ente poético pode ser visualizado em uma obra enquanto acontecimento teatral; conseqüentemente, envolve as noções de convívio entre todos os envolvidos no acontecimento cênico, daquele momento – como, por exemplo, em *IN/Compatível?* (2005), em que “[...] o conjunto de componentes e procedimentos organizadores que torna[ram] possível sua existência.⁹” (DUBATTI, 2008, p. 77, tradução nossa¹⁰). Nesse caso, tudo aquilo que fez parte da cena, desde os figurinos, adereços e outros elementos cênicos até a iluminação e a operação de som, constituiu as poéticas dessa criação. As apresentações de *IN/Compatível?* (2005) tiveram uma peculiaridade, que foi a iluminação de um branco constante, previamente montada em função da estrutura do espaço cênico, a Sala 504 da Usina do Gasômetro, um espaço com pequenas proporções de profundidade, largura e pé direito. Essa composição foi um acerto entre os bailarinos e os técnicos, o que fortaleceu a noção de convívio e de compartilhamento de saberes, tanto no nível da *práxis* como no nível perceptivo, intuitivo. Dubatti (2008) ainda considera que a poética é subjetiva, uma vez que cada

⁸ É o objeto de estudo. (DUBATTI, 2008).

⁹ “al conjunto de componentes y procedimientos organizados que hacen posible la puesta en existencia de la obra. (DUBATTI, 2008, p. 77).

¹⁰ Todas as traduções do espanhol e do francês são nossas.

um que observa uma obra, como no exemplo citado, terá uma visão diferenciada: outras relações perceptivas, outras poéticas visíveis. O mesmo é válido para as mudanças inevitáveis a cada dia de apresentação, o que será analisado no capítulo sobre as micro e macropoéticas na página 38.

Na sequência, Dubatti (2016, p. 50-51) afirma que:

O caráter de alteridade e desterritorialidade da *poiesis* permite considerá-la “mundo paralelo”, com suas próprias regras: ao estabelecer sua diferença de princípio formal, e consequentemente da matéria afetada, matéria em novo estado, o ente poético funda um novo nível do ser, produz um salto ontológico. Essa capacidade de saltar a outro nível e estabelecer-se “em paralelo”, em distinção, outorga ao ente poético uma natureza metafórica. A *poiesis* é necessariamente metafórica, mas isso não implica que seja ficcional. A ficcionalidade será um atributo do corpo semiótico, que pode ou não acontecer, conforme a *poiesis* que se trata; mas o ente poético sempre estabelece um vínculo metafórico com o mundo. Essa afirmação permite distinguir uma *poiesis* mimética de outra não mimética, aquela que gera ficção e aquela que não gera. O ente poético é ente porque possui uma unidade de matéria-forma cuja densidade denomino corpo poético (matéria e princípio informador), diverso do(s) corpo(s), (unidades de matéria-forma) da realidade cotidiana. (DUBATTI, 2016, p. 50-51).

Dentro desse mote, encontra-se a Poética Comparada, que estuda as dimensões de territorialidade e supraterritorialidade, as quais, por sua vez, envolvem os aspectos regionais dos fenômenos teatrais. Segundo o autor, para tornar a territorialidade inteligível, é preciso atentar que não se trata apenas de territórios geopolíticos, mas sim do acontecimento convivial, ou seja, da convivência em um local onde se compartilham saberes, experiências, convívios e trocas. A supranacionalidade tem como pressuposto transcender o conceito de nacional; em outras palavras, busca expor temas de caráter universais, como, por exemplo, os gestos e os movimentos tratados nesta dissertação. A cartografia procura fazer mapas específicos do teatro para sintetizar o pensamento territorial sobre o próprio teatro. Sobre esses fenômenos teatrais, pode-se dizer que não se limitam somente ao teatro, mas se estendem à dança, considerando-se o fato de que é uma arte do acontecimento, efêmera e transitória e, de certo modo, possui as mesmas relações conviviais de um ambiente teatral, posto que atores e bailarinos, em suas especificidades inevitáveis, lidam com a mesma dimensão de trabalho: o corpo.

Por outro lado, Valery (2011, p. 196) explica a palavra *Poética* no “[...] sentido totalmente primitivo, que não é o do seu uso [...]” por ser a maneira mais adequada a qual lhe interessava abordar. Visto que, seu uso nos meios onde era necessária a

”[...] composição de poemas líricos e dramáticos ou a construção de versos” envelheceu sua acepção. Assim, interessou-lhe dar-lhe um novo uso:

Acreditei então poder resgatá-la em um sentido que leve em conta a etimologia, sem ousar, contudo, relacioná-la ao radical grego – *poético* –, do qual a fisiologia se serve quando fala das funções hematopoéticas ou galactopoéticas. Mas é, finalmente, a noção bem simples *de fazer* que eu queria exprimir. O fazer, o *poiein*, do qual desejo me ocupar, é aquele que termina em alguma obra e que eu acabarei restringindo, em breve, a esse gênero de obras que se convencionou chamar de *obras do espírito*. São todas aquelas que o espírito quer fazer seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios que possam lhe servir. (VALÉRY, 2011, p. 196-197).

Valéry (2011) evita relacionar o termo *Poética* ao que outras áreas do saber a associam, preferindo trazer para a discussão a simplicidade do que o ato de fazer tem a contribuir para o estado que o corpo e a alma assumem em uma criação, nas chamadas *obras do espírito*. Esse entremeio do estado de percepção e do de sensibilidade é o que autoras como Louppe (2012, p. 27) vem a expor quando escreve que “A poética procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto de condutas criadoras que dão vida à obra”. É nesse sentido que Valéry (2011) comenta sobre o termo *espírito criador*, em que a ideia de produção e produtor se unem e formam analogias necessárias para a compreensão da ação de fazer, produzir, confeccionar. Ao acrescentar a classe *consumidor* aos leitores, ouvintes e espectadores, Valéry (2011) propõe a cumplicidade dessas relações como seres que recebem algo e que são, de certo modo, influenciados, atingidos por algo, em qualquer esfera no nível de uma obra. Embora o autor use termos emprestados da economia como produção, produtor e valor, ele procura usá-los com o intuito de agregar elementos que às vezes faltam no momento de fazer conceituações ou definições. A carga representativa e significativa que esses termos podem trazer são, em certa medida, subjetivos, devido à rede de indivíduos e atividades que possam estar ligados por atitudes similares. Com isso, Valéry (2011, p. 199) segue a reflexão:

Para demonstrar isso, basta observar aqui que o que se pode realmente saber, ou acreditar saber, em todos os campos é apenas o que podemos observar ou fazer nós mesmos, e que é impossível reunir, em um mesmo estado e na mesma consideração, a observação do espírito que produz a obra e a observação do espírito que produz algum valor para essa obra.

Não há olhar capaz de observar ao mesmo tempo essas duas funções; produtor e consumidor são dois sistemas essencialmente separados. A obra para um é o termo; para outro, a origem de desenvolvimento que podem ser tão estranhos entre si quanto quisermos. (VALÉRY, 2011, p. 199).

A partir dessa ponderação, pode-se aferir que a observação possui graus de complexidade na medida em que atua por essas duas vias, a *observação do espírito que produz a obra* e a *observação do espírito que produz algum valor para essa obra*. Em outras palavras, “[...] A ação do primeiro e a reação do segundo nunca podem ser confundidas. As ideias que ambos fazem da obra são incompatíveis.” (VALÉRY, 2011, p. 199), uma vez que cada apresentação constitui um novo espetáculo. A observação, no sentido de contemplação num nível de imaginação e de sensações cinestésicas por parte dos espectadores, dialoga com esse acontecimento cênico. Nessa mesma linha, Louppe (2012) expõe a trajetória criadora do artista, em que ele coloca seus atos perceptivos a serviço da criação, sendo possível movimentar-se dentro do processo criativo e, como consequência, experimentar certas sensações. Esse trânsito no interior da criação possibilita, de certo modo, dar potência e revigorar o que está por vir em uma cadeia evolutiva na ordem dos movimentos e dos gestos, posto que eles podem ser produtos da poética em fase de construção. Em relação a isso, a autora comenta:

O seu objecto não é somente a observação do campo onde o sentir domina o conjunto das experiências, mas as próprias transformações desse campo. O seu objecto, como o da própria arte, engloba simultaneamente o saber, o afectivo e a acção. Contudo, a poética tem a missão ainda mais singular: ela não diz somente o que uma obra de arte nos faz, ela ensina-nos como o faz. (LOUPPE, 2012, p. 27).

Dentro dessa perspectiva, os campos do sentir, do saber, dos afetos, da percepção podem estar ligados à carga expressiva do nosso ser, que, por sua vez, está ligada ao gesto humano enquanto materialidade e plasticidade no corpo. Do mesmo modo, Godard (2003, p. 11) comenta que o gesto acontece de forma global “[...] e dificilmente permite que o ator [o bailarino] ou o observador distingam os elementos e as etapas que fundam a carga expressiva desse gesto” – e também que o ambiente formado pelos meios sociais e culturais criem os costumes que são adotados como referência perceptiva. Nisso Langer (1980, p. 182) questiona-se:

O que é, então, a dança? Se for uma arte independente, como de fato parece ser sua própria “ilusão primária”. Movimento rítmico? Esse é um

processo real não uma ilusão. A “ilusão primária” de uma arte é algo criado, e criado ao primeiro toque – neste caso com o primeiro movimento, executado ou mesmo sugerido. O movimento em si, enquanto realidade física e, portanto, “material” na arte deve sofrer transformação. [...] Todo movimento de dança é gesto, ou um elemento na exibição do gesto – talvez seu realce mecânico, mas sempre motivado pela semelhança de um movimento expressivo. (LANGER, 1980, p. 182).

Além disso, para Roquet (2013, p. 1):

[...] o gesto é segmentário - como um gesto da mão para dizer adeus, por exemplo. [...] Assim no Robert¹¹, um gesto é um movimento global do corpo (principalmente, dos braços das mãos, da cabeça) voluntário ou involuntário, revela um estado psicológico, expressa, executa qualquer coisa. (ROQUET, 2013, p. 1).

Assim, o gesto forma-se por partes articulares do corpo que possibilitam movimentos de acordo com as necessidades, sejam simples (como abanar), sejam complexas (como pedalar), voluntárias ou involuntárias, tanto de quem observa como de quem executa. Ou seja, sentar-se com as pernas cruzadas, cruzar os braços, caminhar, são perceptíveis e visíveis, voluntários; já coçar-se, bocejar, inspirar e expirar são involuntários, estão fora de nosso controle volitivo, uma vez que são reações a necessidades dadas pelo sistema corpóreo responsável por certas ações corporais. Em contrapartida, as construções gestuais das sociedades transformam-se de época para época: as maneiras de vestir-se, comportar-se, alimentar-se, relacionar-se modificam-se de acordo com o contexto cultural. Roquet (2013, p. 1) ainda explica que “o gestual é uma reunião de gestos expressivos considerados como signos¹²”. Desse modo, o gesto pode ser pensado desde sua construção na antiguidade, porém, como assinala Roquet, somente se tem estudos concretos a partir da Idade Média, quando, de fato, os gestos ganharam certa representatividade. A partir daí eles passaram, no ponto de vista europeu, a visivelmente representar e significar hierarquias na escala social, uma vez que, nas cortes, o ato de curvar o tronco à frente e reverenciar uma pessoa poderia significar sinal de respeito e de subalternidade – o que, aliás, tornou-se um código reconhecível e repetido até os dias atuais, muito mais nas culturas orientais do que nas ocidentais. A autora também discorre sobre o pensamento de Schmitt (1990) que interpreta o gesto em categorias semânticas: “[...] *gestus*, de *gesta*, que é dado

¹¹ Dicionário corrente.

¹² “[...] gestuelle l’ensemble des gestes expressifs considérés comme signes”. (ROQUET, 2013, p. 1).

‘gesto’, de *gesticulatio*, de gesticulação, [...]” (ROQUET, 2013, p. 1). Nesse sentido, ao gesto está associado tanto o estudo das funções epistemológicas e léxicas como as empíricas no nível dos sentidos e da percepção. A ação global dos movimentos do corpo, dada pelas articulações que os autores sugerem, confere dimensão a esse ato humano.

Assim, pode-se pensar, trazendo para o debate uma perspectiva sul-americana, que o gesto esteve presente nas culturas primitivas das Américas, no Brasil representados pelos povos indígenas, os quais, em suas relações de convívio, possuíam rituais repletos de gestos, como confirma o exemplo abaixo:

Uma grande parte dos rituais realizados pelos diversos grupos indígenas do Brasil pode ser classificada como ritos de passagem. Os ritos de passagem são as cerimônias que marcam a mudança de um indivíduo ou de um grupo de uma situação social para outra. Como exemplo, podemos citar aqueles relacionados à mudança das estações, aos ritos de iniciação, aos ritos matrimoniais, aos funerais e outros, como a gestação e o nascimento. Entre os Tupinambá - grupo indígena extinto que habitava a maior parte da faixa litorânea que ia da foz do rio Amazonas à ilha de Cananéia, no litoral paulista-, quando nascia uma criança do sexo masculino, o pai levantava-se do chão e cortava-lhe o umbigo com os dentes. A seguir, a criança era banhada no rio, após o que o pai lhe achatava o nariz com o polegar. Em seguida, a criança era colocada numa pequena rede, onde eram amarradas unhas de onça ou de uma determinada ave de rapina. Colocavam-se, ainda, penas da cauda e das asas dessa ave e, também, um pequeno arco e algumas flechas, para que a criança se tornasse valente e disposta a guerrear os inimigos. (MUSEU DO ÍNDIO..., 2017?).

Proficuamente, ao observar a formação do gesto a partir das relações conviviais que se dão nos meios sociais e culturais, pode-se notar a complexidade cultural dos povos e de grupos étnico-sociais. No entanto, na abordagem feita por Roquet (2013, p. 1), “A palavra ‘motus’ pode ser sinônima de ‘gestus’, mas pode também designar, num sentido amplo, toda espécie de movimento (da terra, das estrelas, de um animal, da alma, etc.)¹³”. A autora ainda discute sobre as equivalências da palavra “gestus” dentro do vocabulário grego e latino de acordo com sua contribuição para o entendimento do gesto humano. Roquet (2013) ressalta: “A dimensão expressiva do *gestus*, que não aparece no *motus*, encontrará sua apoteose na definição dada pela enciclopédia em 1752: um movimento exterior do corpo e da face, uma das primeiras expressões do sentimento dado ao homem

¹³ Le mot « motus » peut être synonyme de « gestus » mais peut aussi désigner plus largement toute espèce de mouvement (de la terre, des étoiles, d’un animal, de l’âme, etc.). (ROQUET, 2013, p. 1).

pela natureza.¹⁴ (ROQUET, 2013, p. 3). Sob outro ponto de vista, Langer (1980, p. 182-183) tece o seguinte comentário:

Mary Wigman disse em algum lugar: “Um gesto sem sentido me é repugnante...” Ora um gesto “sem sentido” é uma contradição dos termos; mas para a grande dançarina todo movimento na dança era gesto – era essa única palavra; um erro era um gesto “sem sentido”. [...] de maneira bastante estranha artistas que sustentam as teorias mais fantasticamente diversas quanto ao que é dançar – uma música visível, uma sucessão de quadros, uma peça muda – todos reconhecem seu caráter de gesto. Gesto é uma abstração básica pela qual a ilusão da dança é efetuada e organizada. (LANGER, 1980, p. 182-183).

Nesse sentido, a dança pode ganhar o caráter de *gesto dançado*, posto que ela abstrai as partes do todo – ou seja, do corpo – e as faz ganhar expressividade à medida que se relacionam com os desejos, os sentimentos, as intenções. Por outro lado, Godard (2003, p. 11-12) expressa que: “A dança é o lugar, por excelência, que faz visível o turbilhão, em que as forças de evolução cultural se afrontam, produzindo, controlando, censurando as novas atitudes de si e de impressão do outro.” Em certa medida, a dança é um dos campos que revela no gesto a evolução cultural, relacionada às mudanças de paradigmas de época para época. Em vista disso, o progresso do gesto através da dança trouxe benefícios significativos aos modos de perceber e entender o funcionamento do corpo, tanto num nível interno como externo. A partir de um ponto de vista ocidental sobre a dança ocidental, podemos citar o ballet clássico, em que a configuração das formas expressas pelos gestos no corpo “varia profundamente de uma época a outra.” (GODARD, [2003], p. 12). Assim, a dança moderna e a contemporânea tiveram papel bastante significativo nesse cenário, dado que as formas gestuais coreográficas se transformaram junto com o tempo. Nesse sentido, Langer (1980, p. 183) salienta que:

O gesto é movimento vital. Para quem o executa, ele é conhecido de modo muito preciso como uma experiência cinética, isto é, como ação e, de maneira algo mais vaga pela visão, com um efeito. Para outros ele aparece com um movimento visível, mas não como um movimento de coisas, deslizando, oscilando ou revolvendo-se – ele é visto e compreendido como movimento vital. Assim, é sempre ao mesmo tempo, subjetivo e objetivo, pessoal e público, desejado (ou evocado) e percebido.

¹⁴ La dimension expressive du gestus, qui n'apparaît pas dans le motus, trouvera son apothéose dans la définition qu'en donnera l'Encyclopédie en 1752: un mouvement extérieur du corps et du visage, une des premières expressions du sentiment donné à l'homme par la nature. (ROQUET, 2013, p. 2).

Nesse contexto, Godard (2003, p. 12) observa um aspecto fundamental sobre os princípios do gesto:

Uma variação mínima da parte do corpo que inicia o movimento, os fluxos de intensidade que o organizam, a maneira que o bailarino tem de antecipar e de visualizar o movimento que irá produzir, tudo isso faz com que uma mesma figura não produza o mesmo sentido.

A partir dessas conceituações, volto ao objeto desta pesquisa: relacionar a teoria e a prática. Assim, esse fenômeno pode ser observado em *IN/Compatível?*: é uma criação em que os intérpretes/criadores executam e representam movimentos de um robô humano, porém repletos de subjetividades e significados diferentes para cada versão, tanto para os que fazem como para os que assistem. Posto que esse espetáculo, nas suas recriações, varia em número de bailarinos, de espaço cênico e de objetos cênicos, ocorrem mudanças em seus humores e gestos, que influenciam diretamente o “produto” a ser apresentado. Com tais características, a dança contemporânea identifica-se pela pluralidade de possibilidades das formas dos gestos e dos movimentos executados, por vezes ao mesmo tempo, por outras, assíncronos. Contudo, Godard ([2003], p. 12) menciona que:

[...] a figura ou forma de um gesto pouco nos ajuda a compreender sua execução e ainda menos compreender sua percepção pelo bailarino e pelo espectador. [...] Todos esses parâmetros descrevem muito bem o limite externo ao campo da dança, mas pouco se aproximam das riquezas da dinâmica interna do gesto, que a ele dão sentido.

De acordo com o autor, o fato de nos mantermos na posição vertical, em pé, e de assim nos movimentarmos, abarca elementos que influenciam nossa postura; elementos como o peso e a gravidade atuam como uma espécie de humor, de estado de espírito, na relação que se tem com o mundo. A relação entre peso e gravidade fazem parte do que Godard vai chamar de *pré-movimento*, que é a habitual atitude de estarmos em pé e na qual existe uma potência de movimento e uma relação com a gravidade anterior à própria movimentação. Dessa forma se dá a carga expressiva do movimento, que ocorrerá em relação com as forças que agem sobre ele. Assim, percebe-se que cada gesto realizado nas criações de *IN/Compatível?* (2005) e (2016) e *Tempostepegoquedelícia* (2012) mostra-se conforme a energia e a intensidade empregada nos gestos. Por exemplo, a

gesticulação dos rostos e dos braços em *IN/Compatível?* (2005) e (2016), principalmente nas cenas em torno da mesa, mostra-se evidente. Pode-se ter, portanto, no íntimo das criações, diversas intensidades, qualidades, forças e cores para cada gesto, além de inúmeras negociações com a gravidade, visto que perpassam pelas criações diferentes bailarinos, em diferentes dias de apresentações e em diferentes estados de humor – o que faz com que as apresentações sejam outras a cada nova performance, ainda que os gestos sejam executados com base no mesmo projeto poético. Sendo assim, é inevitável que haja diferenças a cada dia, em razão das próprias diferenças de variações ao longo da retenção da forma do próprio gesto. Portanto, ora emprega-se mais força, ora emprega-se menos força, ora utiliza-se mais tensão, ora utiliza-se menos tensão, ora mais energia, ora menos energia, ora se está nervoso, ora se está calmo, etc. Sobre esses acontecimentos, Godard ([2003], p. 14) fundamenta que:

O sistema dos músculos gravitacionais¹⁵, cuja ação escapa em grande parte à consciência e à vontade, é encarregado de assegurar nossa postura. São esses músculos que mantêm nosso equilíbrio e que nos permitem ficar em pé sem que tenhamos que pensar. São ainda esses que registram as mudanças em nossos estados afetivos e emocional. Assim, toda modificação de nossa postura terá uma incidência em nosso estado emocional e, reciprocamente, toda mudança afetiva provocará uma modificação, mesmo que imperceptível, em nossa postura.

Dessa forma, a musculatura garante nosso equilíbrio e regula nossos atos por meio do peso, envolvendo inúmeros sistemas corpóreos que interagem uns com os outros; isto é, a antecipação dos movimentos aciona outros membros do nosso corpo a fim de manter o equilíbrio em relação à gravidade. É, em parte, um sistema reativo e complexo, já que estão envolvidos uma série de elementos construídos a longo prazo – e de forma inconsciente, visto que são onipresentes – como o fato de estar "em pé"¹⁶. Ainda, nosso estado de humor colabora para a aparição das cores e para a modulação das intensidades dos gestos, o que orienta sua visualidade e plasticidade. Outra contribuição para a formação dos gestos são os aspectos ligados a todo o cabedal prático do bailarino, às suas vivências, ao seu histórico cultural, aos seus hábitos e costumes, mesmo à forma de sua criação. Essa dimensão de

¹⁵ N. do T. Utilizou-se o termo gravitacional, no original *gravitaire*, para preservar o sentido manifesto pelo autor de interação com a gravidade. Na literatura em português, a musculatura tônica pode ser chamada de musculatura antigravitacional.

¹⁶ Ver nota 46, p. 85.

expressividade que carrega o gesto se diferencia da noção de *movimento*. Na citação abaixo, Godard ([2003], p. 17) explicita as diferenças entre a noção de gesto e a noção de movimento:

O movimento é aqui compreendido como fenômenos que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz. Já o gesto se inscreve na distância entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento em todas suas dimensões afetivas e projetivas. É exatamente aí que reside a expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui.

Nessa mesma lógica, Roquet (2011) comenta que, quando nos interessamos pela dança, nos interessamos pelo movimento. Ela refere-se ao gesto como algo próprio do ser humano, enquanto que o movimento pode ser executado por máquinas. Segundo a autora:

[...] aprender o gesto não é coisa simples; o gesto dançado, percebido globalmente, é formado por micro acontecimentos que ecoam, uns com os outros, em sucessão e simultaneidade. Essa tomada global dificilmente permite distinguir os elementos e as etapas que fundam, tanto para o atuante como para o observador, a carga expressiva do gesto humano (que a máquina não possui) que está no âmago de nossos questionamentos. (ROUQUET, 2011, p. 4).

Roquet (2013) argumenta que, no campo da dança, os bailarinos e/ou teóricos utilizam de modo recorrente em seu discurso os termos *movimento* e *gesto*. Para a autora, Rudolf Laban utiliza em grande parte o termo movimento a fim de tratar da análise do esforço¹⁷; Doris Humphrey emprega o mesmo termo antes da abertura de seu capítulo “O movimento e o gesto”; Laurence Louppe articula de modo diferenciado a noção de gesto e a de movimento. Ou seja, são dois vocábulos inerentes e recorrentes ao campo da dança, tanto no sentido prático quanto no teórico. No entanto, a complexidade do gesto humano é tratada por Roquet (2013, p. 3) de maneira a mencionar que:

Para todo observador de fora, o homem é um elemento formado por gestos complexos. Nós chamamos de gesto todos os movimentos que se executam dentro da composição humana. Visíveis e invisíveis,

¹⁷ Podemos definir os vários elementos do esforço do seguinte modo, na tentativa de analisá-los: há em cada um deles dois componentes, sendo que um deles é operativo e mensurável objetivamente e o outro, pessoal e classificável: peso (consiste de uma resistência forte/pesada, fraca/leve); tempo (consiste de uma velocidade rápida/curta, lenta/longa); espaço “direto” (consiste de uma linha reta quanto a direção no espaço, ondulante/flexível). (LABAN, 1978, p. 120-121).

macroscópico ou microscópico, profundo ou superficial, consciente ou inconsciente, voluntários ou involuntários, esses gestos não atribuem a mesma funcionalidade motora¹⁸. (ROQUET, 2013, p. 3).

Sendo assim, as funcionalidades de cada gesto estão a serviço do esforço necessário para desenvolver ações, mesmo as aparentemente simples e involuntárias, como respirar, por exemplo. O esforço que fazemos para respirar é dado por um complexo sistema motor interno do nosso corpo, onde ocorrem as trocas gasosas; o fechar e abrir os olhos são concedidos pelo igualmente complexo sistema das tências corporais. Movimentos como tocar a face, apoiar o queixo sobre a mão, semicerrar os olhos são facilmente controláveis, uma vez que “É na distância entre o centro motor do movimento e o centro da gravidade, é nessa tensão que reside a carga expressiva do gesto.” (GODARD, [2003], p. 18). Isso entra na ordem do que Roquet (2011, p. 13) vai chamar de *análise sistêmica do gesto expressivo*, em que:

[...] considera a corporeidade como ‘supra sistema’ cujos subsistemas – somático, perceptivo, psíquico, entre outros – estão em constante interação. Trata-se aqui de uma visão holística do “corpo”, e de um pensamento do processo que evita hierarquizar as noções de central/periférico ou profundo/superficial, por exemplo, e que inclui o observador. A neutralidade é impossível; a leitura do gesto do outro me remete à minha própria capacidade de olhar e exclui o juízo de valor. O espectador faz-se espectador e a leitura do gesto é uma “leitura do gesto em relação” com o outro, com o espaço, com o meio ambiente, etc.

Desse modo, o olhar e perceber o outro nos seus gestos constrói um ponto de vista que vai além do julgamento, unindo, assim, a capacidade de ler o gesto ao seu contexto de elaboração. Nas criações tratadas nesta dissertação, a análise do gesto a partir de sua conjuntura fez com que questionássemos seus aspectos fundantes, bem como os princípios a partir dos quais eles se formavam. No que se refere aos materiais que serviram de objeto de análise para este estudo, os vídeos, os gestos foram analisados por meio de uma perspectiva mista; ou seja, ao mesmo tempo que eram investigados enquanto pesquisa, reportavam-me às minhas memórias e sensações corporais¹⁹. Assim, o papel do espectador que observa um vídeo de uma

¹⁸ Pour tout observateur du dehors, l’homme est un complexus de gestes. Nous appelons gestes tous les mouvements qui s’exécutent dans le composé humain. Visibles ou invisibles, macroscopiques ou microscopiques, poussés ou esquissés, conscients ou inconscients, volontaires ou involontaires [...]. (ROQUET, 2013, p. 3).

¹⁹ A performance de palco difere da performance midiaticizada nesta dissertação em função de que os modos de sentir e perceber foram analisados por perspectivas que exigiram um olhar diferenciado quanto a atuação. Por um lado, vivia-se, sentia-se, percebia-se, por outro, observava-se,

criação da qual participa possibilitou esse distanciamento da criação, um olhar para os detalhes do gesto que, no momento da performance, podem passar despercebidos. Além disso, “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 do movimentos de seu próprio corpo) imediata.” (GODARD, [2003], p. 24). Ainda assim, portanto, o desejo de executar o movimento para tê-lo presente no corpo e ter a experiência de senti-lo foi maior que a inércia. Dito de outra forma, é o que se pode denominar de *empatia cinestésica*, isto é, o peso do bailarino, o qual interfere no peso do observador/espectador sem que ele o perceba, movimentando-se simplesmente pelo transporte do olhar e das sensações.

É a natureza desse “transporte” que organiza a percepção do espectador. É, então, impossível falar da dança ou movimento do outro sem lembrar que falamos de uma percepção particular, e que a significação do movimento ocorre tanto no corpo do dançarino, como do espectador. Assim, a rede complexa de heranças, aprendizagens e reflexos que determina a especificidade do movimento de cada indivíduo determina também o mundo de perceber o movimento dos outros. (GODARD, [2003], p. 25).

Nesse aspecto, a experiência como observador das criações não me impediu de ter sensações e percepções, ainda que não tão intensas como no momento da ação. Entretanto, mirar o gesto na dança nesse corpo brasileiro é, em certa medida, adentrar em múltiplos universos, uma vez que o gesto é formado a partir de contextos sócio/históricos/culturais. Esse é um processo natural. Acerca do gesto brasileiro, o bailarino Antônio Nóbrega²⁰ (2013, p. 148) elucida que:

[...] o gesto é uma espécie de materialização da atitude. Ou melhor, a sua movimentação. A atitude parece ser algo mais psíquica, enquanto o gesto tem uma dinâmica com o corpo que extravasa atitude psíquico. O gesto complementa o movimento, seja ele um passo, um salto, etc. [...] é difícil identificar uma certa gestualidade brasileira. Eu diria uma gestualidade que tem a sua história dividida entre nossa tradição greco-latina-judaico-cristã e a nossa tradição índio-africano-ibero-popular-mediterrânea. Não percebemos ainda a cultura popular como resultado de uma linha de tempo cultural, com história e desenvolvimento próprios. O conceito redutor de cultura popular a ela atribuído é, no meu entender, vago, simplista, ambíguo.

analisava-se, mas ambas se misturaram na performance de palco na qual vivenciei não podendo separá-las.

²⁰ Antônio Nobrega é um artista da cultura popular brasileira que está presente no compilado de artistas que falam sobre o gesto no livro de LIMA, Daniella; AURÉLIO, Mariana; SOTER, Sílvia. (Orgs.). **Gesto**: práticas e discursos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013. p. 148.

A partir dessa perspectiva, pode-se dizer que num contexto de uma criação brasileira na dança é multifacetado: está impregnado de heranças culturais, de todas as ordens, e não se atém a uma cultura específica, pois é feito de miscigenações e hibridações (Canclini, 2015). Conforme o autor, a hibridação se refere ao:

“[...] movimento de trânsito e provisoriidade [...] Se falamos da hibridação como um processo ao qual é possível ter acesso e que se pode abandonar, do qual podemos ser excluídos ou ao qual nos podem subordinar, entenderemos as posições dos sujeitos a respeito das relações interculturais. (CLANCLINI, 2015, p. xxv).

A seguir, o autor argumenta que “[...] a cultura que vem se elaborando nesses mais de cinco séculos de sincretismos, fusões e mestiçagens é uma cultura cujo tempo psicológico e espiritual é particular.” (NÓBREGA, 2013, p. 148). Já a mestiçagem, segundo Canclini (2015, p. xxvii), é:

[...] as fusões raciais ou étnicas [denominadas *mestiçagem*], o sincretismo de crenças e também de outras misturas modernas entre o artesanal e o industrial e o culto e o popular, o escrito e o visual nas mensagens midiáticas. [...] A mistura de colonizadores espanhóis e portugueses, e depois ingleses e franceses, com indígenas americanos à qual se acrescentaram escravos trasladados da África, tornou a mestiçagem nas sociedades do chamado Novo Mundo.

Sendo assim, os gestos enunciados nas criações *IN/Compatível?* (2005) e (2015) e *Tempstepegoquedelícia* são um reflexo disso em função de suas dinâmicas criativas, ou seja, suas poéticas, os modos como foram elaboradas, também são resultado dessas hibridações – como veremos nas análises dos próximos capítulos.

Logo, pensar o gesto num contexto de criações brasileira nessa conjuntura é, de certo modo, pensar naquilo que nos constitui sujeitos; é refletir sobre a maneira como se deu a formação do gesto enquanto inscrito numa sociedade e numa cultura, como ele diz respeito aos hábitos e aos costumes de um povo. Essas posturas são as que, em parte, podem contribuir para a constituição do léxico gestual, partindo do pressuposto de que o gesto se forma com a bagagem cultural de uma nação. Acredito que cabe aos artistas compreender, resistir ou reforçar certos gestos que definem valores na sociedade.

É nesse sentido que certos gestos expressos na criação *Tempstepegoquedelícia* instituem-se, interrogando a respeito de, e aludindo a um contexto que por si só é instigante ao problematizar as fronteiras do masculino e do feminino e fazer com que as leituras dos gestos possam ter intencionalidades destoantes aos estereótipos do gênero que os performam (PRECIADO, 2002, 2008; BUTLER, 2003; BENTO, 2003). Assim, as noções de gesto e poética desenvolvidas nesse capítulo serviram de suporte reflexivo para as análises dos corpos em cena a partir das criações, onde a poética está na esfera do fazer, do criar e o gesto naquilo que é, naquilo que está.

3 MICROPOÉTICAS E MACROPÉTICAS: DESCRIÇÕES SOBRE CENA

Com a proposta de adentrar o universo descritivo das criações expostas nesta pesquisa, me fundamento principalmente nos estudos de Dubatti (2008), que estabelece formas para estudar o acontecimento teatral e, neste caso, acrescento, o acontecimento dancístico²¹. O autor considera que, para analisar o acontecimento como micropoética, deve-se ter em conta três aspectos: o acontecimento único ou imanente; o acontecimento em transformações, em metamorfoses da cena enquanto se está em apresentação; e, por fim, o acontecimento como *arquétipo*. As descrições deste capítulo foram feitas a partir do registro audiovisual; sendo assim, a opção mais adequada a este contexto é a descrição dos acontecimentos como fatos únicos, ou seja, os acontecimentos em suas singularidades. Visto que as criações em questão estão em um suporte *in vitro*, em certo sentido elas não são mais efêmeras, pois acontecem naquele tempo e naquele espaço em um suporte digital, podendo ser interrompidas ou repetidas a qualquer momento. No entanto, Dubatti (2008, p. 29) ainda afirma que, “o teatro [a dança], enquanto acontecimento convivial, está submetido às leis da cultura vivente: é efêmero e não pode ser conservado, enquanto vivente teatral, através de um suporte *in vitro*”. Nesse caso, o que está conservado é o que está gravado naquele suporte de informação digital²² e que capta elementos plásticos, aspectos expressivos, sonoros, entre outros. Porém, o vídeo fica aquém do acontecimento, deixa de mostrar o que realmente foi a apresentação naquele momento, uma vez que a arte do efêmero se congelou: aspectos do frescor do momento e do convívio escapam ao suporte digital. Entretanto, os registros como objetos de análise são de grande importância, pois oferecem um distanciamento da criação que permite uma análise reflexiva sobre a prática artística.

Para entender melhor o pensamento de Dubatti (2008) sobre a micropoética, julgo necessário elucidar a diferenciação conceitual que o autor faz acerca do termo *Poética*. Em primeiro lugar, *poiesis* ou *ente poético* é como se chama o objeto de

²¹ O autor entende que o termo da língua espanhola para designar o que é “pertencente ou relativo à dança” pode abranger melhor as qualidades dessa arte do corpo em movimento. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Dancístico**. Madrid: RAE, 2017. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=BrCmt3W>>. Acesso em: 4 fev. 2017.

²² A durabilidade em formatos digitais, como, nesse caso, o registro em DVD, é considerada questionável, dado que, com o avanço das tecnologias, pode entrar para a lista dos eletrônicos cuja obsolescência é programada.

estudo; em segundo, *Poética* com maiúscula é uma disciplina da Teatrologia que propõe uma articulação disciplinar coerente, sistemática e integral da complexidade de aspectos e ângulos de estudo que exige o ente poético e a formulação das poéticas; por fim, a *poética* com minúscula é:

o conjunto de componentes constitutivos da poíesis ou ente poético, em sua dupla dimensão de produção e produto, integrados no acontecimento em uma unidade material-formal ontologicamente específica, organizados hierarquicamente, por seleção e combinação, através de procedimentos²³. (DUBATTI, 2008, p. 77).

De acordo com esses conceitos, o autor define a micropoética como poéticas de indivíduos poéticos, sendo estes indivíduos os próprios objetos da análise. Dubatti ainda comenta que a consistência individual de cada micropoética deve ser analisada em detalhes e que cada indivíduo poético é composto por inúmeros desses detalhes. Ao considerar esses pressupostos, as descrições podem configurar o próprio fruto das micropoéticas, uma vez que cada ente poético das criações tem seu histórico individual formativo, em que carrega as suas vivências, suas experiências corporais e sociais e suas noções de mundo particulares.

Nesse sentido, nas micropoéticas observadas na criação *IN/Compatível?*, primeira versão (2005), que foi apresentada no dia 31 de março, na abertura do Projeto Geração Cultural Usina do Gasômetro, na Sala 504, Eixo Experimental, da Usina do Gasômetro em Porto Alegre cada personagem possuía características singulares o que os diferenciava na cena. Performados por Luciano Tavares, Eduardo Severino e Carol Peter, parecia entrar em um certo universo cênico, numa vibração de um novo estado corporal, de descobertas dos seus corpos e dos corpos dos outros. Em 2005, o foco na mecanização dos movimentos era a força da criação, embora as questões de gênero e sexualidade beirassem, muitas vezes, ao humor crítico escrachado em situações corriqueiras dos relacionamentos humanos. Nessa medida, o modo mecânico de mover-se, dado pelos movimentos articulares, próprios de cada um – ora mais curtos, ora mais largos e amplos, ora mais lentos, ora mais súbitos – provocavam diferenças nos gestos de acordo com a

²³ El conjunto de componentes constitutivos de la poíesis o ente poético, en su doble dimensión de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación a través de procedimientos. (DUBATTI, 2008, p. 77).

movimentação, situações que deveriam ser mantidas durante boa parte do tempo para não desmontar o personagem.

As micropoéticas de *IN/Compatível?*, remontagem (2016), apresentada no dia 6 de maio, na Sala 209 da Usina do Gasômetro, foram observadas quanto à troca e ao aumento de personagens em cena (Luciano Tavares, Eduardo Severino, Viviane Gawazee e Andrew Tassinari) e às alterações nos gestos, nos movimentos e nos objetos da cena – a começar pela primeira cena, em que o gestual está focado na situação, isto é, no clima de bar. Cada um dos personagens possui suas características devido ao que representam na criação, e os sentimentos de apatia, desprezo, arrogância, rispidez constroem as micropoéticas nos gestos. Os movimentos segmentados e precisos resgatam, de certo modo, a essência dos da primeira versão, ainda que, com a alteração no número de personagens e suas inscrições corporais, tenham trazido uma nova leitura perceptiva. Ou seja, há notadamente uma diferenciação no ângulo dos braços, do tronco, da cabeça, dos gestos com os lábios de uma versão para outra. Como também, para mim que participei da primeira versão, a versão de 2016 há um outro entendimento de robô, mecânico por parte dos novos integrantes. Também num nível relacional, houve mudanças, uma vez que, nessa criação, as sequências coreográficas, em alguns momentos, acontecem em duplas, em trios e em quartetos, que variam entre dois homens, uma mulher e um homem, três homens e três homens e uma mulher. Cada qual gesticulava e movimentava-se à sua maneira, ocasionando as singularidades nos modos dos fazeres criativos e construindo, assim, as poéticas dos entes poéticos.

Em *Tempstepegoquedelícia* (2012), dançado no dia 30 de junho na Sala 209 da Usina do Gasômetro, as micropoéticas se evidenciam em diversos aspectos, tais como os figurinos, posto que eles condicionam a movimentação dos bailarinos conforme o estágio de circunstancial coreográfico. Ou seja, as micropoéticas configuram-se nos detalhes de cada indivíduo poético, na movimentação densa e sinuosa – e um tanto dúbia – quanto à identificação dos gêneros, visto que, quando os bailarinos estão cobertos pelos trajes volumosos, seus gestos e movimentos ganham uma expressividade distante de qualquer distinção clássica de gênero. Esse aspecto proporciona uma desenvoltura e uma maleabilidade nas movimentações; os gestuais tradicionalmente femininos em corpo masculino e os tradicionalmente

masculinos em corpo feminino geram micropoéticas carregadas de intensidade, provocando dubiedades em relação ao senso comum²⁴.

Essas criações apresentam também aspectos fundamentais sobre as micropoéticas no que se refere aos estados de humor, aos estados corpóreos de cada bailarino, aos espectadores presentes, aos imprevistos ocorridos naquele dia e naquele momento. Dito de outra forma, as micropoéticas acontecem uma única vez e estão sujeitas às intempéries dos acontecimentos dancísticos, uma vez que nem sempre um determinado bailarino encontra-se bem, pode-se estar mais tenso, mais nervoso; os espectadores podem estar mais receptivos ou menos receptivos. Estes mesmos podem estar numa maior ou menor audiência, cada bailarino pode conhecer alguém da plateia, o que pode também tornar a relação mais próxima ou distante. Ou ainda, a música pode estar mais baixa do que o habitual, a luz pode entrar na hora errada, um bailarino saiu da “marcação”. Esses e outros fatos podem acontecer na cena que somente é resolvido no momento presente. Dessa forma as micropoéticas ganham o caráter de provisórias, transitórias, singulares.

As macropoéticas estudam as poéticas de conjuntos, conforme Dubatti (2008, p. 108)²⁵. “O certo é que se deve partir da análise anterior das micropoéticas e logo entrar nos entes poéticos de acordo com os eixos organizativos internos (da poética imanente: materiais, trabalho [...] ou externos (historicidade, subjetividade [...]).” O autor ainda comenta que o desenho de tais conjuntos vai depender das hipóteses e problemas que são propostos em cada pesquisa, dependendo do aspecto abordado. Nesse sentido, as macropoéticas da Eduardo Severino Cia. de Dança são compostas por criações, que ao longo do tempo foram definindo e desenvolvendo uma linguagem como uma espécie de marca, ou seja, se estabeleceram modos, escolhas poéticas e políticas para realizar suas produções. Dentro desse mote, as macropoéticas foram construindo-se a partir da primeira criação da companhia o qual foi o espetáculo *Planetário* (2000), um espetáculo solo baseado em esculturas de árvores retorcidas após as queimadas de Frans Krajcberg, selecionado no projeto Rumos Dança Itaú Cultural daquele ano. A partir desse trabalho foram criados outros, com temáticas que englobam dois grandes eixos poéticos, as questões

²⁴ Entende-se por *senso comum* um conjunto de pensamentos e ideias que normalmente são aceitas em determinados locais e contextos sociais.

²⁵ “Unidad y diversidad [...] Lo cierto es que debe partirse del análisis anterior de las micropoéticas y luego enhebrar los entes poéticos de acuerdo a ejes organizativos internos [...] (de la poética imanente: materiales, trabajo [...] o externos (historicidad, subjetividad [...]).” (DUBATTI, 2008, p. 108).

ambientais e as questões sobre gênero e sexualidade, e em outra escala, não menos importantes, questões sociais e afetivas, a saber:

Alma Tonta (2001) [é uma investigação coreográfica sobre a poesia *Canção Ballet* do poeta brasileiro *Mario Quintana*, em que usa como narrativa a poesia que fala dos sonhos, desejos, dúvidas e desencantos de um homem e uma mulher]; *Lixo, Lixo Severino* (2002) [a obra propõe novas visões sobre o conceito moderno de lixo. Além do lixo como matéria prima renovável, retornável e reutilizável] obteve a chancela do Fumproarte (Fundo municipal de apoio às artes na cidade de Porto Alegre); *Ato Bruto* (2003), [criação inspirada nas obras do artista Francis Bacon], *A mão mansa do afeto*²⁶ (2003), [é uma investigação coreográfica que passeia mão a mão pela carência do afeto, do outro, da mão, do calor, do ombro, da carência do apoio] Prêmio Municipal de Dança Açorianos em Coreografia; *IN/Compatível?* (2005) [retrata a robotização de uma união através de uma linguagem contemporânea, com três personagens que se entrelaçam em seus sentimentos], Prêmio Municipal de Dança Açorianos em coreografia, bailarino e trilha; *Y KÚÁ – O silenciar de um rio* (2006) [tem como ponto de partida para a pesquisa coreográfica o elemento água, melhor dizendo; a falta da água. A água em processo de escassez] com a chancela do Fumproarte e Prêmio Açorianos de Produção; *Lixo, Lixo Severino* e *Planetário* [foram recriados com Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna 2006/2007]; *Bundaflor Bundamor* (2008), [a chamada “preferência nacional” dos brasileiros, a bunda, é o cerne para criação desse trabalho coreográfico da companhia]; *1, 2, 3 e já!*²⁷ (2009) [espetáculo solo que retoma o universo lúdico infantil em seus vários jogos que são criados e recriados a todo o momento]; *Glórias do Corpo* (2010) [se inspira no discurso sobre o corpo, vigente na sociedade contemporânea], contemplado com o financiamento do Fumproarte; *Tempstepegoquedelícia* (2012) [se desenvolve a partir de questões de gênero e sexualidade, *Tempstepegoquedelícia* se propõe a desbotar as encarnações do feminino e do masculino] o qual teve estreia no *Festival Internacional de Artes Escénicas y Trasdiciplina (FIDET)* em Santiago do Chile (2012); *Manchas Urbanas* (2013) [temática referente ao aquecimento global e suas implicações no cotidiano das pessoas], estreou em outubro de 2013, projeto de intervenção urbana no centro da cidade de Porto Alegre com temática ambiental, com financiamento do Fumproarte. Em 2015/2016 realizou a recriação/remontagem da obra *IN/Compatível?* [retoma alguns aspectos da primeira versão de 2005 e cria novas situações cênicas]. [também fazem parte das macropoéticas da Cia. as performances]: *Sem Com Texto* (2008/2009/2010), *Tempestade* (2009), e *Na cozinha com IN/Compatível?2* (2012), estreada em abril de 2012, no *FIDET*, em Santiago do Chile; e *Cruza o Rio, Primavera* (2011), trabalho encomendado pela Secretaria Municipal do Meio Ambiente de Porto Alegre – SMAM, apresentado na abertura da primavera, no parque da Redenção, em Porto Alegre. Em 2015 a Cia. é convidada para dirigir/coreografar o *Flashmob Fumproarte* para Semana de Porto Alegre. Ainda no mesmo ano a Cia. participa do Vídeo Dança de Michel Schettert, *Usina*. (EDUARDO SEVERINO CIA DE DANÇA, 2017, *online*.)

Desse modo, se constituíram as macropoéticas da Cia. com criações que abrem a possibilidade de reflexão e interpretações acerca dos acontecimentos da vida e do mundo, tanto num sentido macro como num sentido micro dentro de seus

²⁶ Esse espetáculo marcou minha estreia na companhia.

²⁷ Concepção e coreografia de minha autoria.

contextos. Com isso, veio delineando-se a vontade poética em abordar determinados assuntos dos quais envolvem os temas de gênero e sexualidade a partir do espetáculo *IN/Compatível?* (2005) e que ganhou forma com o espetáculo *Bundaflor, Bundamor*²⁸ (2008). Com o espetáculo *Tempostepegoquedelícia* (2012) fixou-se tal temática no repertório da Cia., e pôde-se visualizar uma trilogia de criações que, em parte, versam sobre um mesmo argumento. A escrita desse estudo mostra o processo de desenvolvimento de linguagem em cima de um ponto instigante das relações humanas, das relações com o corpo, gênero e sexualidade, sendo discutidos em cena em diferentes perspectivas.

De acordo com o pensamento de Dubatti (2008) quanto as micropoéticas, tanto os espetáculos *IN/Compatível?* (2005) e *IN/Compatível?* (2016), como o *Tempostepegoquedelícia* (2012) possuem mais de uma poética. Posto que as criações foram apresentadas diversas vezes em um mesmo local e em locais diferentes, podendo atingir a esfera geográfica enquanto espaço físico, mas também enquanto espacial longitudinal²⁹. Em outras palavras, as apresentações em outros locais de Porto Alegre, do Rio Grande do Sul, do Brasil e do exterior evidenciaram diversas micropoéticas com seus indivíduos poéticos.

Desse modo, *IN/Compatível?* (2005) foi apresentado 18 vezes, a saber: na Sala 504, no eixo experimental na Usina do Gasômetro/Projeto Geração Cultural em Porto Alegre numa temporada de junho a julho; uma vez no Conesul Dança no Teatro São Pedro em agosto; e dois dias no Teatro Sete de Abril em Pelotas também no mês de agosto. Em janeiro de 2006, foi apresentado na Mostra de Dança Verão no Teatro Renascença; seis vezes na sala 504, uma vez no Teatro Túlio Piva no evento Conexão Sul (Encontro de Artistas Contemporâneos de Dança da Região Sul); uma vez em São Leopoldo no evento Sesc Capilé; uma vez no Festival; e uma vez no Festival de Artes Cênicas El Cruce em Rosário/Argentina. Em outubro de 2007, foi apresentado uma vez no Teatro de Arena com seis intérpretes-criadoras novas, além dos personagens principais, Luciano Tavares e Eduardo Severino (o que contribuiu na formação das micropoéticas). Em janeiro de 2008, foi apresentado três vezes na Sala 209 na Usina do Gasômetro/Projeto Usina das Artes

²⁸ TAVARES, Luciano Correa. **O espetáculo Bundaflor, Bundamor**: um estudo de fontes de informação sob o ponto de vista da crítica genética [recurso eletrônico]. 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/115939>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

²⁹ As relações ao nível de acontecimentos conviviais de trocas, de saberes, de compartilhamento foram muito ricas, estimulantes e de grandes aprendizados, porém terão continuidade em posterior estudo.

com uma nova intérprete-criadora; em janeiro 2009, foram seis apresentações seis vezes na Sala 209 e uma no Projeto Cooperação Sul no espaço Observatório em Belo Horizonte. Quanto à remontagem *IN/Compatível?* (2016), o espetáculo foi apresentado 10 vezes na Sala 209, uma vez no Festival Gestos Contemporâneos no mês de novembro e fará duas apresentações no mês de julho de 2017 no Teatro Renascença. Assim, a bagagem corporal/perceptiva, o amadurecimento e o enriquecimento de seus modos de fazer que cada criação teve durante as apresentações foi fundamental para constatar a potência dos acontecimentos dancísticos quando em cena. Todas essas apresentações de *IN/Compatível* (2005) e (2016), em diferentes formatos de intérpretes-criadores, com distintas possibilidades contextuais de espaços teatrais e geográficos, constituem a macropoética dessas criações³⁰. Em outras palavras, as performances de todos os bailarinos criaram uma micropoética que, por sua vez, dentro da trajetória dos espetáculos, contribuíram para a formação da macropoética do todo da companhia.

*Tempostepegoquedelícia*³¹ (2012) fez duas apresentações em caráter de pré-estreia 15 e 16 de abril de 2012 na Sala 209 da Usina do Gasômetro. Estreou em 21 de abril de 2012 no Festival Internacional de Artes Cênicas e Transdisciplinaridade/FIDET em Santiago/Chile. No dia 30 de junho e 1º, 7 e 8 de julho fez temporada na Sala 209; em setembro, foi apresentado no Projeto Modos de Existir no Sesc Santo Amaro/SP. Em 2013, foi apresentado em dois dias de cada mês em janeiro e maio, sempre na Sala 209; em maio, também foi apresentado no Festival Múltipla Dança em Florianópolis e no Festival Palco Giratório do Sesc em Recife; em julho, houve uma apresentação no 24 Horas de Cultura em Belo Horizonte; em agosto, houve uma temporada de dois dias no Festival Acreano de Teatro em Rio Branco. Já em 2014, o espetáculo foi dois dias no Teatro do Sesc em Salvador em fevereiro; em março, a apresentação foi na Sala 209 e, a seguir, no Centro de Investigação Coreográfica/CICO do Instituto de Belas Artes da Cidade do México, no projeto de residência artística; em maio, foi apresentado durante dois dias, no Espaço Ambiente em Belo Horizonte; em abril, a apresentação foi no Teatro

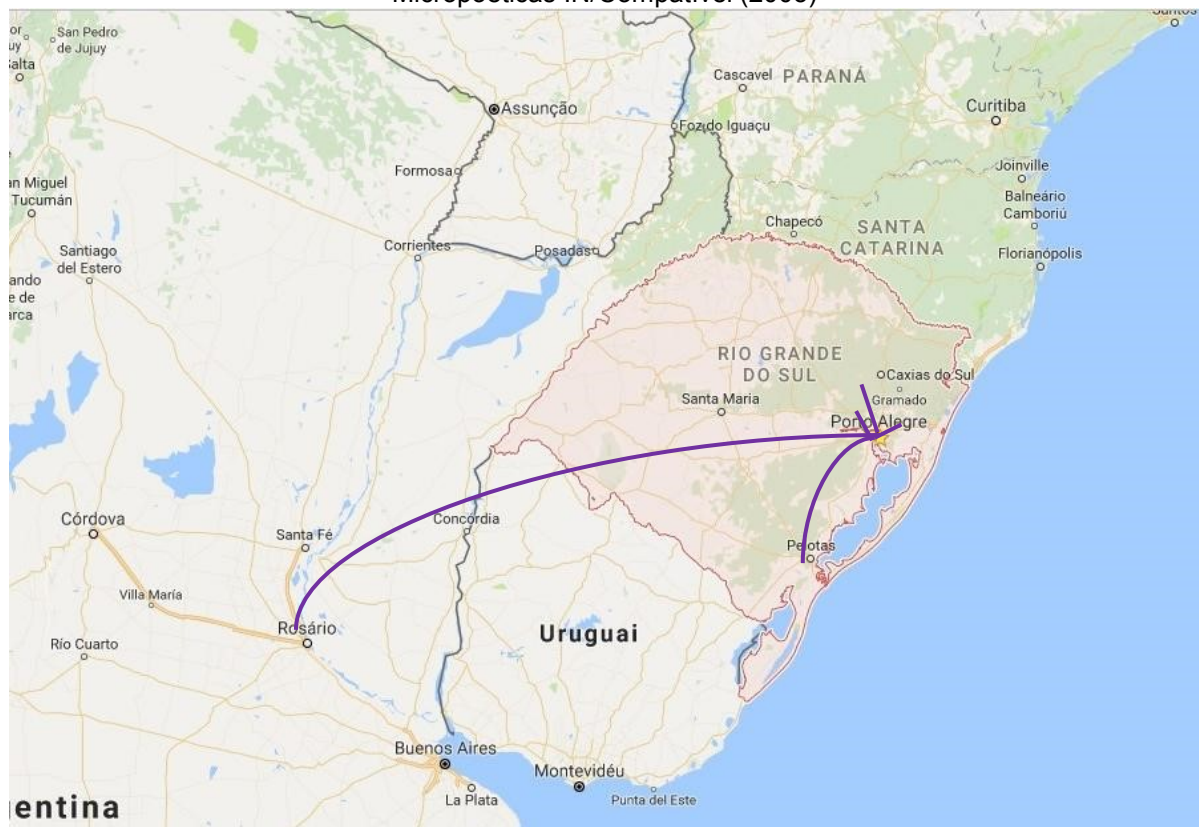
³⁰ *IN/Compatível?* (2016) é considerada pelo autor como uma nova criação, posto que o ato de sua remontagem se criou novas estruturas cênicas/espaciais, novos integrantes, novas relações convivias, novos entendimentos e pensamentos a respeito do seu contexto, novo espaço físico. Mantendo-se seu cerne conceitual.

³¹ Este espetáculo fez parte do Projeto *Circulação em dois atos*, contemplado com o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna de 2012, através do qual fez circulação nacional pelos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco, Bahia e Acre, juntamente com o espetáculo *Bundaflor, Bundamor*, no ano de 2013 até abril de 2014.

Sete de Abril em Pelotas e, em junho, no Centro Cultural Ordovás em Caxias do Sul, somando um total de 21 apresentações até este momento (junho, 2017). Contudo, a performance dos bailarinos em cada acontecimento dancístico criou diferentes funções em diferentes locais devido ao contexto específico de cada realidade.

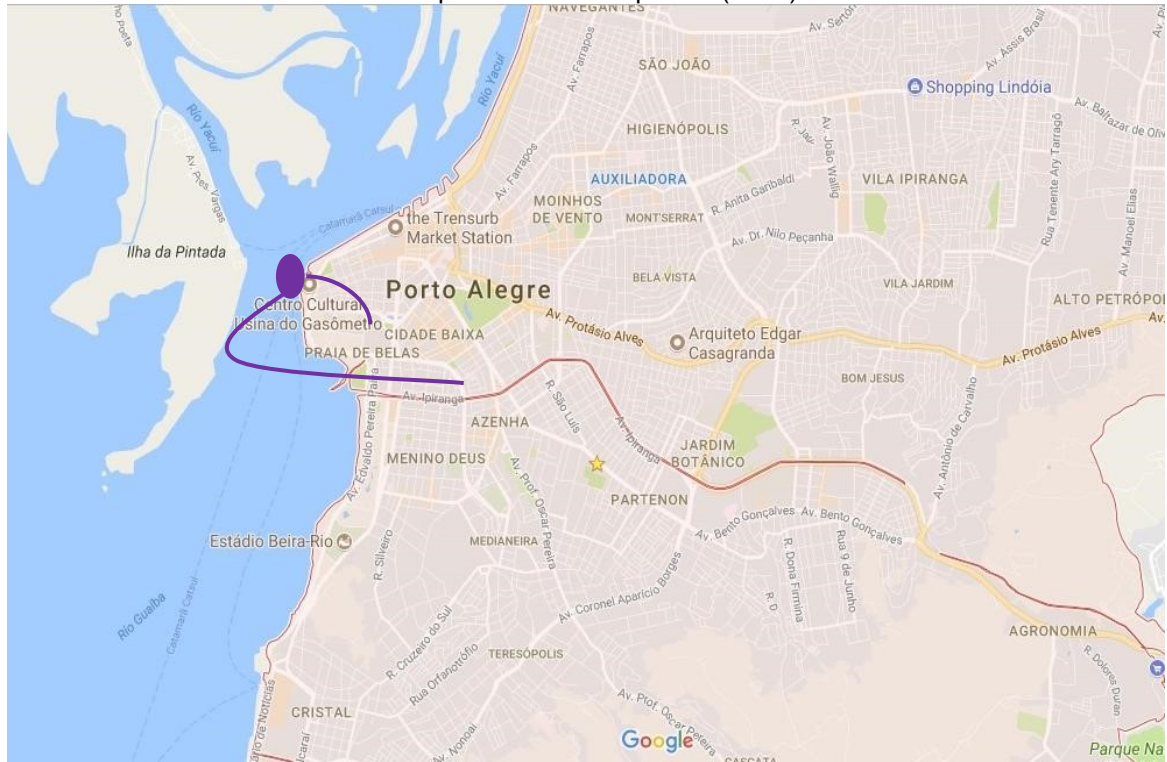
Sob essa perspectiva, entramos na Poética Comparada de Dubatti (2008, p. 78), a qual ele entende por “[...] o estudo das poéticas teatrais em sua dimensão territorial, supraterritorial e cartográfica”, como citado anteriormente. Assim, será demonstrado graficamente as andanças das criações (Figuras 1, 2 e 3):

Mapa 1
Micropoéticas IN/Compatível (2005)



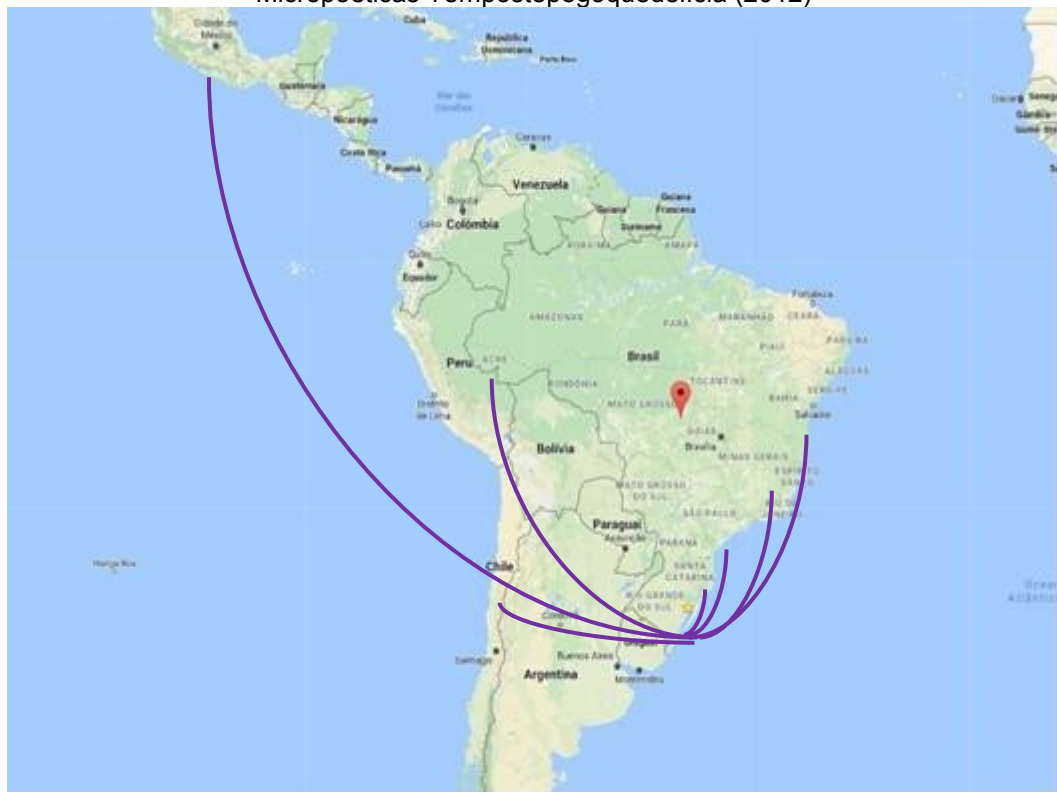
Fonte: Google Maps adaptado (2017)

Mapa 2
Micropoéticas IN/Compatível (2016)



Fonte: Google Maps adaptado (2017)

Mapa 3
Micropoéticas Tempestepagoquedelícia (2012)



Fonte: Google Maps adaptado (2017)

De acordo com a metodologia de Dubatti (2008), sobre os ângulos de análises da micropoética, nesse caso a *Imanência Micropoética Teatral*, que estuda o acontecimento em si há que se ter em conta múltiplos ângulos de focalização e acesso sobre as poéticas. Ângulos que podem ser organizados em duas áreas, a imanência e a relação com agentes e instâncias externos à *poíesis*. Seguem, abaixo, as descrições, sendo o vídeo a plataforma de análise, das criações *IN/Compatível? (2005)*, *IN/Compatível? (2016)* e *Tempostepegoquedelícia (2012)*. Cabe lembrar que meu olhar parte do ponto de vista do vivido, daquele que teve a experiência da criação como bailarino/artista. Faço uma proposta de me distanciar de meu papel somente de bailarino³² e de me engajar enquanto pesquisador de sua criação em colaboração numa perspectiva reflexiva.

3.1 IN/compatível? (2005): reviver a cena através do audiovisual³³

Antes de iniciar a descrição, julgo necessário relatar o processo de criação do espetáculo. Sendo assim, um estudo e fragmento da criação teve pré-estreia na *Mostra Dies de Dansa* em Barcelona, em agosto de 2004 e, após, no encerramento do Projeto Arte no Solar da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, em novembro do mesmo ano. *IN/Compatível?* foi criado a partir de um duo homoafetivo que: “[...] fala da tolerância mútua e da capacidade de convivência das pessoas.” (ARTE DO SOLAR, 2005, não paginado)]. Seu impulso criativo estava em torno da movimentação e do gestual focado no cotidiano das relações humanas com o propósito de torná-los mecanizados e repetitivos, aludindo a seres maquinais, a robôs. No dia de estreia do fragmento, no Solar dos Câmaras, o duo gerou reações das mais diversas na plateia, risos, desconforto, estranhamento, empatia. Após esse breve impacto, meses depois, resolvemos convidar a bailarina Carol Peter a fim de potencializar a criação e não parecer um trabalho de via única, mas sim de multiplicidades. Em 2005 iniciamos a criação do espetáculo *IN/Compatível?*, o elenco se constituiu por Eduardo Severino, Luciano Tavares e Carol Peter.

³² Nesse sentido, me aproximo da auto-etnografia proposta por Fortin (2009) e Dantas (2016) que se caracteriza por uma escrita do “eu”, uma escrita de si.

³³ A forma de registro e análise está no formato de DVD, dos respectivos anos. As imagens dessa primeira criação em 2005 foram selecionadas enquanto assistia ao vídeo. Em função da gravação não apresentar boa qualidade, as imagens aparecem com alto grau de granulação.

Nesse contexto, os bailarinos-intérpretes engajaram-se nas descobertas sobre os relacionamentos amorosos entre pessoas do mesmo sexo e do sexo oposto, em que se pesquisou os gestuais e os movimentos que poderiam surgir da temática relacional, homem/homem, mulher/homem, mulher/homem/homem, homem/mulher/homem. Na cena, são mostrados jogos que são meras imagens do cotidiano. Para isso, optou-se por um cenário composto por uma mesa, que transforma-se em cama, ora a mesma constitui um ambiente de negociações e embates. Ao redor das mesmas, a relação entre os três se estabelece. O espaço cênico é visto como um lugar onde os negócios são realizados, em uma espécie de “ringue diário de disputas”, sendo um local em que os personagens são cúmplices de suas ansiedades, de suas angústias, de suas aflições, de seus prazeres e de suas incertezas. O espetáculo teve estreia em 4 de junho de 2005, cumprindo temporada nos meses de junho, julho e outubro na Sala 504 do eixo experimental na Usina do Gasômetro, espaço que a Cia. administrava, e onde ministrava oficinas, ensaiava e apresentava-se. Dentro desse enredo pode-se dizer que o espetáculo registra um marco na história da companhia, ao trabalhar o humor na dança contemporânea e, de certo modo, as relações de gênero.

No espetáculo, o figurino exerce papel fundamental durante a execução da criação, uma vez que a peça se desenvolve, ele vai adquirindo significados que permitem sua contextualização. Inicialmente, trajados com casacos longos, perucas, óculos e sapatos sociais que pincelam traços ora de contemporaneidade, ora de saudosismo nos corpos dos bailarinos, propõe-se um “despir” destas vestimentas que os caracterizam enquanto gênero e posição social, até chegar-se ao ponto no qual homens e mulheres não são mais distinguidos como figuras sociais, mas como seres humanos. Assim, a proposta existente na concepção deste figurino é de um olhar detalhado aos corpos, permitindo que os movimentos, os gestos robotizados e mecanicistas, sejam melhor apreciados. Mais que isso, o vestuário é o invólucro de personalidades e de comportamentos que vão, no discorrer da criação, revelando-se. A partir de tal exposição dos corpos, os intérpretes-criadores passam a ser identificados como seres peculiares em suas essências. Nas próximas linhas segue a descrição do vídeo.

O espaço cênico está configurado no corredor do quinto andar da Usina do Gasômetro em Porto Alegre, onde o chão emborrachado e preto, as estruturas de metal do prédio, as paredes de cores frias e pichadas, os parafusos sobressalientes,

entre outros elementos, indicam o aspecto áspero e rude do ambiente. A iluminação é disposta por lâmpadas incandescentes, espaço meio sombrio devido à falta de uma iluminação adequada. Dois personagens³⁴, Metlix e Roklix, aparecem com olhares misteriosos, vestidos com casacos sóbrios. Um personagem veste um sobretudo e o outro uma gabardine, sapatos pretos, uma peruca com diferentes tonalidades de loiro e óculos transparentes. Ouvem-se os sons de seus passos pelo corredor, assim como os de suas respirações. A atmosfera que se percebe é de mistério, uma vez que o silêncio e seus olhares de desconfiança imperam nesse momento; em outras palavras, ambos se olham de forma sorrateira, indiretamente, o que gera um clima hostil e tenso (Figura 1).

Figura 1
Personagens



Fonte: Menezes (2005)

Na antessala onde se desenvolve a primeira parte da performance, o público está disposto em cadeiras nas laterais, como se fossem dois lados de um corredor. Nesse espaço, a movimentação inicia-se com os personagens deslocando-se pelo corredor num misto de corrida e de pausas abruptas e secas, fortes e diretas: ora à tensão se dava nas pernas, ora nos braços, ora no rosto, ora na boca, ora nos olhos.

³⁴ Conforme Alberti (1999, p. 48): Como interpretam os autores da Poética: dar um nome significa constituir um personagem enquanto tal, isto é, os sujeitos lógicos e psicológicos das ações e os pontos de apoio das funções da história. Assim, a comédia oferece o modelo mais acabado da história construída a partir do verossímil. [...] A expressão poética deve ser clara sem ser banal, diz Aristóteles, e deve empregar nomes não habituais, como a metáfora, [...]. Sendo assim, Luciano Tavares, Eduardo Severino e Carol Peter recebem respectivamente os seguintes nomes, Metlix, Roklix e Neolix. A escolha desses nomes tem relação com o biótipo dos ciborgs.

Essa troca de foco em partes do corpo é um jogo que acontece durante todo o deslocamento.

Ao assistirem o embate os espectadores entram na sala, onde irá se desenvolver a maior parte da performance. As cadeiras estão dispostas de maneira a formar uma única frente, um pouco mais altas que o nível do palco, uma vez que esse local é composto por três níveis. Nesse momento, os personagens, por sua vez, encontram-se parados e agarrados, mostrando uma posição de tensão pelos braços e mãos nas costas um do outro.

Figura 2
Embate



Fonte Menezes (2005)

Então, a partir dessa ocasião, o público se encontra no principal espaço de cena, dentro da Sala 504, onde um refletor está disposto na diagonal frontal esquerda e o outro num foco direcionado para a escrivaninha e as duas cadeiras. Ao entrar nesse espaço, os espectadores se acomodam, a tensão dos bailarinos, que se encontram estáticos, pouco a pouco se desfaz à medida que o tempo de pausa se esgota. Eles se deslocam em direção à parede da lateral da sala em um gestual lento de braços e mãos que os conduzem em espiral, no sentido horário, cada bailarino no seu próprio eixo, de modo individual. Os movimentos dos intérpretes-criadores são feitos por etapas, isto é, após cada movimento há uma pausa. Assim, eles tocam o joelho direito, pausa, o glúteo, pausa, o quadril e assim por diante. A

mão direita conduz a mão esquerda em direção a cintura e a pouca um pouco a cima do ilíaco direito. Na sequência, de costas para a plateia, a mão direita desliza por trás da cabeça até chegar ao nariz e o leva junto com a cabeça para o lado direito até o corpo espiralar e se deslocar. Pausam quando a mão se desprende do nariz. Em um movimento com a mão esquerda, a palma flexionada para cima, o braço direito é convidado a deslocar-se no sentido horário, em espiral, até os personagens chegarem de costas na parede (Figura 3). A mão esquerda desliza cruzada à frente do corpo pelas costas do outro braço até se desprender completamente dele. Através da descrição acima, podemos ver o quanto os movimentos são controlados, pausados, dirigidos e rígidos; ou seja, logo nesse começo, já se percebe uma falta de movimento soltos, espontâneos dessas figuras.

Figura 3
Parede



Fonte: Menezes (2005)

O diálogo gestual corpóreo que se inicia logo após essa cena se assemelha ao embate da cena anterior, em que os corpos se agridem com movimentos secos, precisos e diretos, principalmente de braços, pernas, troncos e cabeças, num prelúdio do que virá a seguir. Porém, os movimentos, carregados de densidade, ao se desgrudarem da parede passam a ser mais contínuos e ligados e a conduzir partes do corpo um do outro, fazendo com que se desloquem numa diagonal

fechada à frente até ultrapassarem o centro do “palco”³⁵. Em meio a isso, há uma suspensão na cena, em que um aplica uma rasteira no outro; ele consegue escapar, caindo para trás, e o companheiro o segura pelas costas e o impulsiona de volta ao eixo. Aqui ambos tiram os casacos.

Em um gestual lento e denso, os dois tiram os casacos e os deixam no chão, deslocando-se em direção à mesa. Desse modo, nota-se a composição do figurino, que recai no uso de roupas íntimas masculinas, cueca branca, dorso nu, perucas, óculos e sapatos. Há um certo humor nessa composição, pois tratam-se de dois homens com porte razoavelmente musculosos, roupas íntimas e perucas, sendo um negro e outro com pele bastante clara, ou seja, opostos³⁶. Sentam-se sobre a mesa posicionada ao fundo da sala, tiram os sapatos e iniciam um diálogo corporal lento, seco, languido, em que a hierarquia dos movimentos, dos jogos de tronco, de braços, e de pernas, se dá pelas pausas. Há uma certa sensualidade na cena, seja pela nudez parcial, seja pelos movimentos languidos. A escrivainha torna-se cama à medida que os corpos se entrelaçam num jogo de poder, desconfiança e, contraditoriamente, amor, tentando encontrar o melhor modo de encaixar um no corpo do outro; isto é, tentam falar a mesma língua ao som de uma música³⁷ com instrumentos metálicos que se repetem propositalmente (Figura 4).

Figura 4
Entrelaçamento



Fonte: Menezes (2005)

³⁵ A palavra palco leva aspas, porque não é um palco convencional.

³⁶ O humor clássico recorre muitas vezes a duplas que estão em oposição, por exemplo: o Gordo e o Magro, duplas de Clown... Os personagens do espetáculo são inspirados no lado caricato-crítico dos relacionamentos humanos e até mesmo no lado cômico dos desenhos animados.

³⁷ A música com sons de mateis é de Evelyn Glennie, percussionista escocesa.

Os movimentos com os braços, troncos e pernas vão dos sutis aos mais abruptos, como, por exemplo, um passar de mãos pela cabeça do outro. Em seguida, porém, colapsam³⁸: Há uma queda do cotovelo, ou seja, uma queda do suporte da estrutura óssea, queda intencional em que o resto do corpo tende a responder e se virar em direção ao impulso dado pela flexão do cotovelo de modo seco. Esse movimento súbito faz os personagens saírem da escrivaninha com o toque da mão de um bailarino sobre as pernas do outro para se enredarem pelos movimentos e jogos com os braços. Começa aí uma transformação, em que se muda os tónus musculares, numa espécie de ringue criado pelo desenho espacial, o mesmo que faziam durante a caminhada irregular em círculo, trocando de posição espacialmente com o corpo, ora caminhando de costas, ora caminhando de frente (Figura 5). Aqui há um uso maior pelo espaço da sala.

Figura 5
Ringue



Fonte: Menezes (2005)

À medida que se desenvolve essa caminhada, o corpo vai sofrendo impulsos que o faz mudar a dinâmica dos passos e dos gestos. Os movimentos vão se tornando curtos, secos e diretos, e todo o corpo responde a essa modificação. É aí que os movimentos mecanizados, energéticos e repetitivos começam a evidenciar

³⁸ Em algumas técnicas de dança, o colapso indica o suporte do corpo por algum apoio principal (braço, tronco ou perna) que subitamente desmorona, cai.

uma gesticulação robótica, não “natural”, forçada. O movimento das pernas caracteriza-se por passos grandes e não maleáveis, sem flexão dos joelhos, os braços rígidos num ângulo de aproximadamente 90°, a cabeça estática que acompanha o movimento do tronco. O figurino, a peruca e os óculos reforçam aspectos não realistas da cena e indicam uma certa estranheza frente às características dos corpos que se evidenciam.

Conforme a transformação de tônus muscular se estabelece numa gradação de movimentos mais neutros em direção movimentos robóticos, os bailarinos se dirigem ao centro do “palco”. Lado a lado, um bailarino se posiciona de costas para a plateia e o outro de frente, para iniciarem um duo que começa com um desequilíbrio, numa espécie de pêndulo, em que o ombro de um bailarino toca no ombro do outro e volta para o eixo: gradativamente há uma virada, um fica de frente para o outro, o peito de um bate no do outro e ambos voltam ao eixo, os rostos se aproximam e se afastam. Logo saem para uma troca de passos que se inicia pelas partes inferiores do corpo em ações lineares, diretas e secas com os braços, pernas e torções do tronco, caracterizando a mecanização, a mecanização de uma união. O apoio entre os corpos fora do eixo, em uma sequência de quatro apoios, em ângulos que variam, resultam em formas e figuras estáticas as quais, ao mesmo tempo em que dão apoio, impulsionam o início do próximo movimento, indicando união e em seguida repulsão (Figura 6). Os corpos se aproximam, mas logo se distanciam, como se a proximidade trouxesse logo uma repulsa indicada pelo movimento excêntrico³⁹. Quando voltam a caminhar mecanicamente, posicionam-se lado a lado e começam uma série de movimentos de cinesfera ampla, feitos ao mesmo tempo, com dinâmicas e intensidades similares a de um ser mecanizado: é, finalmente, um robô “humano”.

³⁹ Excêntrico quer dizer contrário ao movimento concêntrico, visando seu próprio interior.

Figura 6
Fora do eixo



Fonte: Menezes (2005)

Logo separam-se e iniciam a caminhada característica dessa criação, seca, direta e enérgica, com as oposições do corpo bem definidas, com trajetórias que desenham espacialmente uma espécie de quadrado, caminhando ora de frente, ora de costas, como se quisessem delimitar um território, como corredores paralelos. Nessas trajetórias lineares ambos se encontram frente a frente e, em uma disputa corporal, se batem tronco com tronco repetidas vezes, até o momento em que o personagem Roklix agarra Metlix pelo rosto e lhe dá um “rápido beijo” na boca, ao mesmo tempo em que Roklix empurra Metlix para baixo e passa por cima dele pelo meio de suas pernas, indicando um modo lúdico de movimento. Após esse embate, há outra situação de cumplicidade em que eles fazem os mesmos movimentos ao mesmo tempo, em uma espécie de pacto que se caracteriza por flexões intermitentes dos joelhos, fazendo com que o corpo todo responda, em movimentos coreograficamente simétricos, sintonizados, a fim de adentrar dentro desse universo robótico. Aqui, há um propósito de fluxo livre dos corpos dançantes, ainda que robóticos, no momento em que a coreografia oferece ao público um certo andamento de corpos harmônicos com desenhos retilíneos.

Depois de estabelecida essa movimentação que marca a criação, ao som da música tecno⁴⁰, dá-se seguimento a uma “marcha robótica” (Figura 7), a partir da diagonal frontal em direção à escrivaninha, em que os personagens se deslocam

⁴⁰ A música é *Running Two (Remix)* do grupo *Operation Phoenix*, trilha do filme *Corra Lola Corra* (1988), que casou com o conceito da criação.

para frente e para trás com pequenos saltos, como se esse passo fosse uma repulsa dos próprios corpos, magnetizados pela escrivaniha que, nesse momento, torna-se mesa de negócios. Ao chegarem à mesa, os bailarinos começam uma série de movimentos em que desmoronam partes do corpo, para logo em seguida iniciarem uma movimentação repetitiva e exaustiva dada pelo tronco e pelos braços. O jogo que se estabelece propõe sensações diversas, num misto de amor, ódio, paixão, loucura, brigas, abraços frios, olhares vazios, sorrisos falsos, cenas que sugerem sexo e humor.

Figura 7
Marcha robótica



Fonte: Menezes (2005)

Nessa configuração, eles dão os primeiros sinais de flerte com uma troca de olhares indireta, como se olhassem para o nada; à medida que a música vai se intensificando, também se intensificam os movimentos de tronco contralateral⁴¹ em direção ao outro, repetidas vezes, gradativamente, numa espécie de frenesi gestual coreográfico. Simulam, então, uma cena de sexo oral, onde aparecem, repentinamente, os sorrisos de prazer e espanto em cumplicidade com a plateia. A felação em si é sugerida na cena, como algo que estaria acontecendo por baixo da mesa, e o que o espectador vê é o ritmo frenético do subir e baixar da cabeça de

⁴¹ Contralateral ou lados cruzados

Este estágio consiste numa diferenciação que associa as duas organizações anteriores: a divisão entre a parte superior e inferior (homóloga) e entre o lado direito e o lado esquerdo (homolateral). Assim, diferenciam-se os lados cruzados: Superior Direito e Inferior Esquerdo – com os braços em oposição as pernas, ou seja, damos um passo com a perna direita, levando o braço esquerdo também à frente e, em seguida damos um passo com a perna esquerda, levando o braço direito à frente. Trata-se do estágio de maior complexidade, sustentado por todos os outros. (FERNANDES, 2006, p. 61)

quem está praticando a ação no outro, quem, por sua vez, sorri e treme de alegria. Essa cena propõe uma certa comicidade que, nas palavras de Sampaio (2006, p. 38), diz respeito ao: “[...] cômico [que] não precisa necessariamente estar ligado a uma direta oposição subversiva (o não-sério) às ordens sociais ou à linguagem normalizadora (o sério), mas pode se desfazer desses binarismos de oposição”. Ou seja, a surpresa contribui para que isso aconteça. Depois de um certo tempo, quando percebem o ato, se dissolvem da mesma maneira que apareceram, para, depois, compactuarem a relação com um gestual de cumplicidade, em que os braços e os rostos se destacam. Enquanto um fica em estado neutro, o outro demonstra sinais de impaciência, passando um lenço na mesa, como se quisesse lustrá-la.

Até aqui, as cenas indicam o encontro de um casal de homens, com roupas íntimas, perucas e sapatos, o que sugere certo humor pelo figurino pop que sugere um mundo mecanicista com relações vazias e distantes. Onde os corpos ficam evidenciados no intuito de questionar o culto ao corpo existente em nossa sociedade, o mecanicismo de nossas relações e a robotização de nossos comportamentos cotidianos, através de gestos e movimentos articulares e sincopados. A movimentação robótica, a cena de um sexo oral robótico de um casal de homens, o uso da mesa e de cadeiras como objetos cênicos preconizam um local e uma relação de trabalho, que, mista, ambígua, é perpassada pelo mundo dos negócios, do íntimo, do sério e do humor⁴², fazendo com que haja esse trânsito de interações gestuais/dancísticas. Nesse sentido, “[...] o corpo assume a impossibilidade de respostas definitivas. O riso e o risível são aqui entendidos não só como estímulo do corpo, mas como discurso e projeto político desse corpo que dança.” (SAMPAIO, 2006, p. 37).

O casal é surpreendido com a entrada de um terceiro personagem, Neolix⁴³, representado por uma pessoa do sexo feminino, que entra energeticamente com sua corrida robótica, batendo uma gemada em uma xícara. O casal muda de aspecto facial e gestual quando a percebem, como se fossem crianças: esboçam sorrisos e gesticulam com a boca para serem alimentados por ela. Ela entra até um pouco

⁴² Sobre essas disposições de ânimo Alberti (1999, p. 11) comenta que: o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites. Em alguns casos, mais do que partilhar desse espaço, o riso torna-se o carro chefe de um movimento de redenção do pensamento [...].

⁴³ A personagem é representada pela bailarina/criadora/intérprete Carol Peter.

menos da metade meio do “palco”, olha para a mesa de modo seco e direto, vai em sua direção, simula oferecer a gemada para um deles (Roklix), mas não concretiza a ação. A seguir, caminha até o outro (Metlix) e o serve com um gestual de braços e tronco seco e direto, enche a colher, retira-a da xícara e a leva até a boca dele. Ela termina sua ação, dá meia volta e sai de cena no caminhar robótico, não sem, antes de olhar para trás enquanto os outros exigem freneticamente mais alimento, como duas crianças ou dois personagens de desenhos animados caricatos (Figura 8).

Figura 8
Neolix



Fonte: Menezes (2005)

Assim, “O corpo cômico aqui proposto não se diz indizível, ou aprisionado pela linguagem, mas propõe arranjos não usuais para elementos constitutivos dessa linguagem que propõe mudança” (SAMPAIO, 2006, p. 38). Em outras palavras, o corpo cômico sugere combinações, nexos diferentes daqueles que costumeiramente se mostram na cena apresentada com um final esperado, mas sim com arranjos dados pelos estados corporais, pelas expressões, pelos gestuais e pela disposição dos acontecimentos cênicos. Desse modo, a criação brinca com essas relações do cômico, do humor e cria, com isso, situações que ironizam nossos modos de ser, de estar, de viver na atualidade.

A partir desse momento, o dueto na mesa volta a se repetir, mas dessa vez de uma maneira mais violenta: tocam-se de forma cada vez mais forte e mais

intensa. Em um ato de ira, um começa a empurrar o braço do outro para, depois, entrarem num acordo em que movimentam as cabeças para cima e para baixo, indo de um lado para o outro, numa espécie comemoração, festa, *rock'n'roll*. Soltam-se e esboçam sorrisos falsos e mecânicos, ajeitam seus cabelos para se aproximarem e se beijarem roboticamente, explicitamente. Quando chegam ao ápice desse momento, desgrudam-se e caem para trás para “saborearem” o beijo dado, gesticulando a boca, abrindo-a e fechando-a em intervalos desiguais em uma certa histeria. Retiram os óculos, um de cada vez – um indício de que a negociação amorosa terminou.

Logo, um levanta abruptamente, imediatamente seguido pelo outro, e ambos saem a caminhar na marcha robótica para a frente, giram no lugar ao mesmo tempo no mesmo sentido até se encontrarem e começarem a bater o peito contra o outro, repetidas vezes, beijam-se nos ombros repetidas vezes. De repente, um agarra o outro pelo rosto e dá-lhe um pequeno beijo na boca; este, por sua vez, foge em desespero na corrida característica dessa criação – a corrida robótica em estado de histeria. O outro imediatamente corre atrás dele e, quando se encontram, seguram-se pelos braços e fazem três saltos para a frente com os dois pés no chão. É então que Neolix⁴⁴ entra correndo pela porta traseira da sala para iniciar uma sequência de movimentos mecânicos, longilíneos, em que a dinâmica está na intensidade e velocidade dos braços, das pernas, do tronco e das pausas bem definidas (Figuras 9 e 10). Essa personagem indica a figura da mulher ideal, da esposa, da dona de casa que dá de comer ao(s) marido(s), ao(s) filho(s), ato mecânico que está, tradicionalmente, sob sua responsabilidade.

⁴⁴ A personagem representada pela bailarina Carol Peter possui uma estrutura física de braços e pernas longilíneas, pescoço comprido, rosto e nariz finos e pela clara. Por consequência, todo o seu gestual corresponde às características do seu copo.

Figura 9
Espoleta



Fonte: Menezes (2005)

Figura 10
Espoleta2



Fonte: Menezes (2005)

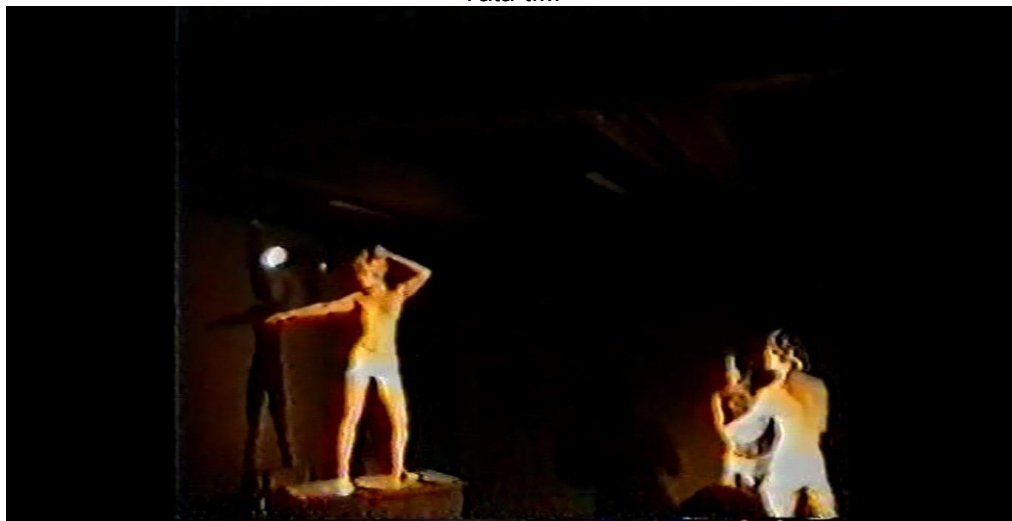
Ela lustra a mesa; de repente, dá-se conta do que havia acontecido e, num ato de euforia, leva o lenço até sua boca e passa a lustrar a mesa energicamente com o lenço em sua própria boca. Retira o lenço da boca de maneira seca e direta, num movimento rápido de braço para fora, logo gesticula os lábios de modo de aleatório. Em sua boca surgem sorrisos falsos e vazios, beirando a caricatura de

uma boneca, uma vez que sua figura longilínea, vestida de trajes íntimos femininos, cueca branca e bustiê cor da pele, peruca loira e óculos, assemelha-se à de uma boneca humana.

Nesse contexto, a figura de uma mulher com esse tipo de traje num universo homoafetivo destruiria a ideia de uma visão machista da personagem, posto que, supostamente, não haveria diferenças entre os gêneros, porém a coloca na condição de subserviente em relação ao mundo masculino, visto que suas ações de dar de comer e de limpeza trazem a questão da hierarquia heterossexual de superioridade, poder e dominação patriarcal. Esse discurso é fortalecido pelo corpo esbelto, longilíneo, torneado e delicado da personagem, uma vez que sua figura remete aos ideais do desejo masculino por um corpo feminino.

Em movimentos coordenados, dispostos em oposição a fim de evidenciar a estética robótica, Neolix sobe na mesa e inicia passos coreográficos ao som da voz de Roklix, que balbucia onomatopeias: “tata-tatí-papírapópó-pó-pópó-pó-tata-tata-tatatí-tó-tótchu-picatchu-tatara-tatara-papara papapí-papí-pópótótótó-pí-pa-paa” (Figura 11). Desse modo: “Se a dança e o humor, em algum momento, resvalam pela qualidade do indizível, entender a dança e a comicidade como discurso performativo colabora com o entendimento de ambos como pensamento e atitude política. (SAMPAIO, 2006, p. 38-39). É também nesse ponto que a criação demonstra traços de ironia e de deboche ao jogar com situações do cotidiano considerados normais, como a de um homem insinuando-se explicitamente para uma mulher.

Figura 11
Tata-tf...



Fonte; Menezes (2005)

A partir daí, os personagens Metlix e Roklix iniciam uma briga em que os movimentos se deslocam pelo espaço, em uma curta trajetória, com pernas, braços e troncos dentro da estrutura mecânica. Simulam uma discussão, gesticulando a cabeça freneticamente, os lábios emitindo sons de fúria semelhantes aos desenhos animados, quando de repente surge um soco fictício com o som alongado de “Puuffff”, “Puuffff”, “Puuffff”, “Puuffff”. Em um dado momento, Neolix segue os bailarinos na mesma movimentação; quando param, todos verbalizam uma frase que remete à série americana *Perdidos no espaço*: “Perigo, perigo, alerta vermelho, perigo, perigo”. Neolix gesticula movimentos circulares, rápidos e precisos, com o braço ao redor do seu seio, sugerindo algo sensual robotizado.

Os bailarinos, em um momento de indecisão, fazem um duo em que predomina o “jogo por partes do corpo”, ou seja, a cada momento um conduz o movimento do outro e o direciona para o próximo. Enquanto isso, Neolix observa-os com um olhar apático, sentada sobre a mesa, e começa a enviar beijinhos em meio a um frenesi corpóreo gestual= que a retira do seu estado de contemplação.

Dispostos cada um em uma extremidade da cena – Neolix sentada sobre a mesa, Roklix parado no centro do palco e Metlix no outro extremo –, eles passam a caminhar energicamente e roboticamente de maneira a se cruzarem pelo espaço cênico. Neolix caminha quase até a extremidade do palco, juntamente com Roklix, e retorna, caminhando de costas. Metlix caminha na direção oposta aos dois, mas os personagens masculinos retornam no caminhar de costas até fazerem uma trajetória quadrangular. A personagem feminina caminha no seu lugar, parada entre os dois. No momento em que os três se encontram há a repetição do misto de beijinhos e frenesi corpóreo gestual. Ao se posicionam em forma de triângulo, com Neolix ao centro, os três iniciam um “bombardeio” (como dito por nós nos ensaios) frenético gestual, em que as faces dos personagens ganham destaque pelos esboços de sorrisos caricatos alterados entre si, que chegam a emitir sons, tamanha a expressividade exagerada do gestual.

Em um ato de euforia e reconhecimento dos seus “afetos”, todos rasgam sorrisos para se encontrarem e comecem a beijarem-se os e iniciarem uma discussão em que os movimentos são conduzidos a partir do toque do outro. Se forma um emaranhado corpóreo onde os braços tensos se entrelaçam para dar origem ao novo acontecimento; em outras palavras, os toques conduzem

movimentos carregados de tensão muscular, em que a disputa pelo companheiro se dá por empurrões e trapaças de forma explícita. Os três formam uma linha reta ao fundo: a figura feminina, em dado momento, é foco das atenções, até que Roklix, num ato de virilidade, faz uma volta em torno dela para depois perguntar-lhe, em um gesto questionador, sobre o porquê de sua presença. Enquanto isso, Metlix usa de outros subterfúgios para chamar a atenção dela, fazendo um solo com movimentos retos, secos e diretos.

Nisso os dois, Roklix e Metlix, começam uma discussão em que o jogo de forças é medido pela astúcia corporal coreografada. Os sons que surgem nesse momento são semelhantes aos emitidos outrora, começando por um grunhido raivoso de Roklix, que se assemelha a de um homem das cavernas, tentando conquistar sua mulher ao girar o braço de Neolix repetidas vezes. Outro momento é quando os dois se posicionam frente a frente para darem-se socos semelhantes ao de desenhos animados”. Até que fazem um gesto de pacto: direcionam os punhos fechados ao mesmo tempo para a frente, emitindo ao mesmo tempo o som “Pufffffff”, segurando um no ombro do outro e saltando sobre os dois pés, trocando de lugar. Esse contexto, em que as vozes formam um ambiente sonoro, vai ao encontro do que argumenta Martins (2003, p. 65): “numa performance da oralidade, por exemplo, o gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance”.

O jogo de trapaças e rasteiras se torna evidente quando Roklix passa uma rasteira em Neolix e ela, ao fim do ato, empurra-o, derrubando-o no chão. Essa briga, que contém muito de humor e ironia, reincide quando os três começam a se dar socos imaginários, curtos e dispersos no ar. A seguir, Metlix sai da briga e começa a caminhar “em busca de algo de um sentido para as relações”, quando inicia a canção *Deixe me ir preciso andar* de Candeia (Figura 12). Logo Neolix vai atrás dele e, imediatamente, Roklix os segue. A caminhada é, a princípio, robótica, mas, à medida que se aproximam, todos começam a correr em círculos pelo espaço cênico no intuito de agarrar o outro. O círculo fecha-se cada vez mais, até os três se agarram um no ombro do outro e param

Figura 12
Triângulo



Fonte: Menezes (2005)

Ficam um tempo parados e começam a desfazer a união entre os três corpos, baixando lentamente os braços em direção ao joelho direito, repetindo a mesma sequência coreográfica feita no início do trabalho por Metlix e Roklix em que os movimentos são conduzidos pelas partes do corpo de forma menos tensa. Ao terminarem, de repente colapsam partes dos corpos, como se estes estivesse se decompondo, um de cada vez. Em seguida, Neolix começa a correr em círculos e sai da sala; à medida que um sai, o outro o procura para, por fim, sair também.

3.2 IN/compatível? remontagem (2016): marcas que renascem

Esta recriação conta com a participação de dois novos bailarinos/intérpretes/criadores, Viviane Gawazee e Andrew Tassinari, além de Luciano Tavares e Eduardo Severino, participantes da primeira versão. Para seguir o mesmo raciocínio elaborado no primeiro subcapítulo, conforme Alberti (1999), os novos participantes receberão nomes fictícios, assim como Metlix e Roklix: a personagem feminina se chamará Mellix, e o masculino, Finolix.

Sentados num espaço cênico que se assemelha um “bar”, iluminado por luzes de abajures (Figura 13), em um clima meio sombrio, quatro figuras parcialmente desnudas bebem *drinks*, escutam música, riem, gesticulam e fumam. A música, um tanto ruidosa, tocada por Finolix sem nenhuma harmonia melódica, vem de um

piano desafinado. Em cena, os quatro personagens fazem-se ver pouco a pouco: vestem trajes escuros, usam óculos, sapatos pretos, têm pernas à mostra e cada um possui um adereço específico para compor suas vestimentas. Mellix e Finolix usam polainas, Roklix e Metlix usam cachecóis. À medida que bebem, seus ânimos parecem se alterar, e é então que Metlix se dirige até o piano a fim de começar uma discussão musical; porém, suas notas graves permitem que ele cesse com o som perturbador realizado por Finolix.

Figura 13
Bar



Fonte: Paulot (2016)

Sem se olhar diretamente nos olhos, eles ficam um momento em silêncio, e, em seguida, Metlix sai daquele ambiente lúgubre lentamente, olha para os outros dois personagens, desce as escadas do pequeno mezanino da Sala 209 e sai correndo. Esse espaço cênico onde se desenvolve a recriação aqui descrita é um palco a mais ou menos um metro do chão da sala, em que, na boca de cena, há uma escada em cada lado. A escrivaninha e as cadeiras estão colocadas no centro do “palco”. As luzes de cena são feitas por duas diagonais superiores, duas laterais inferiores, dois focos centrais direcionados para as paredes, dois focos para a escrivaninha e as cadeiras.

Ao correr até o meio da sala, parar e olhar com o “rabo do olho” para trás, Metlix percebe a vinda de Finolix, que está atrás dele, e corre mais um Cria-se um momento de relações de tensão: à medida que um personagem desce as escadas, o outro imediatamente se levanta e segue-o, ou seja, quando Mellix se levanta e corre atrás de Finolix, Roklix sai em direção a ela. Os olhares tentam se firmar, mas não se sustentam, pois logo os corpos entram num embate, agarram-se e

empurram-se ofegantes, deslocando-se pelo espaço, como se estivessem voltando para o palco, onde param.

Aqui começa um gestual que se assemelha à primeira versão de 2005: uma briga de forças, em que a mão direita conduz a mão esquerda em espiral, que termina em relaxamento. A mão direita desliza por trás da cabeça até chegar ao nariz e o leva junto com a cabeça para o lado direito até o corpo espiralar. Um movimento da mão esquerda, com sua palma virada para cima, conduz o braço direito a deslocar-se no sentido espiral horário até os personagens chegarem de costas na parede. Esses momentos coreografados têm uma certa fluência livre, seriam os momentos “dançados” da performance.

De costas coladas na parede (Figura 14), dois duos se estabelecem, concomitantemente, com uma dinâmica seca, direta e precisa, marcada pelas pausas. Nesse momento, o desenho de luz se dá por dois focos, incidindo sobre os dois pares, o que possibilita observar as qualidades dos movimentos, assim como suas expressões faciais, totalmente imparciais e vazias, bem como o contorno dos corpos delineados.

Figura 14
Quarteto



Fonte Paulot (2016)

Metlix inicia o ataque num movimento seco e direto à frente de Finolix e pausa, como se quisesse prendê-lo. Em seguida, Mellix faz o mesmo sobre Roklix. Mas logo Finolix revida, efetuando um movimento de perna para fora a fim de prender o seu parceiro. Logo após cada ataque, há uma pausa marcada, com tempo definido pelos acontecimentos cênicos dados pelas ações, coreográficos gestuais. Os jogos nesses diálogos corporais são enfatizados pela “violência” empregada nas ações, uma vez que o clima que se estabelece na cena é o de rivalidade e tensão. Ao encerrarem-se os duos, os personagens retiram os casacos e os demais

adereços, permanecendo apenas em suas roupas íntimas – o que, em contraste com a situação anterior, enfatiza um certo tom irônico.

A mesa se torna palco de negociações (Figura 15), pois, à medida que se aproximam dela, um clima de suspense instaura-se através do silêncio, da troca de olhares e do gestual. Logo no início, o acordo se firma, quando os quatro esboçam beijos uns para os outros por cima dos seus ombros e, em seguida, movimentam-se no sentido horário por cima dos cotovelos apoiados sobre a mesa para trocar de lugar.

Figura 15
Negociação



Fonte Paulot (2016)

Quando Mellix puxa o braço direito de Roklix, iniciam-se os termos da negociação, que se dá ao som da música metálica de Evelyn Gleine. As formas e o entrelaçamento dos corpos nessas situações são como conversas não verbalizadas, que acontecem numa mesa de reuniões e nas quais, apesar de todos estarem privilegiados no espaço físico, há uma sensação de competição. As imagens que se formam são de formas de corpos sobre corpos, corpos entrelaçados, corpos desgarrados, corpos enganchados em outros corpos, corpos silenciosos, corpos densos. À medida que os corpos se posicionam no espaço, a disputa por uma posição “privilegiada” (Figura 16) no grupo se intensifica com os jogos que se formam a partir de impulsos dados pelos personagens, seja pelo braço, seja pela

perna, impulsos para os quais a força corporal ou rapidez do movimento são fundamentais. Isso permanece até o momento em que os corpos se prendem uns nos outros, como se fossem unidos por imãs, e esse emaranhado se desloca em união, numa tensão de disputa de forças pelo controle. Os quatro vão de um extremo ao outro do espaço cênico, porém, ao atingirem o ápice dessa junção, são expelidos pelos seus próprios corpos.

Figura 16
Posição privilegiada



Fonte: Paulot (2016)

A partir daí, iniciam o processo de transformação de seus movimentos e gestos em movimentos e gestos *robotizados*. As partes dos corpos são acionadas por estímulos dados por impulsos nervosos causados pelo ambiente hostil: cotovelos, mãos, cabeça, pernas, pés, tronco, rosto são interpelados a agir nesse processo de transformação em que essas partes do corpo são destacadas através de acentos corporais retilíneos e angulosos. São movimentos característicos dessa criação: secos, diretos, dinâmicos e tensos, causando a mudança do estado cênico alterado (Figura 17). Eles vão em direção à mesa, onde acontece um breve diálogo gestual corpóreo.

Saem dessa “discussão corporal” em um deslocamento com movimentos sincopados, mecânicos, energéticos e tensos, e cada um assume uma extremidade da cena. Ao atingirem a esquina do espaço cênico, os personagens desenham,

especialmente, um retângulo, seguindo o formato retangular da Sala 209. Formado o quadrado, eles se entrecruzam: Metlix e Roklix pela frente da cena, Mellix e Finolix por trás, ainda como caminhar robótico que permeia todos os deslocamentos. Antes de completarem o desenho de linhas retas pelo espaço, Roklix e Finolix permanecem parados em extremidades opostas, caminhando no lugar; forma-se uma diagonal imaginária entre os dois

Figura 17
Transformação



Fonte: Bassols (2016)

Enquanto isso, Mellix e Metlix vão em direção aos companheiros e, ao se encontrarem, frente a frente, beijam-se os ombros, de um lado e de outro, repetidas vezes; os beijos, no entanto são descarregados de qualquer sentimento ou emoção – ao contrário, passam a noção de frieza e de mecanização do afeto, como se dados de modo protocolar ou por conveniências, sem qualquer tipo de relacionamento.

A característica da personagem Mellix (Figura 18) nessa criação é marcada por sua dinâmica exata, seu andar de passos marcados e definidos, suas torções de tronco, sempre proporcionais ao seu caminhar e o ângulo dos seus braços, que permanece, constantemente, a 90° durante as caminhadas. Esboça sorrisos pueris e vazios, têm olhos frios e blindados; sua peruca loira de cabelos compridos e ondulados reverbera à sua movimentação, o que a deixa muito próxima da figura de uma boneca de louça, dados seus trejeitos com a boca, suas poses e seu jogo de olhares.

Figura 18
As formas femininas de Mellix



Fonte: Paulot (2016)

Ela veste um colan preto de alcinhas, justo ao corpo, mostrando suas formas convencionalmente femininas⁴⁵, como, por exemplo, os seios delineados e as pernas torneadas. Já Finolix é caracterizado por seus gestos e movimentos amplos, suas torções de tronco nas caminhadas são contidas, como se fosse um bloco humano mecânico ambulante, de corpo musculoso. Os ângulos de seus braços nas caminhadas ficam em torno de 25° (Figura 19). Nele, a mensuração de seus sorrisos, igualmente pueris e vazios, como o dos outros personagens, possui qualidades diferentes, uma vez que se dá em função do tempo, das pausas

⁴⁵ Se gênero são significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. (BUTLER, 2003, p. 24).

Figura 19
Ângulos



Fonte: Bassols (2016)

Roklix se caracteriza por seu caminhar amplo, preciso e dinâmico. As angulações de seus braços estão num limiar de 90° a 85° graus, posto que, quando caminha, seus braços adquirem um intenso movimento para corresponder aos impulsos, e os dedos de suas mãos permanecem abertos, em constante estado de tensão (Figura 20).

A dinâmica que ele assume nas caminhadas faz seu tronco e braços torcerem para as laterais de forma precisa, seca e direta, acompanhados pela cabeça, que gira para o lado oposto. Seus sorrisos são similares aos dos dois personagens já mencionados, mas, neste caso, estão acrescidos de um tom de sarcasmo, deboche e ironia. Sua expressão facial apresenta variações, uma vez que, dependendo da situação, pode esboçar raiva, alegria falsa e dissimulada, euforia, tédio e nervosismo.

Figura 20
Angulações de Roklix



Fonte: Bassols (2016).

As características de Metlix são as de uma figura apática, de sorrisos gélidos, indiferente a tudo (Figura 21). O ângulo de seus braços, em suas caminhadas, estão aproximadamente em torno de 85° , o que faz seu cotovelo definir essa articulação do braço. Sua musculatura de um homem negro reforça a tensão mostrada nesses movimentos duros e articulares. A peruca que usa é loira e curta e acaba se movimentando para fora da cabeça em alguns momentos, o que causa o riso do público. Seus óculos, diferentes dos outros, é amarelo; sua “personalidade” é áspera, têm os maxilares salientes, rígidos.

Figura 21
Musculatura desenhada de Metlix



Fonte: Paulot (2016).

Nesse primeiro momento da recriação, é possível identificar os personagens, visto que, em cena, eles são apresentados demonstrando suas características principais de força e de movimentos mecanizados. Após essa explicitação de suas características, eles retomam marchas robóticas pela sala, entrecruzam-se, desenham trajetórias com o olhar, intercalam pausas e partidas súbitas e partem em sintonia uns com os outros. Esses momentos assemelham-se aos da primeira versão de 2005, em que tocava a música metálica de Evelyn Gleinne, repetitivamente, para, então, entrar a música tema da criação, a batida *tecnopop* do grupo Operation Phoenix, *Running Two (Remix)*. Os personagens Metlix e Roklix se dirigem até a mesa numa espécie de “marcha negocial⁴⁶” (Figura 22), em que, além de marcharem roboticamente, realizam pequenos saltos para frente e para trás, até chegarem, de fato, na frente da mesa.

⁴⁶ *Marcha negocial* é um trocadilho desse universo mecanizado para remeter, ludicamente, à Marcha nupcial; só que, neste contexto, o “casamento” é no nível da negociação.

Figura 22
Marcha negocial



Fonte: Bassols (2016).

Os bailarinos, então, iniciam um diálogo corporal em que somente partes isoladas do corpo falam, ou seja, movimentam-se de forma segmentada, ambos sincopados em uma dinâmica seca, precisa e direta. Há, aqui, uma composição assimétrica, em que as formas dos braços estão alinhadas e a movimentação e as pausas são executadas de modo aleatório, de acordo com a batida eletrônica da música. Essa movimentação é vista em bloco, posto que os dois executam juntos a mesma sequência e ficam evidentes, portanto, as torções e as curvaturas dos troncos em direção à mesa.

Roklix é o primeiro a finalizar essa sequência para, em um gestual mecanizado segmentado, pegar a cadeira e sentar-se. Enquanto isso, Metlix permanece por mais um curto tempo nesse movimento frenético e repetitivo. Seus figurinos permitem que seus corpos estejam em evidência e, assim, é possível observar a reação de suas musculaturas a cada passo, movimento e gesto dados. Metlix, ao terminar a sequência de movimentos, dirige-se à cadeira para também sentar-se. Comparado ao de Roklix, explosivo, seu é um pouco mais contido, porém possui a mesma intensidade sutil, que dá harmonia aos contrastes da criação. Essa peculiaridade torna o espetáculo rico nos seus aspectos de gestual coreográfico,

uma vez que cada intérprete possui seu cabedal corporal-histórico-social⁴⁷. A negociação protocolar em volta da mesa começa a se estabelecer à medida que os dois propõem um gestual coreográfico (Figuras 23 e 24).

Figura 23
Movimentação contralateral



Fonte: Queiroz (2016)

Figura 24
Movimento contralateral



Fonte: Queiroz (2016)

⁴⁷ O que vem de encontro ao conceito de *capital corporal* proposto por Bourdieu (1994) e Weber (2010).

A cena acima apresenta uma movimentação contralateral, evidenciada repetidas vezes e de maneira intensa, beirando o êxtase e dando origem à simulação de uma cena de sexo oral. Essa mesma cena, que marca um ápice do espetáculo e que já existia na versão de 2005, aparece, agora, melhor trabalhada e com gestos coreográficos mais definidos e elaborados.

No ápice da cena, o acordo é firmado num ato de intimidade dos mais simples, o beijo na boca; porém, não é um beijo com sentimentos, e sim um beijo superficial.

Figura 25
Sexo oral



Fonte: Paulot (2016)

Todo o gestual da mesa é composto por atitudes risíveis; no entanto, após o acontecimento, os dois compactuam a relação ao baterem-se as palmas das mãos, depois os rostos e, por fim, passarem os dedos pelos ouvidos, limpando-os um no corpo do outro e dando-se socos num símbolo de cumplicidade e infantilidade.

Os gestos de Roklix são frenéticos e rápidos ao terminarem o pacto, posto que, num desconcerto consigo mesmo, gesticula facialmente, abre a gaveta, pega

um pano de prato para limpar-se: limpa a boca, a mesa, seu corpo e, num ato impulsivo, os braços do seu companheiro. Metlix, por sua vez, mostra-se indiferente à gesticulação intermitente do seu par e apenas arruma seus óculos e passa a ponta dos dedos nos cabelos enquanto olha fixamente para a frente.

Nesse momento entram, um de cada lado, Mellix e Finolix, a fim de alimentar os dois parceiros com xícaras (ouve-se as batidas das colheres). Mellix possui um caminhar mais teso, rígido e angular, enquanto Finolix caminha de forma mais flexível, mais próxima do corriqueiro. Ao servir o alimento, Mellix assemelha-se, em seus trejeitos, a uma boneca humana; já Finolix parece ter características robóticas.

O gestual de cada um no momento em que servem os convivas é de movimentos segmentados, o que faz as partes do corpo em evidência se destacarem, como os braços, o tronco, a cabeça e a expressão facial (Figura 26). Esse é um dos momentos que sugere uma certa comicidade, dado que as situações apresentadas se predispõem a essa experiência do impensado: Metlix e Roklix expressam um estado de euforia e de frenesi corpóreo que se potencializa à medida que recebem o alimento, bananas esmagadas.

Figura 26
Convivas Euforia em cena com Finolix, Mellix, Roklix e Metlix



Fonte: Bassols (2016)

A seguir, enquanto Roklix e Metlix retiram as xícaras e, num ato brusco, batem em cima da mesa (como um sinal de encerramento daquela discussão), Metlix permanece imparcial e busca recomeçar a negociação, dando início aos movimentos contralaterais de tronco para, então, Roklix responder.

A partir desse momento, o dueto na mesa volta a se repetir, mas, dessa vez, de uma maneira mais violenta. Metlix simula cenas de prazer e orgasmos artificiais, tocando o peito de seu parceiro de forma cada vez mais forte e mais intensa. Por sua vez, num ato de ira, Roklix começa a empurrar o braço do agressor para, depois, entrar num acordo *rock'n'roll*, numa espécie de comemoração, de festa, em que movimentam as cabeças para cima e para baixo.

Figura 27
Dueto



Fonte: Queiroz (2016)

Esses momentos de maior ousadia de interpretação chegam a situações extremas do absurdo, patéticas e, justamente por isso, humoradas, jogando com o escracho e com a superficialidade. Buscar esse humor na dança, nesse tipo de criação, é mover os afetos, é trabalhar com o inusitado, com o caricato e com o riso, mas sem cair nas ciladas do senso comum.

Em seguida, os personagens soltam-se e esboçam sorrisos falsos e artificiais, ajeitam seus cabelos para se aproximarem e se beijarem roboticamente. No mesmo momento, Finolix e Mellix, que estão na posição vertical, preparam-se para se beijar, mas o fazem de modo mais delicado e contido. Os dois pares, assim, simulam bonecos mecanizados, como se fossem movidos por cordas, uns com cordas mais rígidas e outros com cordas mais brandas. Quando chegam ao ápice, desgrudam-se; os que estão sentados caem para trás e os outros se afastam para “saborear” o

beijo dado, gesticulando a boca, abrindo-a e fechando-a em intervalos desiguais (Figura 28).

Figura 28
Bonecos mecanizados



Fonte: Bassols (2016)

De súbito, Roklix parece acordar do transe; Metlix imediatamente o segue, e ambos retiram tanto os seus óculos como os de Finolix e Mellix, que são guardados nas gavetas. No momento em que estão todos de pé, os personagens fazem um gestual com os braços, batendo as mãos no peito e no ombro. É um instante de certa unidade, visto que todos executam passos juntos: ainda que não sejam idênticos, possuem dinâmicas iguais, pois é a situação em que os seres robotizados distanciam-se da mesa para ocupar outros lugares no espaço (Figura 29).

Figura 29
Marcha robótica



Fonte: Bassols (2016)

Nessas posições, o grupo se dirige à frente na marcha robótica com passos largos, cada um mantendo as suas características próprias. Os quatro param em fila na boca de cena e executam uma sequência coreográfica que é comandada pelas articulações: os movimentos têm por natureza a rigidez, dentro de uma maleabilidade corpórea que possibilita os ângulos retos, precisos, diretos e dinâmicos nos membros do corpo. Cada um encerra a sequência em um tempo – Roklix é o primeiro a sair do quarteto, com uma empolgação corporal que faz todos correrem, cada um por si, em um círculo desconfigurado.

Após a corrida, os homens formam um triângulo, enquanto Mellix sobe na mesa e fica de pé. Ao perceberem a presença da mulher em cima da mesa (Figura 30), Roklix balbucia num tom audível: papapí-papa-papa-papa-papa-paparrá-rrá-rrã-rrãrrãrrã-tchaca-tchaca-tcheca-tchicatchica-tchoco-tchoco-rhã-rhã-rhé-rhé. Ao mesmo tempo, Mellix faz uma sequência coreográfica que se repete algumas vezes dentro da criação: ela se exhibe com gestos faciais num tom de deboche glamoroso.

Figura 30
Mellix



Fonte: Bassols (2016)

O trio, logo que termina, discute deliberadamente. Eles fazem caretas, brigam com movimentos impulsivos e emitem sons. Logo iniciam uma sequência de passos que envolve o corpo inteiro, ou seja, quatro passos para frente, quatro para trás, numa espécie de enfrentamento uns com os outros – o qual, por fim, torna-se uma sequência coreográfica em que as pernas parecem ponteiros de relógio em descompasso. Em seguida, começam a dizer: “Perigo, perigo. Alerta vermelho, perigo. Perigo, fora Temer, fora Temer, perigo”. Essa alusão ao momento atual, que aparece de forma inusitada, é motivo de riso para a plateia. Funciona, também, como um contraponto de descontração e humor para essas figuras robóticas e frias.

Eles se tornam protagonistas robóticos e balançam como pêndulos até pararem numa contagem de quatro balanços, gestual que evidencia o regramento e a métrica das sequências coreográficas, em que não há espaço para o molejo. Quando a velocidade do giro aumenta, todos saem numa corrida, a similar super-heróis, com os braços estendidos à frente emitindo sons típicos de um objeto voador.

Nessas trajetórias, os bailarinos dão voos rasantes, como se sobrevoassem um território sombrio, até que são formadas duplas, cada uma iniciando um diálogo corporal. Roklix e Finolix dialogam num misto de euforia e erotismo (Figura 31) e, por sua vez, Mellix e Metlix permanecem parados com os braços entrelaçados, em contrapeso. O duo masculino se desenvolve em torno da escrivainha, que, nesse momento, deixa de ser mesa de negociação para se tornar cama. Finolix mergulha num salto na horizontal sobre a mesa, e Roklix vai ao seu encontro; seus toques se dão de modo a insinuar gestos sexuais em meio a um frenesi robótico. Esse jogo, por vezes infantil, por vezes lúdico, apresenta situações inusitadas, como uma cena de masturbação, que, no entanto, não mostra nenhum sinal de emoção. O duo termina numa espécie de acordo: os dois sentam-se de costas para o público, um sobre as costas e cabeça do outro.

Figura 31
Diálogo não verbal



Fonte: Paulot (2016)

Na finalização do dueto, o casal formado por Mellix e Metlix sai da posição de contrapeso para iniciar um desequilíbrio até que ambos caem – Metlix no chão e Mellix sobre ele. Os dois sentam-se lado a lado: o bailarino se coloca de costas para o público com o braço apoiado no joelho esquerdo, e a bailarina se coloca em diagonal. Fazem, cada um, dois movimentos bruscos com a cabeça para a lateral esquerda, como se fossem máquinas, uma vez que a cada movimento há uma micro pausa, veiculando essa sensação de que se trata de seres mecânicos. A partir desse momento, as sequências de movimentos e gestos são comandadas pelos encaixes de braços, que, por sua vez, levam a novos movimentos, como o gesto de ninar e amamentar, ainda de forma mecânica (Figura 32).

Metlix fica com a metade de seu tronco sobre o corpo de Mellix, e os dois proferem beijos com biquinho e pequenos estalos. Levantam-se, um depois do outro e caminham, num bailado em dessincronia, em direção à mesa, onde encontram os outros dois.

Figura 32
Ninar



Fonte: Paulot (2016)

Todos começam a pulsar, pulsação que se inicia com a entrada da música *Running Two (Remix)*; à medida que a música se intensifica, os bailarinos aderem ao ritmo e saem dançando em pequenos saltos, como se estivessem numa *rave*. Roklix e Metlix saem do espaço cênico; Mellix e Finolix permanecem e logo iniciam um duo similar ao anterior. A cena culmina com os dois sentados nas cadeiras; a luz incide sobre eles e revela suas posturas: a de Mellix sempre remete à da boneca, formatada, padronizada, plastificada, ao passo que a de Finolix é mais displicente e maleável (Figura 33).

Figura 33
Posturas



Fonte: Paulot (2016)

Ao sentarem-se à mesa, iniciam gestos com olhares indiretos, do canto dos olhos, que acabam criando um estado de êxtase (Figura 34). Esse momento culmina com ela agarrando a cabeça dele e colocando-o sobre seus seios, num ato de euforia robótica; ele a coloca em seu colo e, então, ambos simulam uma cena de sexo. Mellix age de maneira indiferente, como se nada estivesse acontecendo: saltita sobre o colo de Finolix ao mesmo tempo em que tira *selfies* dos dois de maneira alegre e infantil. Subitamente, ele a tira de cima de si e ela se senta na cadeira; os dois, espreitam-se novamente com os olhares. Seus olhos se encontram, seus rostos se aproximam lentamente, mas o beijo, que estava prestes a acontecer, não se concretiza.

Figura 34
Saltitar



Fonte: Bassols (2016)

Ao final, num tom de ressentimento e desconfiança, os dois encostam-se nas cadeiras e apoiam seus pés sobre a mesa. Mellix, nessa cena, parece ter sido tirada de uma “caixa de boneca”, pois seus movimentos são oscilantes e, ao mesmo tempo, estáticos, como se tivesse uma mola no pescoço.

A próxima cena é a entrada de Metlix, que, na sua marcha robótica, carrega uma bandeja com uma pizza; atrás dele, Roklix traz consigo duas cadeiras. Terminada a música, o acontecimento cênico se dá no silêncio. Com a chegada da pizza, segue a cena que será a de um banquete: Mellix e Finolix ficam em um estado de euforia, alegria e apreensão ao perceberem a possibilidade de que irão comer. Essa cena demonstra uma reunião de comensais, em que as relações se mostram áridas, vazias, uma vez que os gestuais mecanizados apresentados beiram o desconforto. Logo no início, a relação que se estabelece é de apatia e de uma relação convivial neutra dos presentes à mesa, posto que todos buscam escolher o melhor pedaço de pizza. Mellix, porém, contenta-se somente com uma folha de alface, situação que pode ser analisada dentro de uma perspectiva de humor em relação aos papéis de gênero, uma vez que, nas sociedades patriarcais, a mulher relação é subjugada pelo homem. Além disso, reforça a ideia que é a mulher quem se sacrifica ao comer pouco para manter sua beleza de um corpo esbelto (Figura 35).

Figura 35
Comensais



Fonte: Bassols (2016)

Os jogos de cena, no simples ato de comer, demonstram o esvaziamento das relações humanas, visto que o desprezo, o deboche, a competição, a ironia, o cômico, os absurdos são apresentados de forma por vezes sutil, e, por outras, escancarada, como ocorre na cena da alface. Ao fim, eles se erguem, se olham e, de repente, começam a se apoiar um no corpo do outro, em desequilíbrio, criando

um emaranhado corporal, brigando por uma posição avantajada nesse turbilhão até que se repelem

Toca a canção de *Preciso me encontrar*, de Candeia; à medida que a canção toca, os caminhos dos personagens vão se intensificando, num tom de desespero que culmina com a solidão. A partir daí, tornam a correr em círculos, um atrás do outro, cada um buscando no outro os seus sentimentos, a sua alma. Aos poucos, eles vão, um a um, desvencilhando-se da corrida, até que Metlix sobe ao mesanino dá algumas tecladas mórbidas e mecânicas no piano, levanta-se bruscamente e caminha até a boca de cena; incide um foco de luz sobre ele e ele, num tom de indignação, grita: “IN/COM/PATÍ/VEL?”. *Blackout*. É o ciclo dessas relações que reincidem.

Esse espetáculo mostra de forma lúdica e crítica volatilidade das relações humanas no mundo contemporâneo, no qual, em algumas esferas da vida, há um tempo pré-determinado para que as ações e situações de convívio aconteçam. Dessa maneira, torna-se cada vez mais evidente a necessidade de estabelecer diálogos em que a tolerância e o respeito imperem, como sugere a canção final.

3.3 Tempepegoquedelícia (2012): o contraponto sob registros

Na Sala 209 da Usina do Gasômetro, local de proporções amplas, luz cênica branca de sua capacidade de 30% de iluminação, a criação *Tempepegoquedelícia* revela de modo explícito questões que transpõem as fronteiras relacionadas às noções de gênero e sexualidade. Lembrando que as práticas do vestuário, bem como de certos gestos, são fortes determinantes do se compreende por gênero através do tempo, em função do que “ele deve vestir”, ou do que como afirma Berenice Bento (2003):

o gênero adquire vida através de diferentes práticas, como vestimentas e gestos postos em ação e que dão visibilidade e existência ao corpo tendo como premissa que esses infundáveis atos de repetição do sistema binário⁴⁸ são determinados pela natureza. (BENTO, 2003).

⁴⁸ O sistema binário dos gêneros produz e reproduz a ideia de que o gênero reflete, espelha o sexo e que todas as outras esferas constitutivas dos sujeitos estão amarradas a essa determinação inicial: a natureza determina as sexualidades e posiciona os corpos de acordo com as supostas disposições naturais. (BENTO, 2003, *online*).

Desse modo, para fundamentar o objeto de pesquisa de modo consistente, busquei alguns conceitos no campo teórico que questiona condutas normativas macrossociais. Nesse sentido, coloco em pauta o conceito de *contra-sexualidade* proposto por Preciado (2002, p. 19), conceito que:

vem indiretamente de Foucault, para quem a forma mais eficaz de resistência, a produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais, não é a luta contra a proibição (como a proposta pelos movimentos de liberação sexual anti-repressivos dos anos setenta), mas a contra-productividade, ou seja, a produção de formas de prazer-saber alternativas da sexualidade moderna.

De acordo com a autora, a resistência à produção disciplinar da sexualidade diz respeito aos modos regulamentados como a sexualidade vem sendo tratada em nossas sociedades ao longo dos séculos pelos sistemas normativos. A contradisciplina refere-se aos modos de produção das sexualidades que desafiam ou se afastam do “que é correto” em relação aos paradigmas normativos. O conceito de *contra-sexualidade* pode ser visto também como uma teoria do corpo que está fora do binarismo homem e mulher, masculino e feminino, heterossexualidade e homossexualidade. Essa noção:

Define a sexualidade como tecnologia, e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados homem/mulher, homossexual/heterossexual, transexual, assim como suas práticas e identidades sexuais, não são senão máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicativos, programas, conexões, fluxos de energia e de informação [...] (PRECIADO, 2002, p. 19).

Desse modo, esses parâmetros são como máquinas produtoras de subjetividades identitárias dados pelo contexto sócio-político e cultural. Dito de outra forma, há um conjunto de atos que o corpo assume em relação ao sistema social, seja com artefatos, instrumentos, próteses, desenhos, etc. Essa ideia de *contra-sexualidade* vem ao encontro do discurso do corpo da criação em questão: as descrições a seguir, inseridas na esfera das práticas coreográficas e performativas, identificam-se, em nível conceitual, com a abordagem de Preciado. Na criação *Tempstepegoquedelícia*, os sujeitos da cena, Mônica Dantas e Luciano Tavares, serão, neste estudo, identificados com os nomes fictícios de *Parlante-1* e *Parlante-2*, respectivamente, a fim de uma exemplificação concreta de escrita e reflexão, uma vez que são seres reais. *Parlante* vem de “cuerpos-parlantes”, como cita Preciado

(2002), termo da língua espanhola derivado do verbo “parlar” que significa “revelar e dizer o que se deve calar ou o que não há necessidade de que se saiba”. (RAE, 2017, *online*).

A caracterização dos sujeitos por esses nomes, similares a fórmulas de remédio, correspondem, também, ao que Preciado (2002) comenta sobre as práticas *contra-sexuais*, considerando-as como *tecnologias de resistência*, devido ao fato de que estão ligadas à produção de artefatos que beneficiaram os modos de viver e de relacionar-se “[...] de certas sapatonas e certos gays *queer*, e que até agora havia[m] sido considerado[s] como uma ‘simples prótese inventada como paliativo da incapacidade sexual das lésbicas’”. (PRECIADO, 2002, p. 18). Nesse caso, a autora está se referindo ao *dildo*⁴⁹. Sendo assim, as cenas descritas nas páginas seguintes acontecem num diálogo entre prática, reflexão, análise e teoria.

Posicionados um de cada lado do espaço cênico (Figura 36), parados de frente, *Parlante-1* e *Parlante-2* vestem figurinos suntuosos que cobrem seus corpos por inteiro, corpos sustentados pela verticalidade em uma aparente imobilidade, como na pequena dança de Steve Paxton⁵⁰. Eles mostram-se: *Parlante-1* veste um tubo longo, com tons de azul, pequenas pérolas na parte da frente e um capuz sobre a cabeça; *Parlante-2* veste um tubo vermelho tipo prega de favo, de gola, com uma espécie de plissado, mangas soltas e largas e uma cauda longa. Suas expressões apresentam um aspecto imparcial. Lentamente, começam a girar em torno de si mesmos ao som da canção *O que é que a baiana tem?*, de Carmem Miranda. Esse giro em torno do próprio eixo, um quarto de volta a cada marcação da canção, é um prelúdio para saírem em uma caminhada que desenha suas trajetórias no espaço.

⁴⁹ [...] “dildo” proveniente da cultura sexual anglo-saxã, cujos diferentes sinônimos em castelhano são: “cinturão de pênis” ou “pênis de plástico” [...]. (PRECIADO, 2001, p. 18).

⁵⁰ A pequena dança trata-se de uma referência coreográfica a Steve Paxton, recorrente na dança pós-moderna norte americana, que, através da imobilidade, busca perceber tudo que se move em termos microscópicos no corpo aparentemente em pausa. “A pequena dança é um movimento efetuado no próprio ato de estar de pé: não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado”. (GIL, 2004, p. 109).

Figura 36⁵¹
Tubos longos



Fonte: Paludo (2012)

Os dois pausam de frente para a plateia, equidistantes (Figura 37); dentro desse envoltório cênico, o clima dado pelos intérpretes/criadores, pelas luzes, pela canção, pelo figurino, não faz distinção de gênero, uma vez que o gestual, os olhares e as vestimentas inibem essa categorização. São gestuais fortes (Figura 38), ou seja, caracterizam uma sensualidade dúbia, tímida, sem querer revelar o que há por trás daquela indumentária. Isso faz que sejam vistos como um único gênero, seres indistintos, homem/mulher, mulher/homem, andróginos.

Figura 37
Envoltório cênico



Fonte: Paludo (2012)

⁵¹ Todas as fotos desse capítulo são feitas a partir de *prints* da tela do vídeo feitos pelo autor.

Figura 38
Gestuais fortes



Fonte: Paludo (2012)

Repetem o desenho cênico de deslocamento no formato semi-ondulado em que, numa ampla trajetória no palco, os bailarinos se cruzam pelo espaço. Ao pausarem, o gestual de braços e o remelexo com os segmentos do corpo é visto de outra forma, uma vez que se pode observar os movimentos de seus quadris e troncos de modo mais visível, mais angulado: seus braços, abertos ao lado, fazem um movimento amplo, e o corpo assemelha-se a uma cruz, conforme Figura 39. O que diferencia a postura e o gestual de ambos é que *Parlante-2* apresenta seu queixo, levemente para baixo, que por sua vez, faz os gestos e movimentos languidos ficarem nessa órbita. Na terceira trajetória, ao invés de seguirem nessa continuidade de pausar, olhar e saracotear, dão início a um rebolado com os quadris para, então, cruzarem-se por meio de giros, gestos, olhares, pausas. O gestual que fazem com os braços se assemelha, em parte, com os gestuais de Carmem Miranda (Figura 40). Numa espécie de reconhecimento de uma alegria transitória, rodopiam em torno de si e em torno um do outro, em uma certa excitação gestual corpórea, em que os gestos ora se assemelham a códigos da dança flamenca, ora ao imaginário de Carmem Miranda, ora a nenhum deles. No entanto, não há alegria, não há sorrisos, como poderia sugerir a música ou as imagens associadas a ela: os rostos são sérios, “neutros”. E, para potencializar a cena, os movimentos esvoaçantes dos vestidos ampliam o sentido dos movimentos, como se fossem extensão do corpo.

Figura 39
Ângulos



Fonte: Paludo (2012)

Figura 40
Cabedais corporais



Fonte: Paludo (2012)

No momento em que param, um ao lado do outro, no fundo da cena, despem-se de suas roupagens – que funcionam, aqui, enquanto carcaças ambíguas (Figura 41) – delicadamente, com gestos lentos, como se tivessem desvendando um mistério, para assumirem condições controversas quanto aos seus novos trajes de certo modo limitantes.

Figura 41
Controvérsia



Fonte: Paludo (2012)

Ou seja, a mulher veste figurinos tipicamente masculinos: bermuda de boxeador, camiseta e toca; por sua vez, o homem veste um tubinho cinza aberto nas costas com tiras para amarrar e roupa íntima vermelha (Figura 42). Esses elementos indicam uma troca de posturas, gestuais, comportamentais, relacionadas ao gênero pré-determinado, supostamente, pelo sexo e pelas roupas, uma vez que essas vestimentas são sinônimos dos estereótipos de gênero, do feminino e do masculino.

Figura 42
Gêneros



Fonte: Paludo (2012)

Uma das características de movimentos e de gestual dessa criação é a sinuosidade e ondulação dadas pelos ombros e quadris em vários momentos, a começar com a sequência coreográfica que segue após a cena anterior, que é realizada em uma diagonal, em que o par se cruza, e executam a mesma sequência. Um detalhe desse passo é que ele é feito num plano vertical, com os joelhos flexionados, o que faz os seres *parlantes* deslizarem a planta de seus pés pelo chão; esse fato dá a impressão de densidade, em contraponto com a leveza e a intensão fornecidas pelos movimentos dos ombros. O paradoxo criado entre densidade e leveza é dado pelas técnicas corporais dos intérpretes-criadores, ou seja, a impressão de densidade é conseguida pelo flexionamento dos joelhos e pelo deslizar dos pés pelo chão, ao passo que a leveza é conseguida pelos movimentos circulares dos ombros e pela expressão facial. Após esse momento, a música cessa, e a cena que se segue ocorre no silêncio.

Os corpos ondulam (Figura 43) em direção ao microfone e aos falos⁵² posicionados na boca de cena: o desenho que se vê desde a diagonal, local onde foi registrada a foto, mostra duas figuras ondulantes, cada uma em uma diagonal, sob o efeito da iluminação, suas sombras delineando seus corpos no chão.

Figura 43
Ondulação



Fonte: Paludo (2012)

⁵² Falo pode ser considerado similar a um *Dildo* proposto por Preciado (2001), mas também ele pode ser considerado como prótese, como um artefato das tecnologias de resistência conforme a autora, assim com um produtor de subjetividades identitárias dados pelo contexto sócio, político e cultural.

Os seres *parlantes* erguem-se, vestem os falos (Figuras 44), segurando-os pelas pontas – a fim de evidenciá-los para o público –, ficam um de frente para o outro; ao fim, *Parlante-2* pega o microfone e o ergue na altura de sua boca. É um momento que beira o risível, posto que os falos de plásticos são grandes, arredondados e artificiais. Os *parlantes* iniciam a cena com uma disputa entre a mobilidade dos falos que seguram nas mãos com um de jogo de movimentos nos quadris, nos braços e no tronco – essas partes reverberam como se os falos fossem o centro poder. Os falos tornam-se uma espécie de prótese do corpo mais próxima a plateia, sinônimo de provocação; um apêndice do corpo em plástico prateado, inusitado e buscando o humor⁵³.

Figura 44
Falos



Fonte: Paludo (2012)

O jogo de sons que emitem vai numa intensidade crescente, um misto de briga, de luta, de orgasmos, de prazer, de devaneios e gritos, até quando suas vozes formam um uníssono, os sons sobrepostos de forma que não se sabe quem o emitiu primeiro; chega-se, por fim, a um ápice em que os dois, num sentimento de

⁵³ A prótese promovida pelo falo reforça, de modo lúdico, uma equidade entre os *parlantes*, ao mesmo tempo em que provoca algo cânone da cultura heteronormativa. Aqui há um ser *queer*, estranho, ou seja, *parlantes* com uma “nova opção de gênero”. Ao mesmo tempo Bento (2003, online) salienta que: as performances de gênero seriam ficções sociais prevalentes, coativas, sedimentadas, gerando um conjunto de estilos corporais que aparecem como uma organização natural (e daí deriva seu carácter ficcional) dos corpos em sexos, em uma relação binária e complementar. A performatividade não é um “ato” único, singular, são as reiterações das normas ou conjunto de normas.

conciliação, abraçam-se desesperadamente. Nesse momento, pode-se ouvir suas respirações ofegantes que, aos poucos, se tranquilizam, fazendo desfazer-se o abraço e iniciando uma nova discussão.

Porém, desta vez, o tom, que antes era de luta, de dominação e de poder, é sensualizado, mas forte: uma competição de gemidos de prazer. Isso fica evidente ao final, quando os dois se deslocam pelo espaço (Figura 45), impulsionados pelos seus desejos, gozos, devaneios sonoros aleatórios, até chegarem nas cadeiras e vestirem os coletes de pele⁵⁴. O diálogo, a troca de olhares, os sorrisos maliciosos desajeitados, os balbuciantos vão dando lugar a um diálogo gestual dançado. A sequência coreográfica, que se dá no silêncio, envolve partes do corpo pré-dispostas aos gestuais corriqueiros, como a maneira de sentar despojada (Figura 46), o cruzar de pernas, a simulação de toques, as viradas de cabeça para o lado, além de chicoteados com o corpo e os falos, como na foto abaixo.

Figura 45
Impulsionados pelos seus desejos



Fonte: Paludo (2012)

⁵⁴ Esses coletes de pele, ao mesmo tempo em que sugerem a pele do animal, são também símbolos da cultura pop, da moda, da sensualidade.

Figura 46
Gestos corriqueiros



Fonte: Paludo (2012)

O tempo todo há este jogo de flertes, em que não é nítida a diferenciação entre os gêneros, uma vez que ambos executam gestos similares com as mesmas intensidades, poses sensuais, pernas à mostra, havendo somente um pequeno contraste nas vestes de cada bailarino. Referente ao sistema binário de gênero, Butler (2003, p. 24) afirma que:

Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que o *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino.

A evidenciação e os contrastes nos gestuais ficam mais aparentes quando os *parlantes* saem das cadeiras para fazer um certo exibicionismo de suas qualidades, a fim de uma possível conquista. Nesse momento, a movimentação e os gestuais têm conotações sensuais (Figura 47): os dois ensaiam poses sugestivas aos modos sexuais dos padrões dominantes, olhares insinuativos, gestos sexualizados. Ao andarem sobre os quatro apoios (Figura 48), ou seja, ao engatinharem em direção ao microfone, seus corpos possuem uma densidade que se assemelha, realmente, à de dois felinos.

Figura 47
Poses sugestivas



Fonte: Paludo (2012)

Figura 48
Quatro apoios



Fonte: Paludo (2012)

Com o microfone nas mãos, *Parlante-1* começa a cantar a canção popular *Ai se eu te pego* (2011), de Michel Teló, hit⁵⁵ que, em um primeiro momento, não é identificável, pois é cantada em francês; porém, à medida que a canção se revela, os espectadores, ao identificá-la, riem (Figura 49). Enquanto isso, *Parlante-2*, numa atitude sedutora e com ares de mistério, acompanha timidamente *Parlante-1* nos seus molejos⁵⁶. Martins (2003, p. 66) enfatiza a importância dos “solfejos da

⁵⁵ Essa música foi considerada um hit de sucesso em função de sua ampla divulgação e circulação tanto nas rádios, como nas redes sociais a nível nacional e internacional, bem como em programas televisivos da época.

⁵⁶ Movimento de leves flexões nos joelhos em pequenos intervalos de tempo, dentro duma variação de ritmo.

vocalidade” inscrita no gesto, bem como nos adereços performativos, como é o caso da criação em questão:

Minha hipótese é de que o corpo em performance é não apenas expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão de memória [...].

Figura 49
Canção desvelada



Fonte: Paludo (2012)

Os gestos são inspirados em duplas de cantores da música popular brasileira, com o intuito de satirizar esse hit popular e a própria performance do cantor, pois, num segundo momento, a canção é cantada em espanhol pelo *Parlante-2*. *Parlante-2*, com suas vestimentas de cores vistosas, suas pernas à mostra e sua cueca vermelha e *Parlante-1*, com sua bermuda preta larga de cetim marcada na cintura, atuam suas *contra-sexualidades* encarnadas.

O esboço das sexualidades provisórias, satirizadas, risíveis ficam mais evidenciados no instante em que a canção é tocada na voz do próprio cantor em *playblack*. É também nesse momento que executam uma coreografia com sequências metrificadas, simétricas. Não há grandes deslocamentos pelo espaço (Figura 55), o que demonstra, assim como a canção, a facilidade em memorizar a

letra ou os passos, sendo o único objeto de maior complexidade, no seu manejo, os falos. Na coreografia, eles são manipulados para cima, para baixo, para os lados, para as diagonais, são puxados para frente, para trás. Numa linguagem mais especializada da dança contemporânea, esses passos são razoavelmente simples; em outras palavras, são passos que podem ser vistos e executados sem a necessidade de grande esforço físico nem complexidade. Os falos revelam o tabu em relação a partes dos corpos bastantes polêmicas se manipuladas em cena. Nessa criação, eles são manipulados de modo lúdico, mas bastante explícito.

Figura 50
Sequência metrificada



Fonte: Paludo (2012)

Ao final dessa cena coreográfica, os seres *parlantes* despem-se dos falos, em atitudes e olhares sensuais, como se tirassem calcinhas (Figura 51), momento apropriado para a entrada da canção *Fogo e paixão*, de Wando (1988). As sexualidades transitórias dançadas pelos *parlantes* ficam explícitas, evidenciadas e, ao mesmo tempo, de modo contraditório, definidas, à medida que seus desejos afloram e tornam-se aparentes ao iniciarem um gestual de carícias em seus próprios corpos e um no corpo do outro. O momento ápice é quando os seres *parlantes* vão despindo-se, peça por peça, até ficarem nus, rolando pelo chão (Figura 52), deixando-se contaminar pelas sensações do legado vivenciado no decorrer das cenas e do momento presente.

Figura 51
Calcinhas



Fonte: Paludo (2012)

Sem os figurinos e acessórios que apresentavam até então, os *parlantes* e suas *sexualidades transitórias* são rompidas: a nudez dos corpos limita esses trânsitos e propõe outra sexualidade em cena. O que vemos a partir da nudez é um homem negro que rola no chão com uma mulher branca. A nudez e a extrema proximidade entre os bailarinos é o que pode causar um certo estranhamento ao público: há um contraste das cores das peles, há também uma exposição dos seus órgãos genitais. Se, por um lado, estar nu na dança contemporânea não é uma grande quebra de tabu, por outro a nudez, para uma parte da plateia, é *sempre* uma quebra de tabu. É a busca de lançar um olhar para a intimidade dos corpos, corpos nus que se entrelaçam, um perdendo-se no outro, um branco e outro negro. Ao fim, subitamente eles se sentam de costas um para o outro, como o término de algo, de uma cópula; depois, sentam-se em duas cadeiras, cansados, alheios um ao outro, a coluna e o ventre relaxados, a barriga sobressaliente. Depois do sexo e do momento de relaxamento e pausa, os joguinhos de olhares sedutores esgotaram-se: resta um corpo cansado, descontraído, desalinhado, talvez um corpo menos produtivo.

Figura 52
Rolamentos pelo chão



Fonte: Paludo (2012)

Figura 53
Colo



Fonte: Paludo (2012)

4 ANÁLISE COMPARATIVA DOS REGISTROS EM VÍDEOS

Neste capítulo, expõe-se a análise de três registros em formato audiovisual e em dois suportes diferentes: *IN/Compatível?* (2005) e *Tempostepegoquedelícia* (2012) foram analisados com base no DVD; já *IN/Compatível?* (2016), com base na plataforma *Youtube*.

No que se refere à análise de conteúdo dessas criações, identifiquei aspectos de que trata Lehmann (2007) no âmbito do teatro pós-dramático, o qual discute um ponto chave para se compreender as criações: a eliminação da síntese. Segundo o autor, a eliminação da síntese encontra-se no campo dos signos teatrais, que abrangem várias dimensões de significação, tanto as inteligíveis como também as inapreensíveis. Em outras palavras, reconhecemos facilmente os signos que fazem sentido; os que não fazem, tornam-se, ao fim, elementos de indefinição. Para isso, Lehmann (2007) propõe uma *orientação do olhar*; dito de outra forma, o autor propõe abrir-se para as diversas possibilidades dos vários graus de compreensão, seja daquilo que é apreensível, seja do que é inapreensível.

Não se trata aqui de discutir até que ponto a teoria do uso dos signos na modernidade se distanciou dessa maneira de pensar na medida em que dissolveu a relação da ideia “estética” pensada por Kant com conceitos reacionais. É suficiente que se deva conceder aos signos teatrais [dancísticos] a possibilidade de atuar justamente por meio da eliminação da significação. Conquanto a semiótica teatral ilumine o cerne da significação e mesmo diante de uma ambiguidade garanta os restos do que é possível designar (sem o que, de fato, o livre jogo das possibilidades perde encanto), que, por assim dizer, permanece como não sentido no significante. Assim, a presente tentativa de descrição está ligada a semiótica teatral e ao mesmo tempo procura ultrapassá-las, uma vez que se concentra nas figurações do auto-apagamento do significado. (LEHMANN, 2007, p. 138).

Nesse sentido, a eliminação da síntese relaciona-se diretamente com a eliminação de significados literais ou explícitos, ou seja, o significado se anula, e o aquilo que significa deixa de significar pela simples transgressão e evolução do significado. Com isso, sem significado definido, o signo, por mais abstrato que seja, pode significar qualquer coisa, posto que os seres humanos, em geral, têm a tendência de atribuir significados aos objetos do mundo – independentemente de terem ou não sentido, pois o que interessa é a cadeia semiótica a refazer-se constantemente em nossa mente.

As criações *IN/Compatível?* (2005) e (2016) e *Tempstepegoquedelícia*, dentro do ponto de vista de Lehmann (2007), podem encontrar similaridades no que tange à eliminação da síntese, uma vez que a dança contemporânea, de modo geral, não dispõe de narrativas lineares. Ou seja, grande parte das criações em dança contemporânea, como é o caso deste estudo, não conta uma história com início, meio e fim, mas tem a intenção de apostar nas subjetividades dos espectadores para a construção de sentido. Por vezes, esse aspecto subjetivo da dança contemporânea acaba distanciando parte do público, sobretudo aqueles que desejam encontrar significados diretos e que perdem, assim, o desafio de se deixar levar pelas sensações promovidas pela experiência. Isso vem ao encontro do que Louppe (2012) comenta em relação à dança contemporânea, dado que ela está “[...] longe de narratividade que se contataria em dispensar um referente, sendo o sentido, antes de mais nada, esse objetivo não nomeado que a dança interroga sem descrever” (LOUPPE, 2012, p. 32).

Dentro dessa perspectiva, a ausência de significados narrativos literais contribuiu, em certo sentido, para promover o humor em alguns acontecimentos do espetáculo *Tempstepegoquedelícia*, como, por exemplo, o momento de discussão entre os falos, momento em que *Parlante-1* e *Parlante-2* vestiam “trajes heterogêneos” com seus corpos no sentido da natureza biológica. Seria a *Dildaje interrutus* ou a *Dildagem interrutus*, termo que Preciado (2002) utiliza para anunciar uma briga de *dildos* por um interesse comum, no caso aqui exposto, o poder entre os gêneros. Ou seja, o poder instaurado pela lógica heterossexual em que atribui um poder arbitrário a um artefato simbólico, ao *dildo*, ao falo. Em outras palavras, está dentro do que a autora salienta: “[como] o órgão que institui o corpo como ‘naturalmente masculino’, [e que] deve ser considerado como um ato estrutural e histórico decisivo entre os processos de desconstrução da heterossexualidade como natureza”. (PRECIADO, 2002, p. 64). Desse modo, o *dildo* pode ser considerado como um ato reflexivo na história da tecnologia *contra-sexual* ao se opor o dito como normal.

Por outro lado, independentemente dos significados atribuídos pelos espectadores, foi relevante perceber que eles foram afetados. Acredito que isso é um aspecto importante a ser considerado devido às ambiguidades de gênero geradas a todo o momento da criação. Aliás, as três criações aqui analisadas se aproximam em termos ideológicos, revelando problemas tais como a

incompatibilidade nas relações humanas, em *IN/Compatível?* (2005) e (2016), e as fronteiras do feminino e do masculino, em *Tempostepegoquedelícia*, por meio de gesticulações, movimentos e sonoridades da voz sem a pretensão, na maioria das vezes, de se ter um significado literal. Nesse contexto, Butler (2003) faz questionamentos sobre a especificidade do feminino em relação ao masculino, sobre as práticas culturais de dominação e reflete que:

A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva e que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade. (BUTLER, 2003, p. 21).

De certo modo, *IN/Compatível?* (2005) e (2016) são, entre as criações analisadas, as peças coreográficas com significados mais explícitos, delineados pelos corpos, movimentos, gestos, perucas, óculos, objetos, luzes, som e vozes. Esses elementos cênicos permitem a construção de uma fábula com certa linearidade, visto que o espectador reconhece e elabora sentidos, interpelado -se ao espetáculo sem dificuldade. Embora sua remontagem em 2016 apresente uma cena inicial repleta de signos, composta pelo piano, pelos copos, pelo cigarro, pelas cadeiras, pelo abajur, entre outros e com mais participantes, completamente diferentes dos da primeira versão em 2005, o ambiente sonoro borra as significações.

Esses fenômenos referem-se às mudanças de tônus muscular; à passagem de um estado de relaxamento muscular para o de tensão e vice-versa; aos estados de ânimos provocados por essas tensões e relaxamentos; e, finalmente, à energia corporal necessária para performar diferentes papéis que ocorrem no corpo, na mente e no imaginário. Eles estão, de alguma maneira, inseridos no que Morin (2003) comenta sobre a complexidade da ordem e da desordem, quando essas forças agem de modo a provocar uma ordenação, uma organização naquilo que aparentemente está desorganizado, servindo como um agente transformador de todo o emaranhado celular corpóreo⁵⁷ que se criou a partir de múltiplas relações que podem acontecer ao mesmo tempo.

⁵⁷ Me refiro aqui à complexidade do corpo humano e de todas as suas relações para se manter em funcionamento, em que quase tudo acontece no nível das células e neurônios.

Desse modo, tais fenômenos, as mudanças de tônus muscular, me fazem compreender que os sistemas complexos do corpo, da mente, do microuniverso chamado *eu e meu entorno*, fazem parte de um todo chamado *ser humano*, e estão presentes e interferindo em camadas imperceptíveis do nosso ser, criando relações que, de certo modo, organizam-se entre elas. Em *IN/Compatível? (2005) e (2016)*, identifica-se essas organizações, materializadas nas mudanças de tônus muscular, na transição dos corpos para a composição em robôs – ou seja, os estados cênicos de presença se alteraram. Na criação de 2005, as práticas corporais variavam entre o ballet clássico, a dança contemporânea e a oficinas corporais para atores; na criação de 2016, perpassaram a dança contemporânea, as técnicas de educação somática e o ballet clássico. De 2005 para 2015, houve uma difusão das técnicas somáticas de modo geral no Brasil⁵⁸, promovendo uma maior consciência da sutileza de certos estados corpóreos, técnicas de relaxamento e propriocepção.

Dentro dessa percepção, Lehmann (2007) coloca a experiência sinestésica como aspecto do investimento no novo teatro que rompe com as narrativas lineares, com a busca por se fazer entender. Tal cena abre a possibilidade para o compromisso sensorial com um nexos exato: trata-se de “[...] uma heterogeneidade disparada, em que cada detalhe parece ocupar o lugar de outro qualquer” (LEHMANN, 2007, p. 141). As criações aqui estudadas foram compostas nesse espírito e, assim, desestabilizam a noção de linearidade convencional em espetáculos de dança nos quais, mesmo não havendo uma história a ser contada, há passos reconhecidos como próprios da dança contemporânea. Sobre essa ótica, Lehmann (2007, p. 141) afirma:

O aparato sensorial humano dificilmente suporta a falta de referência. Privado de seus nexos ele procura referências próprias, torna-se “ativo”, fantasia “descontroladamente”, e o que lhe ocorre então são semelhanças, conexões, correspondências, mesmo as mais remotas. O *rastreamento* de conexões anda junto com a desamparada concentração da percepção nas coisas que se oferecem (talvez elas ainda sussurrem seu segredo).

A partir disso, tanto *IN/Compatível? (2005) e (2016)* como *Tempstepegoquedelícia* propõem um olhar diferenciado para seus argumentos

⁵⁸ Em 2003, houve a vinda da pesquisadora Sylvie Fortin para o Brasil; a partir dessa data, pode-se ver a difusão de importantes eventos e publicações sobre educação somática no Brasil, entre outros Fernandes (2006), Strazzacapa (2009; 2012), Sastre (2015).

cênicos Ou seja: de um lado, a mecanização das relações humanas é expressa de modo crítico e humorado, de outro, as questões de “[...] gênero e sexualidade se propõem a desbotar as encarnações do feminino e do masculino, misturando marcadores de gênero levando à cena sexualidades provisórias” (DANTAS, 2012). Desse modo, as criações não se atentam somente aos movimentos, mas às expressões de todo o corpo no sentido de expressar a arte da dança na sua cadeia subjetiva e complexa. Isso significa questionar, refletir, promover humor e ironizar através de uma corrente de movimentos e gestos que são, por vezes, corriqueiros e habituais, próprios da vida, cotidianos, mas performatizados em cena (cantar, caminhar, tirar e colocar a roupa, por exemplo).

Nas duas primeiras criações mencionadas, o gestual e os movimentos foram codificados, transformados com a intenção de criar situações estimuladas e formatadas pelo contexto robótico. Nisso nos perguntávamos: como seria sentar-se sendo robô? Beijar? Caminhar? Correr? Segurar? Abraçar? Ajoelhar?. Em *IN/Compatível?* (2005), os intérpretes-criadores conviviam mais tempo juntos, por meio de aulas, espetáculos e outros ensaios, e a configuração das cenas se formavam com maior naturalidade. Em *IN/Compatível?* (2016), os intérpretes-criadores novos vinham de práticas corporais diversas, o que proporcionou a criação de outras cenas, como as ações que aconteciam em torno da mesa, por exemplo. Nessa cena, Roklix e Metlix eramos alimentados na boca pela “boneca⁵⁹” e pelo “boneco”; trocávamos olhares, sorrisos; fazíamos caretas; pedíamos mais comida, balançávamos os braços; nos irritávamos; ficávamos alegres, ficávamos tristes, até que terminavam de nos alimentar para que voltássemos ao diálogo gestual dançado, o qual mobilizava um certo tom de desconfiança, expresso em nossos corpos pela tensão que a movimentação gestual exigia.

Quanto à criação *Tempostepegoquedelícia*, não havia interesse de representar um personagem, mas sim características básicas para cada papel, em um misto de dubiedades, sensualidades e malícias. Diversas vezes, os ombros expressavam movimentações sensuais: os ondulávamos, os circulávamos, deixando-os comandarem as linhas e direções espaciais. As sensualidades também se expressavam por meio do toque das mãos em partes do corpo – em alguns

⁵⁹ Os termos *boneca* e *boneco* referem-se à imagem e aos movimentos que esses personagens representam na cena, por demonstrarem movimentação e gestual similares aos de um robô.

momentos nos quadris, em outros, na cintura, na nuca, na cabeça, no pescoço – e na nudez das pernas. O toque de malícia ficava por conta do olhar que, acompanhado dos movimentos sinuosos dos corpos, ganhava intensidades e intencionalidades marcantes, uma vez que ora *Parlente-1* e *Parlante-2* olhavam para o público, ora olhavam para si mesmos. Havia sempre um jogo de olhares com os espectadores, o que de, certo modo, corresponde ao que Lehmann (2007, p. 141) expõe quando fala em sinestesia:

A sinestesia [é] imanente ao acontecimento cênico, [...] não mais consiste em um elemento implícito do teatro como obra de encenação oferecida à contemplação, mas em uma oferta explícita da atividade no teatro como processo de comunicação.

O processo de comunicação no espetáculo aqui abordado se fez através de um diálogo indireto, ou seja, a troca de olhares, de energias, de afetações – o que a partir desse viés, é chamado de sinestesia, situação em que as percepções ficam aguçadas no sentido de responder aos estímulos do que vem de fora. Pode-se chamar também de *empatia sinestésica*, como explica Godard ([2003], p. 24-25):

[...] a distância subjetiva que separa o observador do dançarino pode variar, [...] provocando um certo efeito de “transporte”. Transportado pela dança, tendo perdido o seu próprio peso, o espectador se torna, em parte, o peso do outro. [...] Quando, pelo transporte, o olhar é restringido em menor intensidade pelo peso, ele viaja diferentemente. É o que podemos chamar de empatia sinestésica ou contágio gravitacional.

Nesse caso, os agentes da cena, os bailarinos, relacionam-se com seus observadores, os espectadores, num diálogo e contágio gravitacional. Tal fato pode levar a pensar que a dança contemporânea é uma das artes nas quais os aspectos da performance (no ponto de vista de Lehmann) fazem-se presentes por meio da dramaturgia corporal, de gestos e de movimentos, sem a necessidade de haver um texto. A performatividade⁶⁰ também constitui a dança, visto que “[os gestos e os movimentos se torna[m] mais presença que do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação” (LEHMANN, 2007, p. 143). Em *IN/Compatível?* (2005) e (2016), a presença e a representação compartilham a

⁶⁰ Esse termo também é usado por Erika Fischer-Lichte em *La estética de lo performático* (2011) e por Josete Feral em *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (2008), ambas com distintas noções sobre a performatividade.

mesma importância nos acontecimentos da cena, uma vez que a presença está em constante evidência pelo vigor do tônus muscular que reverbera todo o corpo; a representação, por sua vez, é visível, em certa medida, pela caracterização dos bailarinos ao usarem perucas, óculos, casacos, sapatos. Já em *Tempstepegoquedelícia*, esses dois aspectos estão borrados, ou seja, não são percebidos explicitamente ou de modo uniforme, dando lugar à *irrupção do real*, conceito igualmente proposto por Lehmann e que diz respeito à “[...] incerteza, por meio da indecibibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção. É dessa ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência” (LEHMANN, 2007, p. 165).

O processo de criação desse espetáculo passou por essa noção de incerteza para a realização de determinadas cenas, posto que, para não passar a ideia de mentira ou de uma mera representação, tínhamos que vivenciar aquele momento, atuar, buscando a cada vez o frescor do momento, o ato teatral em nível de presença— desde o som das vozes até a nudez total e a proximidade física. Esse misto de realidade e ficção permeou todos os momentos do espetáculo, uma vez que “o teatro [a dança] se dá como uma prática ao mesmo tempo totalmente significativa e totalmente real. Todos os signos do teatro [da dança] são ao mesmo tempo coisas fisicamente reais [...]” (Ibid., 2007, p. 166). Não se pode dizer o mesmo de *IN/Compatível?* (2005) e (2016), pois os gestos e os movimentos, assim como as situações performadas, acontecem de modo a *representar* aquele outro universo, um universo mecanizado, robotizado, fragmentado, artificial. Porém, o que é real daquele mundo fictício são os corpos, a mesa, as cadeiras, os objetos, a banana, a pizza, os figurinos, a peruca, os óculos, a luz e as canções.

Em relação à dramaturgia visual, em ambos os trabalhos a construção dos gestos e dos movimentos foram pensados, mas houve espaço para o improvisado e para a definição processual, para a descoberta. Um exemplo disso é o uso dos falos em *Tempstepegoquedelícia*, pois, no processo de criação, ensaiávamos com garrafas pet (Figura 54). A ideia, no momento da criação de Eduardo Severino era tê-los em cena para fazer referência à cultura falocêntrica. Desde o momento em que eles eram vestidos por *Parlante-1* e *Parlante-2*, só eram retirados de seus corpos ao final do espetáculo, o que fez com que todos os elementos de criação a seguir fossem formulados com esse elemento cênico.

Figura 54
Ensaio – Tempostepegoquedelícia



Fonte: Sulczinski (2012)

Em *IN/Compatível?* (2005)⁶¹ e (2016), a dramaturgia visual foi idealizada a partir das subjetividades corporais, assim como as relações em direção à mesa, as cadeiras, as músicas, os ruídos e os silêncios foram determinantes para criar a atmosfera cênica – ou seja, a dramaturgia foi realizada em função de certos objetos de cena. Contribuíram significativamente também os figurinos, os casacos, os sapatos, as cuecas, que delinearão os corpos, os movimentos e os gestos, pois, quanto mais em evidência estão os estados corporais, mais destaque têm os corpos e seus respectivos figurinos. Isso mostra que, para a construção de uma dramaturgia visual, uma série de elementos da criação estão envolvidos em maior ou menor escala, sempre relacionados à gesticulação. Na visão de Lehmann (2007, p. 154), esse tipo de dramaturgia deixa de se subordinar ao texto e, de alguma forma, abandona a atmosfera da cena livre da ordenação na medida em que:

“Dramaturgia visual” não significa aqui uma dramaturgia organizada de modo exclusivamente visual, mas uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode desdobrar sua lógica própria. [...] Trata-se daquilo que é sintomático para a semiose do teatro. Sequências e correspondências, nós e pontos de concentração da percepção e a constituição do sentido por ela comunicada, ainda que fragmentária, são definidas a dramaturgia visual a partir de dados ópticos.

⁶¹ A dramaturgia visual da primeira versão foi dada pelo corredor lúgubre no início do espetáculo, as luzes que o iluminavam, o piso de borracha, o espaço central da apresentação, relativamente pequeno, o pé direito baixo, assim como o exposto acima.

No caso das criações estudadas, a dramaturgia visual se formou a partir de um conjunto de elementos que se somaram e conferiram visualidade material à cena, cada um com suas densidades específicas. “O corpo passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação. O signo central do teatro, o corpo do ator recusa o papel de significante” (LEHMANN, 2007, p. 157).

De modo geral, pode-se dizer o mesmo para os corpos dos bailarinos, de maneira diferenciada para cada trabalho, uma vez que os estados de presença cênica no decorrer das criações atingem proporções que somente a experiência daquele momento pode mostrar. Pois essa corporeidade⁶² de que fala o autor está, em certa medida, mais na visualidade e na percepção da pele do que na linguagem escrita, já que essa autossuficiência “[...] é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua ‘presença’ aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora” (LEHMANN, loc. cit.). Dessa maneira, a formação dessas criações e de cada atmosfera coreográfica se materializou por meio de redes complexas de pensamentos; afinal, com o envolvimento de todos os bailarinos, técnicos, colaboradores, produtores e espectadores, cada um em seu microuniverso, ela nos rendeu boas produções. Abaixo apresento gráficos esquemáticos a título de sintetizar a informação.

⁶² Michel Bernard vai trabalhar com a categoria de corporeidade e não corpo, “porque a corporeidade é feita de apenas de gestos. Ou seja, nós somos produto de nossos gestos que nos carregaram, ninaram, olharam – ou não –, que nos constituíram em um dado ambiente. O corpo de certa maneira não existe, o corpo é uma abstração teórica que mascara todo o processo de construção de uma singularidade sensível. A ideia de corpo em movimento não permite pensar, pois ela vem reunificar, reduzir uma experiência sensório-motora que é bem mais polimorfa, aleatória, complexa.”(LAUNAY, 2013, p. 103). Bernard com a noção de corporeidade enfatiza a dimensão expressiva do corpo através do gesto com uma das importantes características do corpo humano, diferente do animal e da máquina.

Gráfico 1
Esquema analítico

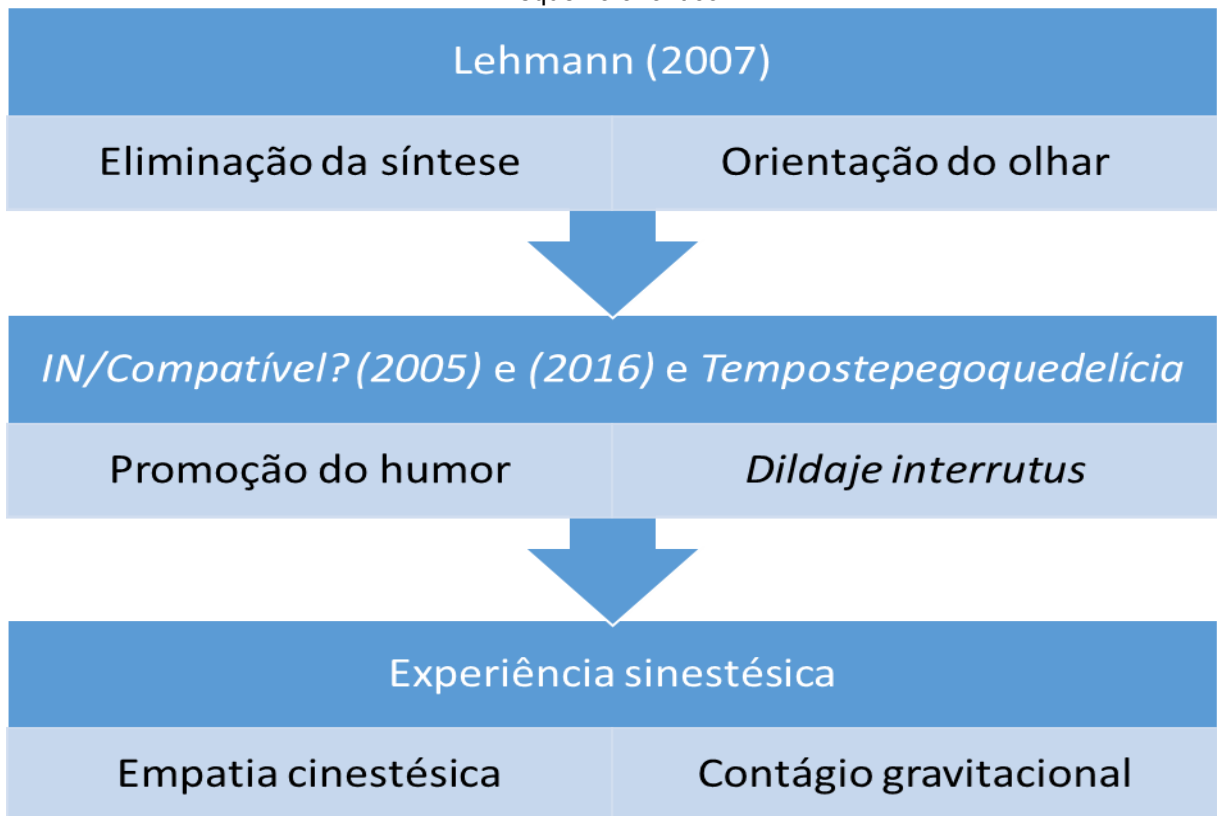
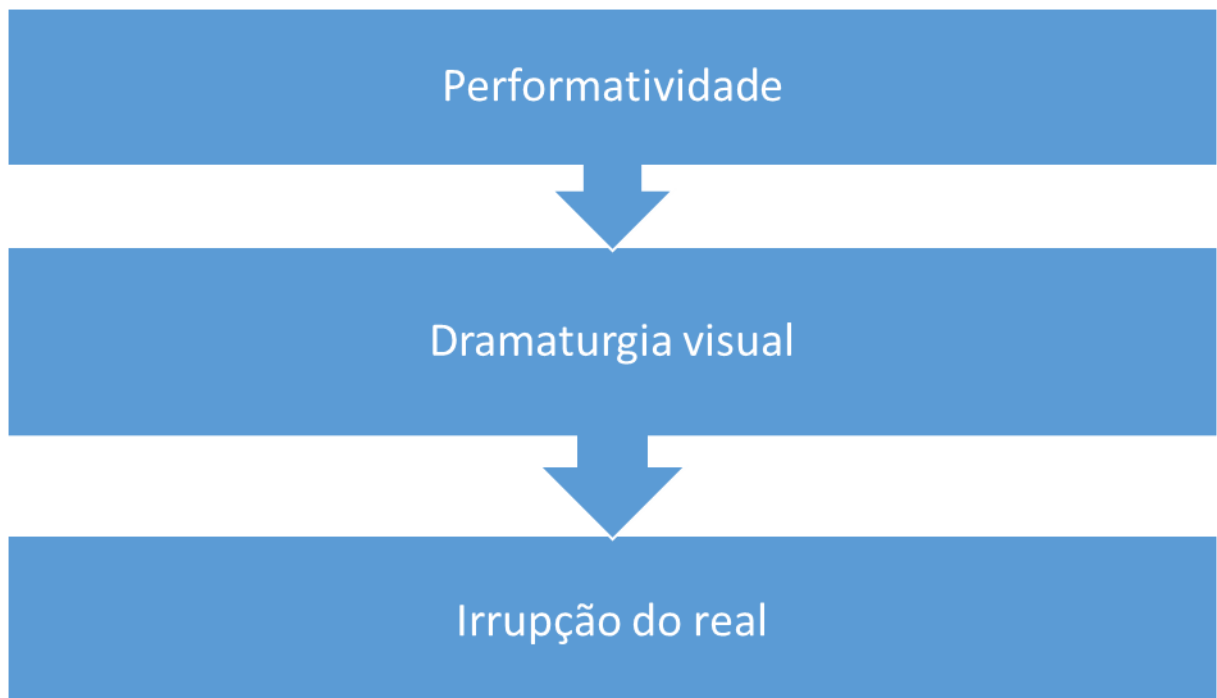


Gráfico 2
Esquema analítico



A partir dessas análises, a comparação entre as criações pode ganhar maior evidência quando explanada em dois quadros comparativos sintéticos, inspirados também no questionário de análise de espetáculos (Anexo B) proposto por Pavis (2008). Esses quadros, nas páginas seguintes, versam sobre as diferenciações analisadas em cada criação no nível das micropoéticas sugeridas por Dubatti (2008). Eles demonstram os contrastes e as similaridades de cada criação ainda que deixem de fora os detalhes, posto que trata de uma síntese das análises.

Quadro 1 – Comparação de aspectos das micropoéticas: Corpus, Densidade do acontecimento

IN/COMPATÍVEL? (2005)	IN/COMPATÍVEL? (2016)
CORPUS DAS MICROPOÉTICAS	
Registro DVD, ano 2005, sala 504, três entes poéticos	Registro na Plataforma <i>Youtube</i> , ano 2016, sala 209, quatro entes poéticos https://www.youtube.com/watch?time_continue=596&v=pCS48IEMX2Y
DENSIDADE DO ACONTECIMENTO DANCÍSTICO	
Corpos reagem enquanto observados, volume, nova forma, robô	Corpos reagem enquanto observados, volume, nova forma, robô
Performatividade (intérpretes-criadores)	Performatividade (novos intérpretes-criadores, novos fazeres, novas subjetividades)
PRESENÇA DE MATERIAIS DA REALIDADE COTIDIANA	
Corredor, pé direito baixo, cadeiras dispostas em duas filas, bailarinos/intérpretes/criadores, público; mesa, cadeiras dispostas atrás da mesa; equipamentos de iluminação e de som; gestos e movimentos tensos, mecânicos fortes e abruptos	Palco suspenso, cadeiras, abajures, cigarro, cinzeiro, taça, copo de whisky, piano, bailarinos/intérpretes/criadores, público, cadeiras dispostas em duas filas; mesa, cadeiras dispostas atrás da mesa; equipamentos de iluminação e de som; gestos e movimentos tensos, mecânicos fortes e abruptos
ASSUNTOS DO CORPO (TRABALHO COMO ASSUNTO)	
Estados corpóreos (tônus musculares), musculatura ativada (estado de alerta), estado alterado de presença cênica, humor	Estados corpóreos (tônus musculares maduros), musculatura ativada (novos estados de alerta), estado alterado de presença cênica, humor
SÉRIE POÉTICAS PARALELAS	
Piso de borracha, lâmpadas incandescentes, paredes cinzas, refletores cênicos (lâmpadas Par e PCs); casacos (gabardine e sobretudo), cuecas, sapatos, óculos, perucas, bustiê cor da pele; desenhos espaciais pelos bailarinos e pela iluminação (foco na parede, foco sobre a mesa e iluminação geral sobre o espaço cênico)	Piso de madeira (palco suspenso) e piso com linóleo (espaço cênico principal), refletores cênicos (lâmpadas Par e PCs), equipamento de som; casacos (2 sobretudo, 2 blazers), cuecas brancas e uma preta, colan preto, óculos, perucas, sapatos, mantas, polainas; desenhos espaciais pelos bailarinos e pela iluminação (focos nas paredes, sobre a mesa e iluminação geral sobre o espaço cênico)
AFETAÇÃO – CORPO POÉTICO OU CORPO DO ACONTECIMENTO	

Fonte: Elaborado pelo autor

Quadro 2 – Comparação de aspectos das micropoéticas: Corpus, Densidade do acontecimento

IN/COMPATÍVEL? (2016)	TEMPOSTEPEGOQUEDELÍCIA (2012)
CORPUS DAS MICROPOÉTICAS	
Registro na Plataforma <i>Youtube</i> , ano 2016, sala 209, quatro entes poéticos https://www.youtube.com/watch?time_continue=596&v=pCS48IEMX2Y	Registro na Plataforma <i>Youtube</i> , ano 2012, sala 209, dois entes poéticos
DENSIDADE DO ACONTECIMENTO DANCÍSTICO	
Corpos reagem enquanto observados, volume, nova forma, robô	Corpos reagem enquanto observados, volume, nova forma, densidade dos movimentos e intensidades
Performatividade (novos intérpretes-criadores, novos fazeres, novas subjetividades)	Performatividade mais próxima do real
PRESENÇA DE MATERIAIS DA REALIDADE COTIDIANA	
Palco suspenso, cadeiras, abajures, cigarro, cinzeiro, taça, copo de whisky, piano, bailarinos/intérpretes/criadores, público, cadeiras dispostas em duas filas; mesa, cadeiras dispostas atrás da mesa; equipamentos de iluminação e de som; gestos e movimentos tensos, mecânicos fortes e abruptos	Espaço cênico amplo, duas cadeiras em cena; bailarinos/intérpretes/criadores na descoberta desses outros seres; cadeiras dispostas em duas fileiras; equipamentos de iluminação e de som; gestos languidos e sinuosos; dubiedades, sensualidade e malícia
ASSUNTOS DO CORPO (TRABALHO COMO ASSUNTO)	
Estados corpóreos (tônus musculares maduros), musculatura ativada (novos estados de alerta), estado alterado de presença cênica, humor	Estados corpóreos “naturais”, estado de presença cênica performativa, humor, lúdico
SÉRIE POÉTICAS PARALELAS	
Piso de madeira (palco suspenso) e piso com linóleo (espaço cênico principal), refletores cênicos (lâmpadas Par e PCs), equipamento de som; casacos (2 sobretudo, 2 blazers), cuecas brancas e uma preta, colan preto, óculos, perucas, sapatos, mantas, polainas; desenhos espaciais pelos bailarinos e pela iluminação (focos nas paredes, sobre a mesa e iluminação geral sobre o espaço cênico)	Piso com linóleo (espaço cênico principal); refletores cênicos (lâmpadas Par e PCs), equipamento de som; vestidos longos, um vermelho e outro com tons de azul e coberto por pérolas, calção de boxeador, touca de lã, vestido curto e justo; desenhos espaciais pelos bailarinos e pela iluminação (foco sobre os falos, sobre as cadeiras e ao centro, onde eles cantam)
AFETAÇÃO – CORPO POÉTICO OU CORPO DO ACONTECIMENTO	

Fonte: Elaborado pelo autor

4.1 Formação dos sujeitos: gênero e sexualidade

A noção de sujeito é bastante ampla, uma vez que pode designar várias funções do léxico corrente, como alguém que se sujeitou a algo ou uma pessoa dócil, cativa ou funções da sintaxe gramatical, mas também pode-se atribuir significações de representatividades sociais. Por um lado, pode ter a função de adjetivo, por outro, a de substantivo; em ambos os casos, possui várias designações. Meu interesse aqui é falar no sujeito construído, formados pelos contextos sócio/históricos/culturais, assim como seus gestos, que, devido ao avanço dos meios de produção atuais, provocam novos questionamentos acerca de temas como feminilidade e masculinidade, sexualidade, identidade de gênero, etc. As diversas tramas da sociedade, sejam políticas, midiáticas, culturais ou mercadológicas, tiveram papel determinante nesse enredo. Frente a esse contexto, Preciado (2008, p. 31-32) salienta que:

Estamos frente a um tipo de capitalismo efervescente, psicotrópico e punk. Estas transformações recentes apontam para a articulação de um conjunto de novos dispositivos microprostéticos⁶³ de controle da subjetividade com novas plataformas técnicas biomoleculares e midiáticas⁶⁴.

Esses dispositivos estão relacionados ao que Preciado comenta sobre a nova economia-mundo⁶⁵, podendo ser também “[...] a gestão política e técnica do corpo, do sexo e da sexualidade” (PRECIADO, 2008, p. 26). Dito de outra forma, tais relações com o corpo e com o mercado industrial não funcionam sem a movimentação de inúmeros itens ligados aos esteroides sintéticos, isto é, sem o imenso aparato da indústria química, como exemplifica a proliferação de Lexomil, Special K, Viagra, *speed*, cristal, Prozac, *éxtasis*, *popper*, heroína, Omeprazol, etc. O que provoca um sistema de excitação/frustração: quanto mais elementos houver para consumir, mais o sujeito irá consumir e, conseqüentemente, sentir-se frustrado pela insatisfação do desejo insatisfeito. A autora explica, ainda, que esses são

⁶³ Termo relacionado a próteses.

⁶⁴ Estamos frente a un nuevo tipo de capitalismo caliente, psicotrópico y punk. Estas transformaciones recientes apuntan hacia la articulación de un conjunto de nuevos dispositivos microprostéticos de control de la subjetividad con nuevas plataformas técnicas biomoleculares y mediáticas. (2008, p. 31-32).

⁶⁵ Expressão utilizada por Immanuel Wallerstein em *Capitalismo e movimientos antisintético: uma análise do mundo*. Akal, Madrid, 2004.

produtos do regime pós-industrial, global e midiático (também chamado de *era farmacopornográfica*) ligado aos sistemas de governo biomolecular, os quais controlam a subjetividade sexual por meio de mecanismos produtores de “bens” comercializáveis. As criações *IN/Compatível?* (2005) e (2016) aproximam-se desse quadro, uma vez que as relações e os gestos apresentados nelas são produtos dessa industrialização.

A formação do sujeito, do ser social está arraigada, de certa maneira, à ideia de identidade, de pertencimento a um local, ao compartilhamento de semelhanças, aos costumes de um povo, as tradições, à cultura. Esse conjunto de traços interseccionais é o que, em linhas gerais, pode-se entender comumente por *sujeito*. Assim, a subjetividade sexual vai construindo-se à medida que essa percepção de ser humano se torna explícita no processo de reconhecimento em um determinado gênero. Na visão de Preciado (2008, p. 33):

A sociedade contemporânea está habitada por subjetividades toxicopornográficas: subjetividades que se definem pela substância (ou substâncias) que domina seu metabolismo, pelas próteses cibernéticas através das que se tornam agentes, pelos tipos de desejos farmacopornográficos que orientam suas ações. Assim falamos dos sujeitos Prozac, sujeitos cannabis, sujeitos cortisona, sujeitos silicone, sujeitos álcool, sujeitos ritalina, sujeitos heterovaginais, sujeitos duplapenetração, sujeitos Viagra, etc⁶⁶.

Nesse caso, o controle das subjetividades relaciona os seres às suas ações, aos seus gestos, aos seus desejos, por vezes compulsivos. Dessa forma, a produção de subjetividades se cria a cada momento e a cada situação, visto que são inúmeras as possibilidades de interação com os elementos de que dispomos ao nosso redor. “Vivemos na hipermodernidade punk: já não se trata de revelar a verdade oculta da natureza, mas que é necessário explicitar os processos culturais, políticos, técnicos através dos quais o corpo como artefato adquire estatuto natural⁶⁷.” (PRECIADO, 2008, p. 33). O fato de o corpo ganhar estatuto “natural”, ou

⁶⁶ La sociedad contemporánea está habitada por subjetividades toxicopornográficas: subjetividades que se definen por la sustancia (o sustancias) que domina sus metabolismos, por las prótesis cibernéticas a través de las que se vuelven agentes, por los tipos de deseos farmacopornográficos que orientan sus acciones. Así hablaremos de los sujetos Prozac, sujetos cannibis, sujetos cocaína, sujetos alcohol, sujetos ritalina, sujetos cortisona, sujetos silicona, sujetos heterovaginales, sujetos doble penetración, sujetos Viagra, etc. (PRECIADO, 2008, p. 33).

⁶⁷ Vivimos en la hipermodernidad punk: ya no se trata de revelar la verdad oculta de la naturaleza, sino que es necesario explicitar los procesos culturales, políticos, técnicos a través de los cuales el cuerpo como artefacto adquire estatuto natural. (PRECIADO, 2008, p. 33).

seja, ser considerado “normal” dentro de uma normatividade, não é simplesmente imposto pela cultura, mas pelo discurso, pela própria linguagem, excedendo o determinismo cultural. Desse modo, “a produção do sexo como pré-discursivo deve ser compreendida como efeito do aparato de construção cultural que designamos por gênero” (BUTLER, 2003, p. 25-26).

Por outro lado, Preciado (2002, p. 22) comenta que:

a natureza humana é um efeito de tecnologia social que reproduz nos corpos, os espaços e os discursos a equação natureza=heterossexualidade. O sistema heterossexual é um aparelho social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo: recorta órgãos e gera zonas de alta intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa...) que depois identifica como centros naturais e anatômicos da diferença sexual⁶⁸.

A autora ainda afirma que a diferença sexual é uma hetero-partição do corpo em que não é possível simetria. Em outras palavras, os sistemas sociais estão voltados para a heteronormatividade, fazendo com que tudo aquilo que foge a esse padrão ganhe o caráter de proibido, rejeitado, subversivo. Com isso, o pênis é concebido como o único “centro mecânico de produção do impulso sexual”, ideologia que pressupõe a valorização de algumas partes do corpo a fim de as isolar e fazer delas significantes sexuais. Desse modo, conforme Preciado (2002), ocorre a opressão das mulheres enquanto força de trabalho sexual e meio de reprodução, dentro dessa sistemática de heterossexualidade compulsória em que ambos os sexos servem como construções metonímicas. Para a autora:

a (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstaurar através de operações constantes de repetição e de recolocação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais. (PRECIADO, 2002, p. 23).

Nessa mesma linha, Butler (2003) vai questionar o sistema de gênero, sexo e desejo que, por sua vez, constitui os sujeitos. Para a autora, a discussão sobre gênero e sexualidade vai além da ordem do binarismo biológico e passa pela transgressão. É questionável a concepção do gênero como signo culturalmente

⁶⁸ La naturaleza humana es un efecto de tecnología social que reproduce en los cuerpos, los espacios, los discursos la ecuación naturaleza=heterossexualidad. El sistema heterossexual es un aparato social de producción de feminidad y masculinidad que opera por división y fragmentación del cuerpo: recorta órganos y genera zonas de alta intensidad sensitiva y motriz (visual, táctil, olfativa...) que después identifica como centros naturales y anatômicos de la diferencia sexual. (PRECIADO, 2002, p. 22).

assumido pelo corpo sexuado, posto que não se pode pré-determinar as maneiras pelas quais um corpo assume e performa as referências culturais. Desse modo:

Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos. Além disso, mesmo que os sexos pareçam não problematicamente binários em sua morfologia e constituição (ao que será questionado), não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número de dois. (BUTLER, 2003, p. 24).

Dentro dessa perspectiva, considerar o sistema binário dos gêneros como sendo um sistema limitado amplia a discussão e fornece a possibilidade de se pensar um homem a significar um corpo feminino, e uma mulher a significar um corpo masculino. São diálogos e questões visíveis na criação *Tempstepegoquedelícia* (2012), em que se discute as fronteiras do par binário, a fim de provocar nos espectadores sentimentos e sensações que questionem os padrões de gênero.

Já na criação e recriação de *IN/Compatível?* (2005) e (2016), fala-se num circuito de como as relações humanas, tanto homossexuais como heterossexuais, são voláteis e padronizadas, o que provoca a mecanização de toda uma rede de relacionamentos. Por conta desse fato, há uma falta de entendimento entre os sexos da peça coreográfica, masculino e feminino – de compatibilidade – nessa ficção. Assim, Butler (2003) enfatiza: “Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como uma interpretação cultural do sexo” (BUTLER, 2003, p. 25). A autora salienta ainda que o sexo não deve ser compreendido como uma inscrição cultural definida pelo gênero, mas sim que tanto o gênero como o sexo são produzidos e percebidos como “pré-discursivos, [...] anteriores à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura” (Ibid., 2003, p. 25). Logo, as verdades consideradas como absolutas caem por terra ao confrontarem-se com essa perspectiva abrangente, não determinista, não definitiva, não conservadora, que oferece a possibilidade de se acreditar na diversidade flutuante de gênero.

A *contra-sexualidade*, conceito proposto por Preciado (2002), vai ao encontro dos questionamentos de Butler (2003), porém com um enfoque maior na contra normatividade. Segundo Preciado a *contra-sexualidade* é, em primeiro lugar, “[...]”

uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas tem sido escritas em corpos como verdades biológicas.” (BUTLER, 2001, citada por PRECIADO, 2002, p. 18).

Preciado continua:

Em segundo lugar, a *contra-sexualidade* aponta para substituir este contrato social que denominamos Natureza por um contrato *contra-sexual*. No marco do contrato *contra-sexual*, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens e mulheres, mas como corpos falantes, e reconhecem aos outros como corpos falantes⁶⁹. (PRECIADO, 2002, p. 18).

Preciado (2002) esclarece que a *contra-sexualidade* não é uma a criação de uma nova natureza, mas sim o fim da Natureza como ordem que legitima a subjeção de uns corpos a outros. Dentro de um mundo imaginário, ficcional, criado para representar esse contexto, está a criação *Tempostepegoquedelícia* (2012), em que os sujeitos da cena, Mônica Dantas e Luciano Tavares, adotaram os nomes fictícios de *Parlante-1* e *Parlante-2*, respectivamente, a fim de uma encarnação concreta da teoria, uma vez que são seres reais. A caracterização dos sujeitos por esses nomes, similares a fórmulas de remédio, aludem, também, ao que Preciado (2002) caracteriza como práticas *contra-sexuais*, considerando-as tecnologias de resistência, interligadas por uma série de elementos, de várias ordens, a nível material e imaterial, enquanto produtos, instrumentos de maquinaria, conexões e mesmo fluxos de energia.

Por fim, Preciado (2002, p. 21) enfatiza a ideia de que a *contra-sexualidade*:

[...] tem por objetivo de estudo as transformações tecnológicas dos corpos sexuados e *generalizados*. Não contradiz a hipótese das construções sociais ou psicológicas do gênero, mas as resitua como mecanismos, estratégias e usos em um sistema tecnológico mais amplo. A *contra-sexualidade* reivindica sua filiação com as análises da heterossexualidade como regime político de Monique Wittig, a investigação dos dispositivos modernos levados a diante por Foucault da identidade performativa de Judith Butler e a política do ciborg de Donna Haraway. A *contra-sexualidade* supõe que o sexo e a sexualidade (e não somente o gênero) devem ser compreendidos como tecnologias sócio-políticas complexas⁷⁰ [...].

⁶⁹ En segundo lugar, la *contra-sexualidad* apunta a substituir este contrato social que denominamos *Naturaleza* por un contrato *contra-sexual*. En el marco del contrato *contra-sexual*, los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes. (PRECIADO, 2002, p. 18).

⁷⁰ [...] tiene por objetivo de estudio las transformaciones tecnológicas de los cuerpos sexuados y *generalizados*. No rechaza la hipótesis de las construcciones sociales o psicológicas del género, pero las resitúa como mecanismos, estrategias y usos en un sistema tecnológico más amplio. La *contra-sexualidad* reivindica su filiación con los análisis de la heterossexualidad como régimen político de Monique Wittig, la investigación de los dispositivos sexuales modernos llevada a cabo

Nesse sentido, a *contra-sexualidade* tem como pressuposto nutrir-se das teorias desenvolvidas sobre gênero e sexualidade no sentido de ampliar esse tema, a fim de que essa lógica se torne, cada vez mais, um assunto passível de ser discutido. Assim, essa complexidade do gênero e da sexualidade se relaciona com o que Morin (2003), já citado anteriormente, comenta sobre a ordem e a desordem das coisas. Para o autor, a complexidade da ordem e da desordem é o momento em que essas forças agem de modo a provocar uma ordenação, uma organização naquilo que aparentemente está desorganizado – uma organização dentro da desorganização, na qual pairam as indeterminações e as incertezas, visto que a tecnologia, a sociedade e a política são, por si só, assuntos complexos.

por Foucault, los análisis de la identidad performativa de Judith Butler y la política del ciborg de Donna Haraway. La contra-sexualidad supone que el sexo y la sexualidad (y no solamente el género) deben comprenderse como tecnologías socio-políticas complejas [...]. (PRECIADO, 2002, p. 21).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Olhar para a provisoriedade dos gestos e fazer um estudo comparativo de criações, a partir da Cartografia Teatral de Dubatti (2008), implica em avançar em um terreno pouco pesquisado no Brasil e no exterior. O que torna adentrar nessa temática, em uma fusão da linguagem cartográfica comparatista teatral com a dança contemporânea, algo estimulante. No domínio das poéticas, há uma abrangência que vai desde o micro até o macro, isto é, desde as micropoéticas até as macropoéticas. No que tange à mobilização desses conceitos, foi feito um recorte no vasto campo de elementos que compõem as micropoéticas para se ater ao cerne desta pesquisa; quanto às macropoéticas, optei por descrever a trajetória performática das micropoéticas num âmbito cartográfico, territorial e supraterritorial, o que mostrou a dimensão macro, em novas escalas territoriais, desses micros acontecimentos. Ao analisar a provisoriedade do gesto e a poética dos espetáculos *IN/Compatível?* (2005), *IN/Compatível?* (2016) e *Tempstepegoquedelícia* (2012), deparei-me com questões de gênero, sexualidade mesmo de humor que, no momento da produção, não estavam conceituadas – o que reflete um percurso reflexivo em cima dessas criações.

As descrições de *IN/Compatível?* (2005), *IN/Compatível?* (2016) e *Tempstepegoquedelícia* (2012) acabaram impulsionando uma escrita mais criativa ao relacionar as criações a autores que tratam de aspectos nelas presentes, como o humor em Alberti (1999) e Sampaio (2007) e o gênero e a sexualidade em Butler (2003), Preciado (2002; 2008) e Bento (2003). No que diz respeito ao humor, ao risível, que é, de certa forma, crítico, construiu-se uma esfera do inesperado, do absurdo, trazendo elementos incomuns na dança contemporânea. Do mesmo modo, o trabalho com as teorias sobre gênero e sexualidade evidenciou a fragilidade e a transitoriedade dos gestos de que é formado o ser humano nos seus estados performáticos. A atenção para o caráter ideológico e discursivo do determinismo, seja biológico ou cultural, que impõe o binarismo de gênero abriu a discussão para o campo do contestável, do questionável, ao considerar que inexitem verdades absolutas quanto à decorrência política entre sexo, gênero e desejo (BUTLER, 2003).

A análise comparativa das criações *IN/Compatível?* (2005), *IN/Compatível?* (2016) e *Tempstepegoquedelícia* (2012) sob as perspectivas do teatro pós-

dramático apresentado por Lehmann (2007) possibilitou não só ampliar o conhecimento artístico para além do universo teatral, mas também, por proximidades cênicas/espaciais/temporais, entremeter a dança contemporânea como uma arte cênica dotada de especificidades, assim como o teatro. Logo, atribuir significados aos códigos da dança levaram à confluência com o que Louppe (2012) explica quanto à eliminação de significados, que, em certas concepções de dança contemporânea, dá-se pelo rompimento com a narrativa linear. Dessa maneira, mesmo que *IN/Compatível?* (2005) e (2016) possuam uma progressão cênica mais uniforme e, conseqüentemente, mais provável de fornecer significações, essas criações também possibilitam que os espectadores formulem, a partir de suas próprias subjetividades, outros significados.

Tempstepegoquedelícia (2012), por sua vez, propõe, desde o início, um questionamento bem claro, que é quanto à coerência dos sujeitos binário. Assim, tanto gênero quanto sexo mostram-se princípios transitórios, provisórios, capazes de assumir diferentes posturas através da performance. O contato com os figurinos transformou os modos de ação, de movimento e de gesto dos intérpretes, proporcionando-lhes a experiência do jogo com certos objetos cênicos imbuídos de significado, como os falos. Apesar disso, a cultura da falocracia oferece indícios de que a normatividade hegemônica pode ser subvertida ao confrontar-se com os seres *parlantes*, em igual condição de presença e de poder.

O real na cena explicita a incerteza sobre o que realmente é real ou ficção, provocando o estado de fricção, do entrementes, da dúvida. O performativo, ainda que esteja na ordem dos gestos cotidianos, nas vozes e nas ações, ultrapassa a noção de simples ato mecânico e ganha proporções de acontecimentos cênicos. Esse aspecto se mostra com mais evidência em *Tempstepegoquedelícia* (2012), em que um homem, com corpo e musculatura tradicionalmente masculinos, experimenta a condição de uma mulher feminilizada, e uma mulher, com corpo e musculatura tradicionalmente femininos, experimenta a condição de um de homem masculinizado. Já *IN/Compatível?* (2005) e (2016) apresentaram o aspecto do fictício, do lúdico, visíveis tanto no gestual dançado como nos figurinos e adereços. Nessa criação, diferentemente da anterior, os personagens são explícitos e caracterizados levados ao ponto do humor/crítico/escrachado, surpreendendo pela estética da ousadia. Seus movimentos e gestos mecânicos mostram uma disposição

corporal que cria a ideia de um homem-máquina: ao mesmo tempo em que seus comportamentos são robóticos, há momentos de humanidade.

Os questionamentos acerca do que significa ser homem e ser mulher na contemporaneidade, embasados nos trabalhos de Butler (2003), Preciado (2002, 2008) e Bento (2003), trouxeram para a discussão a noção de um sujeito formado pelas tramas históricas/sociais/culturais, que o constituem de forma híbrida. De um lado, há a defesa de que o binarismo é uma construção discursiva que se pretende natural, impondo sistemas normativos de comportamento como verdades pré-ontológicas e, portanto, inevitáveis; de outro, a aceitação de uns corpos em detrimento de outros, que deu origem ao manifesto *contra-sexual* de Preciado, visa a substituir a natureza heteronormativa do contrato sexual para conceber uma outra condição de ser e estar no mundo.

A aplicação do questionário adaptado de Pavis (2008) no anexo B provocou uma especificação no campo de análise das criações nesta dissertação; as definições mobilizadas no quadro comparativo serviram para examiná-las a partir da perspectiva das micro e macropoéticas. Sobre esse aspecto, as comparações, principalmente quanto ao intervalo de dez anos entre *IN/Compatível?* (2005) e sua recriação em 2016, tiveram a relevância de observar as alterações nas tecnologias audiovisuais – fato ligado às mudanças sociais, à volatilidade dos bens de consumo, que parecem possuir certa obsolescência programada. Além disso, houve, evidentemente, uma transmutação na musculatura dos corpos dos bailarinos pivôs e um o aumento no número do elenco e, conseqüentemente, nos elementos cênicos. Essa observação foi fundamental para a pertinência da análise das peças. Sem embargo, a contraposição entre *IN/Compatível?* (2016) e *Tempstepegoquedelícia* (2012) delineou uma diferença estética gestual perceptível nas movimentações dos seres *parlantes* e dos personagens, o que indica uma possível coesão criativa, uma fase da Companhia, sobretudo no concerne aos aspectos de gênero e sexualidade.

Minha atuação em *IN/Compatível?* (2005) e *IN/Compatível?* (2016) tornou ainda mais cognoscíveis as diferenças no que toca ao período de tempo, à musculatura corporal, às percepções e às sensações, mas também ao despojamento e à entrega àquele contexto. Pude perceber os deslocamentos dos gestos no tempo e no espaço nesse período, isto é, a sua transitoriedade, a qual os constitui enquanto únicos, próprios de cada bailarino. Já em *Tempstepegoquedelícia*, que desvela gêneros em trânsito permitiu a experiência de

uma nova pele, de um ser *parlante*, para o qual sexo e gênero têm o mesmo valor performático de representatividade. Assim, as comparações realizadas nesta pesquisa servem para qualificar ainda mais, e de forma detalhada, os trabalhos de uma companhia de dança local independente e para, possivelmente, subsidiar estudos futuros.

Em síntese, a pesquisa tratou, como um todo, dos gestos ligados às práticas corporais, às relações e aos contextos sociais; dos inúmeros fatos que influenciam e nutrem nossos comportamentos corporais e coletivos; das posturas que assumimos diante dos acontecimentos cênicos e da vida; das concepções de corpo, tanto do nosso, enquanto Eu, como os dos Outros; do humor na dança contemporânea; e, finalmente, da provisoriade e da singularidade dos gestos enquanto sistemas de códigos inteligíveis e inapreensíveis.

Desse modo, não foram somente as transitoriedades que marcaram o pensamento reflexivo sobre as criações citadas: todo esse trabalho foi uma tentativa de compreender a complexidade dos binarismos, como homem e mulher, e pensar em que esferas eles e elas atuam performaticamente. Com isso, faço uma relação com a minha trajetória artística: eu, jovem, negro, homossexual, representei um desvio da concepção normativa de masculinidade. Escrever esta dissertação me permitiu escapar ao binarismo constitutivo homem e mulher e adentrar um percurso reflexivo para entender o potencial disruptivo dos espetáculos.

Em vista disso, é possível dizer que tanto os gestos como as relações humanas, regidas por concepções normativas de sexo, gênero e sexualidade, são provisórios: assumem a carga viva e fugaz das artes cênicas em diferentes âmbitos e propostas no tempo e no espaço. Podem, entretanto, ser vislumbrados numa dimensão dinâmica, arejada, múltipla, em contraponto aos binarismos excludentes, tais como: feminino/masculino, mulher/homem, homossexual/heterossexual, preto/branco, gordo/magro, etc. Acredito que as criações, analisadas através do humor, da ironia, do pensamento crítico e do potencial da sensualidade são capazes de fortalecer outras alternativas frente à normatividade do corpo. Enquanto *IN/Compatível?* propõe uma visão irônica da imposição hierárquica das diferenças, *Tempstepegoquedelícia* apresenta a sexualidade e o gênero como possibilidades dúbias, transitórias. Se, no momento da criação, essas concepções vieram à tona de modo criativo e intuitivo, neste estudo busquei refletir sobre esse processo a fim de, juntando a teoria e a prática, explicitar a importância desses posicionamentos frente

ao *viver* o corpo. Afinal, o gesto é um elemento fundamental nas performances sociais.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999. p. 48:

ARTE NO SOLAR: PORTAS ABERTAS PARA A CULTURA. 2005, Porto Alegre. IN/COMPATÍVEL?: fragmento. Direção e concepção: Eduardo Severino. Criadores-intérpretes: Eduardo Severino e Luciano Tavares. Figurino e cenografia: Eduardo Severino e Luciano Tavares. Consultoria óptica: Luis Henrique. Porto Alegre: Usina do Gasômetro, 2005.

BASSOLS, Viviane. **IN/Compatível?**: remontagem. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Macha negociada**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Convivas**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Bonecos mecanizados**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Marcha robótica**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Metlix**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Saltitar**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Comensais**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

BOUCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 339 p.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 1996. 231 p.

BUTLER, Judith. **Problema de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. 236 p.

BRANDSTETTER, Gabriele. Da Auto-Semelhança: dança-teatro para além da Representação. **Revista Trilhas**, n. 7, Campinas, p. 77-84, 1998.

COURTOISIE, Rafael. Gesto. In: **Partes de todo**. [Montevideu]: ILibri, 2014.

DANTAS, Mônica. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

DANTAS, Mônica. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 27, p. 168-183, dez. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8731/6272>>. Acesso em: 16 abr. 2017.

_____. Tempestepegoquedelícia. Arte: Lícia Arosteguy. In: **Circulação em Dois Atos**: programa de mão. [Porto Alegre]: [s.n.], 2012.

DUBATTI, Jorge. Cartografía teatral: introducción al Teatro Comparado. In: **Cartografía teatral**: introducción al Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel, 2008. p. 09-71.

_____. **Teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Lavan/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006. p. 61;

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa artística, tradução: Helena Maria Mello, **Cena**, n. 7, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961/7154>>. Acesso em: 10 set. 2015.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 109.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. **Lições de Dança**. Rio de Janeiro: Ed. da UniverCidade, [2003], p. 11-35.

IN/COMPATÍVEL?. Direção e concepção: Eduardo Severino. Criadores-intérpretes: Eduardo Severino; Carol Peter e Luciano Tavares. Figurino e cenografia: Eduardo Severino e Luciano Tavares. Consultoria óptica: Luis Henrique. Porto Alegre: Usina do Gasômetro, 2005. 1 DVD.

IN/COMPATÍVEL? remontagem. Direção e concepção: Eduardo Severino e Luciano Tavares. Criadores-intérpretes: Andrew Tassinari, Viviane Gawazee, Junior Alceu Grandi, Luciano Tavares e Eduardo Severino. Figurino e cenografia: Eduardo Severino e Luciano Tavares. Consultoria óptica: Luis Henrique. Porto Alegre: Usina do Gasômetro, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=576&v=pCS48IEMX2Y>. Acesso em: 22 maio 2016.

IZQUIERDO, Iván. Memórias. **Estudo Avançados**, v. 3., n. 6., São Paulo, maio/ago., 1989. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000200006>. Acesso em: 3 ago. 2016.

LABAN, Rudolf von. **Domínio do movimento**. 3. ed. São Paulo: Summus, 1978. p. 120-121.

LAUNAY, Isabelle. Entrevista. In: LIMA, Daniella; AURÉLIO, Mariana; SOTER, Silvia. (Orgs.). **Gesto**: práticas e discursos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013. p. 103.
 LEHMANN, Hans-This. Signos teatrais pós-modernos. In: **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. 3. ed. Bruxelas: Contredanse, 2004. 392 p.

MAPA DA REGIÃO SUL: Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai. San Francisco: Google Inc., 2017. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/>>. Acesso em: 18 maio 2017.

MAPA DAS AMÉRICAS. San Francisco: Google Inc., 2017. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/>>. Acesso em: 18 maio 2017.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo lugar da memória. **Letras: Língua e Literatura: Limites e Fronteiras**, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>. Acesso em: 29 maio 2017.

MENEZES, Cleber. **Personagens**. Porto Alegre: [s.n.], 2005. 1 foto.

_____. **Embate**. Porto Alegre: [s.n.], 2005. 1 foto.

_____. **Parede**. Porto Alegre: [s.n.], 2005. 1 foto.

_____. **Entrelaçamento**. Porto Alegre: [s.n.], 2005. 1 foto.

_____. **Ringue**. Porto Alegre: [s.n.], 2005. 1 foto.

_____. **Fora do eixo**. Porto Alegre: [s.n.], 2005. 1 foto.

_____. **Marcha robótica**. Porto Alegre: [s.n.], 2005. 1 foto.

_____. **Neolix**. Porto Alegre: [s.n.], 2005. 1 foto.

_____. **Espoleta**. Porto Alegre: [s.n.], 2005. 1 foto.

_____. **Espoleta2**. Porto Alegre: [s.n.], 2005. 1 foto.

_____. **Tata-tí**. Porto Alegre: [s.n.], 2005. 1 foto.

_____. **Triângulo**. Porto Alegre: [s.n.], 2005. 1 foto.

MENDES, Miriam Garcia. **A dança**. São Paulo: Ática, 1987.

MUSEU DO ÍNDIO: FUNAI. **Rituais indígenas**. Rio de Janeiro: Funai, 2017?. Disponível em: <<http://www.museudoindio.gov.br/educativo/pesquisa-escolar/239-rituais-indigenas>>. 9. Abr. 2017.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 4 ed. Lisboa: Stória Editores, 1990.

NÓBREGA, Antonio. Entrevista. In: LIMA, Daniella; AURÉLIO, Mariana; SOTER, Sílvia. (Orgs.). **Gesto: práticas e discursos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013. p. 148.

PASSERON, René. Da estética à poiética. **Revista das Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 8, n. 15, p. 103-116, 1997.

PAULOT, Luis. **Bar**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Quarteto**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Negociação**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Posição privilegiada**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Transformação**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Figuras femininas**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Ângulos**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Angulações**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Musculatura**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Sexo oral**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Ninar**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Posturas**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Diálogo não verbal**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

_____. **Manifiesto contra-sexual**. Madrid: Opera Prima, 2002.

QUEIROZ, João Gabriel de. **Movimentação contralateral**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Movimento contralateral**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

_____. **Dueto**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Dancístico**. Madrid: RAE, 2017. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=BrCmt3W>>. Acesso em: 4 fev. 2017.

ROUQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. **O percevejo online**. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 1-15, 2011. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1784>>. Acesso em: 3 set. 2015.

_____. **Gestes et mouvement à l'œuvre**: une question danse-musique XXème et XXIème. Paris: Université Paris 8, 2013.

SACS, Curt. **Histoire de la danse**. 5 ed. Paris: Gallimard, 1938.

SILVA, Suzane Weber da. **Les pratiques du danseur-createur vis-à-vis des pratiques dominantes em danse contemporaine**: trois études de cas. 2010. 378 f. Tese (Doutorado) – Université du Québec à Montréal, Québec, 2010. f. 28.

SCHMITT, Jean-Claude. **La raison des gestes**: dans l'Occident médiéval. Guillardard: [Paris], 1990.

SULCZINSKI, Laércio. **Ensaio**: Tempestepagoquedelícia. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 foto.

SAMPAIO, Jorge Luiz Alencar. Corpo borrado: humor e conhecimento na dança. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS, 4., 2006, Rio de Janeiro. **Anais...**, Rio de Janeiro: UFMG, 2006. p. 36-39.

TAVARES, Luciano Correa. **O espetáculo Bundafior, Bundamor**: um estudo de fontes de informação sob o ponto de vista da crítica genética [recurso eletrônico]. 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/115939>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

_____. **Tubos longos**. Porto Alegre: [s.n.], 2012. 1 print.

_____. **Envoltório cênico**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 print.

_____. **Gestuais fortes**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 print.

_____. **Ângulos**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 print.

_____. **Controvérsia**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 print.

_____. **Gêneros**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 print.

_____. **Ondulação**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 print.

_____. **Falos**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 print.

_____. **Impulsionados pelos seus desejos**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 print.

_____. **Gestos corriqueiros**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 print.

_____. **Poses sugestivas**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 print.

TAVARES, Luciano. **Quatro apoios**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 print.

_____. **Canção desvelada**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 print.

_____. **Sequência metrificada**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 print.

_____. **Calcinhas**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 print.

_____. **Rolamentos pelo chão**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 print.

_____. **Colo**. Porto Alegre: [s.n.], 2016. 1 print.

_____. **Notas da pesquisa**. Porto Alegre: [s. n.], 2017.

TEMPOSTEPEGOQUEDELÍCIA. Concepção e coreografia. Eduardo Severino. Criadores-intérpretes: Mônica Dantas e Luciano Tavares. Elementos cênicos: Élcio Rossini. Pesquisa musical: Luciano Tavares. Fotografia: Laércio Sulczinski; Ricardo Braescher; Walter Fagundes. Produção: Luka Ibarra; Lucida Cultura. Filmagem: Luciana Paludo. Porto Alegre: Usina do Gasômetro, 2012. 1 DVD.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 179-192.

WIKIDANCA. **Balé**. San Francisco: MediaWiki, 2016. Disponível em: <<http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Bal%C3%A9>>. Acesso em: 8 out. 2016.

WIKIDANCA. **Mary Wigman**. San Francisco: MediaWiki, 2016. Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Mary_Wigman. Acesso em: 8 out. 2016.

XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra. TORRES, Vera. (Orgs.). **Histórias da dança**. Florianópolis: UDESC, 2012. 232 p.

ANEXO A – Jean Tiberi



Le Nouveau Festival International de Danse de Paris est une fête, celle de la danse, et un rendez-vous, celui des parisiens et des jeunes artistes internationaux qui se rencontrent toujours plus nombreux à cette belle manifestation de l'automne parisien.

Ce Festival ne pouvait laisser passer la dernière manifestation du siècle, sans publier un catalogue complet de ses anciens lauréats. Vous y retrouverez les 163 jeunes artistes qui, par leur talent, leur générosité et leur virtuosité ont remporté les épreuves de danse classique et de danse contemporaine lors des huit concours qui se sont succédé depuis 1984. Tous aujourd'hui connaissent une carrière internationale et contribuent à la connaissance et la reconnaissance d'un des arts les plus créatifs de notre époque.

Paris s'est toujours engagé dans la promotion et la recherche des artistes de demain. Ils seront toujours les bienvenus à Paris qui s'honore d'avoir contribué à les lancer sur la belle scène mondiale de la danse.

Jean Tiberi
Maire de Paris

ANEXO B – Breve questionário analítico comparativo: *IN/Compatível?* (2005), *IN/Compatível?* (2016) e *Tempstepegoquedelícia* (2012)

A criação é avaliada segundo algumas características propostas por Pavis (2008) e adaptadas por mim.

1. Características gerais da criação coreográfica:

a) O que sustenta os elementos da criação (relações dos sistemas cênicos)?

Em *IN/Compatível?* (2005), os elementos que sustentam a criação são: os três bailarinos-criadores, os casacos, os sapatos, as perucas, os óculos, o corredor emborrachado, as luzes incandescentes (no início), as luzes de cena (SPOTS, PCs), a escrivaninha (mesa/cama), as duas cadeiras, as xícaras, a banana amassada, o lenço.

Em *IN/Compatível?* (2016), os elementos que sustentam a criação são: os quatro bailarinos-criadores, os casacos, os sapatos, as perucas, os óculos, quatro cadeiras, um cubo preto, um abajur, uma taça, dois copos de whisky, um cigarro, um piano, uma escrivaninha (mesa/cama), quatro cadeiras, as luzes de cena (SPOTS, PCs), duas xícaras e colheres, um pano de prato.

Em *Tempstepegoquedelícia*, os elementos que sustentam a criação são: os dois bailarinos-criadores, os vestidos suntuosos, os coletes de pele, as cadeiras, o vestido justo, a bermuda, a touca, o microfone, os falos, as luzes de cena (SPOTS, PCs).

b) Coerência ou incoerência coreográfica: em que se fundamenta?

IN/Compatível? (2005): total coerência coreográfica, uma vez que a criação se fundamenta na mecanização dos relacionamentos humanos, tanto dos casais heterossexuais como dos homossexuais, mostrando a fragilidade dos papéis de gênero e dos padrões de sexualidade.

IN/Compatível? (2016): total coerência coreográfica, uma vez que a criação se fundamenta na mecanização dos relacionamentos humanos, tanto dos casais heterossexuais como dos homossexuais. Novas cenas e jogos cênicos foram criados em decorrência do número de integrantes.

Tempstepegoquedelícia: total coerência coreográfica, posto que a discussão sobre os limites do feminino e do masculino evidenciam-se nos gestuais coreográficos, estimulando questionamentos ao invés de fornecer respostas.

- c) Lugar da criação coreográfica no contexto cultural estético.

IN/Compatível? (2005): a criação foi feita na Sala 504 da Usina do Gasômetro, lugar pequeno, com capacidade máxima para 30 espectadores e com um espaço cênico de 8mX6m – um dos espaços destinados a grupos de dança e teatro da cidade de Porto Alegre. Na época, fazia parte do Projeto Geração Cultural, projeto piloto do que vem a ser hoje o Projeto Usina das Artes.

IN/Compatível? (2016): a criação foi realizada na Sala 209 da Usina do Gasômetro, um espalho de amplitudes grandes, medindo 20mX9m e com capacidade de 60 espectadores. O piso é de linóleo, e o palco é elevado, ao fundo da sala. Há janelas de vidro que iluminam naturalmente o local e fornecem uma vista para o Guaíba.

- d) *Tempstepegoquedelícia*: a criação também foi realizada na Sala 209 da Usina do Gasômetro.

2. Cenografia:

- a) Formas do espaço cênico, gestual.

IN/Compatível? (2005): o espaço cênico foi composto por uma escrivaninha (mesa/cama) e por duas cadeiras. Como a Sala 504, uma pequena caixa preta, possuía pouco espaço, elas foram utilizadas na diagonal, para que houvesse, sobre elas, um foco de luz. As cadeiras dos espectadores estavam posicionadas em dois degraus compridos, que dividiam o espaço cênico e a plateia. O gestual era feito de modo mecânico, robotizado, seco e abrupto, com mudança nos tónus musculares.

IN/Compatível? (2016): o espaço cênico foi composto pelo piso com linóleo, por uma escrivaninha (mesa/cama) e quatro cadeiras. Inicialmente, elas estavam dispostas da seguinte forma, duas posicionadas nas laterais ao fundo do espaço cênico e as outras duas, embaixo da mesa no centro da cena. Havia uma iluminação geral com mudanças de enfoques, ou seja, quando as duplas utilizavam as paredes, eram-lhe direcionados dois focos de luz; quando o foco estava centrado na mesa, apenas um foco de luz lhe era direcionado. As cadeiras dos espectadores estavam dispostas em linha reta de frente para o linóleo. O gestual era feito de modo mecânico, robotizado, seco e abrupto, com mudança nos tónus musculares e com novas intensidades, devido à mudança de intérpretes-criadores.

b) *Tempstepegoquedelícia*: o espaço cênico foi composto pelo piso com linóleo e duas cadeiras, cada uma com um colete de pele, posicionadas em diagonal na parte esquerda da cena. As cadeiras dos espectadores estavam dispostas em linha reta de frente para o linóleo. O gestual era languido e sinuoso.

c) Relação entre o espaço do público e das apresentações.

IN/Compatível? (2005): o público estava bem próximo dos bailarinos, uma vez que, logo no início, dispostos em cadeiras dos dois lados do corredor, assistiam ao embate corpóreo. Dentro do espaço cênico principal, os espectadores estavam posicionados em cadeiras direcionadas para a frente.

IN/Compatível? (2016): o público estava sentado nas cadeiras, dispostas em linha reta e direcionadas para a frente do linóleo, com vista para as grandes janelas ao fundo da cena. Também havia uma proximidade entre público e bailarinos. A diferença da plateia para o espaço cênico central era o palco suspenso, mezanino, a mais o menos um metro do solo: esse desnível provocava um certo distanciamento com o público provocado.

Tempstepegoquedelícia: como esta criação ocorreu na mesma sala que a descrita anteriormente, o público estava disposto na mesma posição, só que, desta vez, não se utilizou o palco suspenso. A relação de proximidade com a plateia se intensificou também em função das ações performativas terem sido mais frequentes.

d) Princípios da estruturação do espaço:

- função dramaturgica do espaço cênico e de sua ocupação;

IN/Compatível? (2005): a dramaturgia visual se deu pelas texturas da primeira cena, em um corredor emborrachado, sombrio, onde os bailarinos-criadores emitiam os sons de suas respirações. Logo, dentro do espaço cênico principal, a iluminação suavizava e enfatizava os gestos secos e bruscos dos intérpretes. A dramaturgia sonora esteve presente nos momentos de silêncio, nos momentos da música metálica e repetitiva, na música *tecno*, nos sons de suas vozes, na canção de Cartola *Deixe-me ir preciso andar*.

IN/Compatível? (2016): a dramaturgia visual ocorreu de modo similar ao da primeira versão, porém, desta vez, o ambiente lúgubre foi criado pela simulação de um bar, iluminado por dois abajures e uma luz na diagonal, ao

som de um piano. A dramaturgia sonora era composta por momentos de música, de silêncio e também pelas vozes dos bailarinos. A iluminação suavizava e enfatizava os gestos secos e bruscos dos intérpretes-bailarinos.

Tempstepegoquedelícia: a dramaturgia visual deu-se pela iluminação, pelas cores dos luxuosos vestidos de veludo e cetim, pelos coletes de pele, pelos falos pendurados nos intérpretes. Já a dramaturgia sonora foi composta principalmente pelas canções de Carmem Miranda, Michel Teló e Wando, que causaram a experiência do humor.

- ligação entre o espaço utilizado e a ficção da coreografia;

IN/Compatível? (2005): essa ligação aconteceu de maneira a contextualizar, balancear e guiar as cenas: um exemplo disso é a primeira cena, em que os bailarinos conduziram os espectadores do corredor até o interior da Sala 504.

IN/Compatível? (2016): essa união entre as partes se deu de modo a utilizar os espaços de potência da Sala 209, como o palco suspenso. Assim, as transições entre os lugares espaciais conduziam a atenção dos espectadores para determinados pontos, como a escrivaninha, posicionada ao centro da cena, onde acontecia boa parte da criação.

Tempstepegoquedelícia: esse nexos se sucedeu de maneira a conduzir o olhar do público aos acontecimentos dancísticos, sendo o primeiro o visual das duas figuras em “pequena dança”, posicionadas uma em cada lado da cena, com seus longos vestidos. A condução dada por elas ao deslocarem-se pelo espaço permitiu que o público tivesse uma visão específica dos acontecimentos, ora mais focado numa figura, ora mais focado em outra, visto que o espaço não permitia a abrangência de um palco italiano, por exemplo.

- sistemas das cores, das formas: suas conotações.

IN/Compatível? (2005): as cores de toda a encenação foram compostas por cores neutras, como as dos figurinos: um casaco verde escuro e outro marrom, sapatos pretos, roupas íntimas brancas e beges. As paredes da cena inicial no corredor eram cinzas, o chão era emborrachado e preto, e a iluminação era feita com lâmpadas incandescentes, sugerindo uma conotação de densidade, frieza. As cores da Sala 504 eram marrons, em função do piso

de madeira, e preta, em função das paredes: a iluminação branca passava um tom de âmbar, o que podia auferir significados para os espectadores.

IN/Compatível? (2016): assim como na criação anterior, as cores da remontagem foram compostas pela neutralidade do figurino, da iluminação, dos objetos cênicos e até mesmo dos próprios corpos. Ao contrário da anterior, esta foi apresentada na Sala 209, onde as paredes eram amareladas, o piso de linóleo era acinzentado e, ainda, haviam grandes janelas de vidro, em formato retangular. Em muitas situações, o desenho era feito pela iluminação, na maioria das vezes em formato circular. Devido ao número de bailarinos – quatro, três homens e uma mulher –, esse visual pode ter assumido uma significação diferente em relação à criação anterior, no sentido de sugerir uma “dominação” masculina em vários momentos da criação.

Tempostepegoquedelícia: a percepção das cores certamente transpareceu por meio das primeiras vestimentas, um vestido vermelho longo e um em tons de azul com pequenas pérolas e um capuz. Já o resto do figurino eram neutro, sem chamar muita atenção, exceto quanto a seus formatos, ou seja, o vestido cinza curto e justo ao corpo, a bermuda preta e larga e os coletes de pele. A iluminação seguiu o mesmo padrão das criações anteriores, uma luz branca alternando graus de intensidade. A sensação de dubiedade e de androginia deu-se em grande parte pelas vestimentas, que brincavam com o feminino, com o masculino e com a área mista entre ambos.

3. Sistema de iluminação:

a) Natureza, ligação com a ficção (fábula), com a representação, com o bailarino. Efeitos sobre a recepção da criação.

IN/Compatível? (2005): a cor predominante foi a luz cênica branca, que tinha a intenção de deixar o ambiente mais próximo do real. A opção por não destacar os momentos com cores se deu para evitar conotações impostas e permitir que os espectadores interpretassem à sua maneira a subjetividade da criação. As principais formas utilizadas foram os focos, na parede e na mesa, porém houve também momentos de pouca iluminação que provocaram sensações diversas na plateia.

IN/Compatível? (2016): a cor predominante foi igualmente a luz branca. As principais formas utilizadas foram os focos, em cima do palco suspenso, mezanino, nas paredes e na mesa. *Tempostepegoquedelícia*: a cor predominante da criação também foi a luz cênica branca, com o mesmo propósito anteriormente citado: é, aliás, uma marca da Eduardo Severino Cia de Dança não utilizar cores em produções com pouco recurso de iluminação. A iluminação era composta por pares laterais superiores e inferiores posicionados no chão, em baixa intensidade nas cenas iniciais. Logo, a luz em forma de foco era dada em diferentes posições para cada momento cênico. A intenção era de deixar os espectadores sofrerem a experiência da visualização do contexto cênico e serem afetados, cada um a seu modo, por ela.

4. Objetos

- a) Natureza, função, matéria, relação com o espaço e com o corpo, sistema de seu emprego.

Em *IN/Compatível?* (2005), havia uma escrivaninha, duas cadeiras, uma xícara, uma colher e um lenço. A escrivaninha era de madeira e exercia as funções de mesa de negócios e cama; as cadeiras, também de madeira, tinham a função de sentar; a xícara de cerâmica, a de ser o suporte para a banana; a colher para esmagá-la; e o lenço de pano, a de limpar a boca e lustrar a mesa. A relação desses elementos com o espaço era organizar e manter o equilíbrio da cena, bem como dispor e delimitar o espaço em que os bailarinos pudessem se movimentar.

Em *IN/Compatível?* (2016), havia uma escrivaninha, quatro cadeiras, duas xícaras, duas colheres e um pano de prato. Suas funções eram as mesmas que as descritas acima. A relação entre o espaço e os corpos permitiu uma melhor visualização para o público, além de proporcionar equilíbrio espacial.

Em *Tempostepegoquedelícia*, havia duas cadeiras dispostas na diagonal esquerda da cena, que serviam para a execução de um gestual dançado em que os dois seres dialogavam corporalmente. Estavam posicionadas naquela direção a fim de equilibrar o espaço cênico. Havia também dois falos na extremidade frontal esquerda do palco, feitos de bolas de natal cinza, tinham a serventia de provocar questionamentos a respeito da cultura da falocracia.

5. Figurinos

a) Função, sistema, relação com o corpo.

IN/Compatível? (2005): a função dos figurinos, formados, inicialmente, pelos casacos e, posteriormente, por roupas íntimas femininas e masculinas, tinham a intenção de cultuar os corpos, evidenciando as muscularas, as formas corporais de uma mulher e de um homem. Os casacos tiveram a função de trazer, certa seriedade no início da criação, relacionando-se com o ambiente do trabalho e dos negócios.

IN/Compatível? (2016): os figurinos dessa criação exerceram o mesmo papel da criação anterior, com a diferença de que estavam em cena novos intérpretes

Tempstepegoquedelícia: a função do figurino nessa criação foi a de sugerir dúvidas e provocar questionamentos nos espectadores a partir do estranhamento ao se ver um homem com roupas “de mulher” e uma mulher com “roupas de homem”.

6. Performance dos bailarinos

a) Sinestesia presumida dos bailarinos(as), sinestesia induzida dos observadores;

IN/Compatível? (2005): muitas vezes, o processo de visualizar a ação a ser executada provocava uma sensação corpórea que antecedia a ação, como os gestos mecânicos ao redor da mesa, uma sequência repetitiva de um mesmo movimento. Pode-se presumir o que tal situação provocou nos espectadores: uma espécie de hipnose, de transe, visto a repetição do mesmo movimento.

IN/Compatível? (2016): nesta criação permaneceram as cenas de repetição semelhantes à descrita acima, o que se diferencia da anterior são os novos intérpretes-criadores e suas bagagens corporais.

Tempstepegoquedelícia: as sensações presumidas nessa criação formam as mais variadas, dada a proposta de se assumir sexualidades transitórias. Quanto ao grau de subjetividades dos observadores pouco se pode comentar, uma vez que cada pessoa pode ter uma sensação diferente da outra.

b) Construção do(a) personagem: bailarino(as)-criador(es/as);

IN/Compatível? (2005): a construção se deu em cima da ideia de imaginar seres robóticos, mecanizados, o que fez com que auferíssemos a imagem de um boneco, uma vez que seus movimentos, seu modo de articulação, eram similares aos de um robô. Cada personagem foi em busca de seu robô.

IN/Compatível? (2016): a construção foi a mesma da anterior, posto que foi proposta da mesma forma para os bailarinos.

Tempstepegoquedelícia: a construção dos personagens foi feita de modo a não representarem um gênero definido, e sim um personagem de gênero dúbio, quase andrógino, questionando o binarismo mulher/homem.

c) Relação corpo/movimento.

IN/Compatível? (2005): essa relação aconteceu de modo que os bailarinos experimentassem outras dinâmicas, outros tônus musculares, novas intensidades e ritmos diferenciados aos modos comumente associados à dança contemporânea, que são o fluxo, a continuidade e a o relaxamento.

IN/Compatível? (2016): a relação estabelecida nessa criação foi similar à da primeira, com a diferença de que, através dessas experimentações, encontramos outros robôs, diferentes daqueles performados em 2005.

Tempstepegoquedelícia: o corpo e o movimento nessa criação tiveram o papel de vivenciar modos de fazer “contraditórios”, posto que “transgrediam” as operações tradicionais de movimentos; ou seja, a mulher experimentando movimentos e gestos vistos como masculinos e o homem experimentando movimentos e gestos vistos como femininos.

7. Função da música

a) Natureza e características: relação com a fábula, com o gestual dançado.

IN/Compatível? (2005): as músicas tiveram a função de criar um ambiente sonoro que remetesse à aridez dos relacionamentos do universo mecânico e repetitivo apresentado nessa criação. *IN/Compatível? (2016)*: as músicas tiveram a mesma função da criação anterior, com o adendo dos novos criadores-intérpretes que, carregados de suas vivências e experiências, intensificaram a dinâmica de encontros e desencontros.

Tempstepegoquedelícia: as músicas nessa criação tiveram a função de criar um ambiente sonoro lúdico em que tanto os bailarinos como os espectadores

pudessem imaginar situações inovadoras com relação às suas práticas corporais.

8. Ritmo do espetáculo

a) Ritmo de alguns sistemas significantes (trocas de diálogos (duos), figurino, gestualidades);

IN/Compatível? (2005): o ritmo intensificou-se, em muitos casos, nos momentos surpreendentes da criação, uma vez que eram momentos inesperados, os quais surgiam em meio à coreografia.

IN/Compatível? (2016): os ritmos intensificaram-se, não só em função dos novos bailarinos, mas também da formulação de novas cenas, fazendo com que a criação ganhasse outra dimensão espaço-temporal.

Tempstepegoquedelícia: essa criação tem um ritmo crescente entre suas passagens, dado que a cada transição havia sinais que indicavam a mudança, como a discussão com os falos, o canto, a transição para a nudez.

b) O ritmo global da criação: ritmo contínuo ou descontínuo.

IN/Compatível? (2005) apresentou um ritmo contínuo crescente, devido às transformações musculares, isto é, à mudança de tónus e o contexto geral da criação.

IN/Compatível? (2016) também apresentou um ritmo contínuo crescente, devido às transformações musculares e, como dito anteriormente, ao aumento e à diferenciação do intérpretes-criadores. Isso fez com que fossem alterados tanto a intensidade quanto o ritmo, visto que estavam em cena outros corpos em outro tempo.

Tempstepegoquedelícia, assim como as outras criações, apresentou um ritmo crescente contínuo, independentemente de seus gestos e movimentos lânguidos e sinuosos.

9. Leitura da fábula por essa criação coreográfica

a) A coreografia conta a mesma coisa que os movimentos?

Em *IN/Compatível? (2005)*, há um rompimento com a linearidade, porém se pode criar uma leitura linear a partir da caracterização dos personagens e da própria cena.

Em *IN/Compatível?* (2016), também há um rompimento com a linearidade, assim como na criação anterior.

Em *Tempostepegoquedelícia*, repete-se o rompimento da linearidade, permitindo que os espectadores tenham suas próprias sensações e construam a partir delas o percurso da cena.

b) Quais [foram as] escolhas dramaturgias?

Em *IN/Compatível?* (2005), na dramaturgia visual deu-se pelo ambiente lúgubre da primeira cena, pelas paredes escuras, cinzas, com a tinta já descascando, da Sala 504, pelo pé direito baixo e, também, pelos objetos cênicos, como os figurinos e a iluminação.

Em *IN/Compatível?* (2016), o espaço cênico teve lugar no palco suspenso; além disso, o abajur, o copo de whisky, o cigarro, o piano, entre outros objetos, auxiliavam a manter o mesmo ambiente da criação anterior, bem como os figurinos, um pouco diferentes em função do acréscimo de intérpretes criadores, e a iluminação.

Em *Tempostepegoquedelícia*, na dramaturgia formou-se por meio da iluminação, dos figurinos, das cadeiras, dos janelões, do posicionamento e da própria amplitude do espaço cênico, visto que o espectador precisava escolher o que queria ver, pois os ângulos da sala não permitiam uma visão do todo, mas sim das partes.

c) Quais são as ambiguidades nos gestos coreográficos dançados?

Em *IN/Compatível?* (2005), os gestos coreográficos tiveram caráter transitório, posto que eram feitos com uma dinâmica e intensidade similares tanto para os homens como para a mulher. Pode-se dizer que os passos reconhecíveis da dança contemporânea, verificados em um momento em que todos dançavam juntos, eram os esclarecimentos da coreografia.

IN/Compatível? (2016) também teve um gestual de caráter transitório, porém com a diferença de estarem em cena outros corpos com outras referências corpóreas, o que fez surgirem outras possibilidades de criação.

Em *Tempostepegoquedelícia*, as ambiguidades estavam bem explícitas, visto que toda a cena estava baseada no jogo performático de feminilidade e

masculinidade, com os movimentos contraditórios de uma mulher performando masculinidade e um homem performando feminilidade.

10. O que não é semiótico?

a) O que não é redutível ao signo e ao sentido e por quê?

Em *IN/Compatível? (2005)*, as divers

as sensações provocadas no interior dos corpos de cada bailarino pela mudança de estado cênico, isto é, a alteração dos tónus musculares e os humores inusitados. Isso porque essas são transformações que ocorrem em nível neurológico e se manifestam diferentemente em cada pessoa, entrando em um nível profundo de nossa consciência para serem evidenciadas nos corpos.

Em *IN/Compatível? (2016)*, pode-se dizer que a mudança de estado cênico deixou de ser redutível ao signo e ao sentido ao lidar com mais subjetividades na cena, buscando reinventar o novo ser mecanizado. Essa criação assemelha-se a anterior em todos esses níveis.

Em *Tempstepegoquedelícia*, muitos elementos não se enquadram dentro dessa perspectiva, salvo a vontade humana de sempre querer encontrar sentido em alguma coisa, uma vez que fogem à significação pelo fato de transgredirem o significado.

ANEXO C – Programa IN/Compatível? (2005) Lado 1

EDUARDO SEVERINO
COMPANHIA DE DANÇA

Projeto GESTAÇÃO CULTURAL
- Usina das Artes e Ateliê de Dança -
APRESENTA
EDUARDO SEVERINO
Companhia de Dança

IN/compatível?

com EDUARDO SEVERINO e LUCIANO TAVARES

APOIO

TVCOM
RBS TV
TVEs
IDMAE
Sabor e Saúde
PITAGORA
Al Nūr
CosmoO
CaféStúdio internet storage
www.cafestudio.com.br
RETRO brechó
QUALITY
artéria
CODA
Centro de Leitura Corporal e Dança Live School

REALIZAÇÃO

Prefeitura de Porto Alegre
Secretaria Municipal de Cultura

EDUARDO SEVERINO
COMPANHIA DE DANÇA

GESTAÇÃO CULTURAL

ANEXO D – Programa IN/Compatível? (2005) Lado 2

Eduardo Severino representou o Brasil como artista convidado em Barcelona/Espanha no *Dias de Dança*, 1ª International Dance Festival in Havana/Las Vegas 2004, no Festival Internacional de Movimento, Imagem e Corpo - FIVU em Montevideo, Uruguai (2004); estudou durante dois meses na Carolina do Norte, EUA convidado pelo governo dos Estados Unidos e pela Fundação *International Choreographer Residency* no *American Dance Festival*, em 2001, na Expo 2000 em Hannover/Alemanha.




Luciano Tavares atuou na Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo no ano de 2001 em Lisboa/Portugal, ainda em 2001 atuou no Ballet Classico de Madrid em Madrid/Espanha; representou o Brasil na cidade de Paris/França no 9º Concurso Internacional de Dança de Paris no ano de 2000, sendo contemplado com a medalha de prata, recebeu Menção Honrosa no ano de 1996 pelo Premio Açorianos de Dança da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre/Brasil pelo conjunto da obra como interprete.

IN/Compatível? tem como ponto de partida para a pesquisa artística a abundância de movimentos e gestos da linguagem contemporânea. Dança que se entrega aos sentimentos, aos negociadores do amor. Em tempos de tão pouco diálogo e tolerância e absolutamente indispensável que se fale e que se sonhe com seres humanos que tentem se reencontrar, se reconciliar, se apaixonar, se entregar, se respeitar e amar.

ESTREIA em Porto Alegre em junho/2005

FICHA TÉCNICA = Concepção Coreográfica **EDUARDO SEVERINO** = Coreografia **LUCIANO TAVARES** = Interprete **EDUARDO SEVERINO** = Interprete **LUCIANO TAVARES** = Interprete **LUCIANE FREIRE** = Consultoria Estética Óptica **ANDRÉ HENRIQUE** = Trilha Sonora **Evelyn Canine**, *Operation Phoenix*, *Candela* = Desenho de Luz **BATHISTA FREIRE** + **EDUARDO SEVERINO** = Operação de som e luz **CAROL PETER** = Locução **CLEBER MENEZES** = Projeto Gráfico **ADRIANA SANMARTIN** = Fotografia **LUCIANA MENA BARRETO**

A **Eduardo Severino** **CIA. DE DANÇA** em seus quatro anos de vida idealizou e realizou cinco obras: **Planetário**(2000) - inspirado na obra do artista plástico e ambientalista Frans Kracjberg - foi selecionado pelo projeto Rumos Dança - Itaú Cultural 2000/2001; **Alma Tonta**(2001), inspirado no poema "Canção Ballet" de Mario Quintana; **Lixo, Lixo Severino**(2002), sobre um conceito moderno de Lixo e Reciclagem, ganhou fundo para produção artística - Fumproarte - pelo município de Porto Alegre e Premio Iseren para Dança pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande Sul - *Atos Brutos*(2003), inspirado na obra de Francis Bacon e **A mão Massa do Afeto**(2003), obra que versa sobre afetividade humana, recebeu Premio Açorianos de Dança pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre como melhor coreógrafo de 2003.

ANEXO E – Programa IN/Compatível? (2016) Lado 1

EDUARDO SEVERINO
COMPANHIA DE DANÇA

REMONTAGEM / RECRIAÇÃO
de

IN/compatível?

FINANCIAMENTO COLETIVO CATARSE >
agradecimentos aos colaboradores:
Inara Zanuzzi, Christian Benvenuti, Carla Vendramin, Fernanda Santos, Liana Moraes Chamun, Ana Cláudia Souza Pedone, Julio Mendez, Patricia Fagundes, Rubiane Falkenberg Zancan, Marco Antonio Marchessano Pereira, Suzane Weber da Silva, Susana França da Costa, Iran Rosa, Natalia Utz, Miriam Alessandra Bins, Maria Luíza Madureira, Marisa Dornelles Rodrigues, Roberta Silveira Malheiros, Alice Benvenuti, Michel Viegas, Heloisa Gravina, Lu Mena Barreto, Luciane Silveria Soares, Alexandre Missel Knorre, Mônica Fagundes Dantas, Ana Maria Vasconcelos, Edmilson Nunes da Silva, Flavia Pilla do Valle, Daniel Sperb, Tatiana Nunes da Rosa, Laercio Luiz Sulczinski, Caroline Grazieli Paz, Luciana Paludo

+ informações
<http://eduardoseverinociadedanca.wordpress.com>

COLABORAÇÃO E APOIO >
Anima Cia de Dança
Sustain Produções
Hashi Art Cuisine
Rincão da Saúde
Pizza do Pão
Conectdance
TV6 e FM Cultura
Usina do Gasômetro > Usina das Artes
Secretaria Municipal de Cultura
Prefeitura Municipal de Porto Alegre

PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO >
EDUARDO SEVERINO CIA DE DANÇA
LUCIDA Desenvolvimento Cultural

ANEXO F – Programa IN/Compatível? (2016) Lado 2

IN/compatível? Teve estréia no ano de 2005 e agora em comemoração aos 15 anos de Cia. com uma produção ativa de forma ininterrupta resolvemos remontar este trabalho que é um dos mais emblemáticos de nossa trajetória. Com elenco renovado, além do núcleo artístico principal da Cia. Luciano Tavares e Eduardo Severino fazem parte desta remontagem os criadores/intérpretes Andrew Tassinari e Viviane Gawazee. O trabalho retrata a robotização da união entre quatro personagens através de uma linguagem contemporânea, com quatro personagens que se entrelaçam em seus sentimentos a partir da abundância de imagens e sensações sugeridas pelo cotidiano nas relações humanas. Em cena, negociam seus sentimentos atrás de uma escrivaninha que também é mesa, cama e que também é chão, os intérpretes desenvolvem uma movimentação que sugere um mundo mecanicista com relações vazias, áridas, artificiais e distantes, onde os corpos ficam evidenciados no intuito de questionar o culto ao corpo existente em nossa sociedade, o mecanicismo de nossas relações e a robotização de nossos comportamentos cotidianos.

Ficha técnica > Concepção Coreográfica: Eduardo Severino e Luciano Tavares | **Criadores/Intérpretes:** Andrew Tassinari, Viviane Gawazee, Luciano Tavares, Junior Alceu Grandi e Eduardo Severino | **Idéia de elementos cênicos:** Luciano Tavares e Eduardo Severino | **Consultoria de Figurino:** Luciane Castro | **Figurino:** elenco | **Consultoria Estética Óptica:** Luís Henrique | **Trilha Sonora** pesquisada por Luciano Tavares: Evelyn Glennie, Operation Phoenix, John Hanks/Indigo, Candeia | **Desenho de Luz:** Luka Ibarra | **Projeto Gráfico:** Adriana Sanmartin | **Fotografia:** Natalia Utz | **WebDesign:** Luciano Tavares | **Mixagem:** Driko Oliveira/Jorge Foques | **Registro audiovisual:** João Gabriel de Queiros | **Produção:** Luka Ibarra e Ana Paula Reis / Lucida Desenvolvimento Cultural.

Trajетória > IN/compatível? estreou em 4 de junho de 2005, cumprindo temporada nos meses de junho, julho e outubro na sala 504/ Usina do Gasômetro/Usina das Artes. Um estudo inicial teve pré-estréia na Mostra Dies de Dansa em Barcelona/Espanha em agosto/2004 e no encerramento do Arte no Solar da Assembleia Legislativa do Estado em Porto Alegre/novembro/2004. Participou: Abril/Dia Internacional da Dança-Salão de Atos da UFRGS/Porto Alegre/2005; Agosto/Conesul Dança 2005 - Teatro São Pedro/Porto Alegre; Agosto/Temporada no Teatro Sete de Abril/Pelotas/2005; Janeiro/Mostra Verão - Teatro Renascença/Porto Alegre/2006; Janeiro/Melhores do ano - Prêmio Açorianos 2005- Teatro Renascença/Porto Alegre/2006 / El Cruce Festival de Artes Cênicas em Rosário/ Argentina/2006 / FIDET/Esena doméstica/Santiago/Chile/2011 e um fragmento desta nova recriação com os quatro criadores/intérpretes participou do Festival Dançapontocom/2015. Seis indicações ao Prêmio Açorianos de Dança da SMC de Porto Alegre/2005, sendo indicado: espetáculo, coreografia, produção, bailarino, figurino e trilha musical pesquisada, recebendo o Prêmio por coreografia, bailarino e trilha musical pesquisada.

ESTRÉIA maio/2016 > Porto Alegre Brasil

ANEXO G – Programa Tempostepeguedelícia (2012) Lado 1



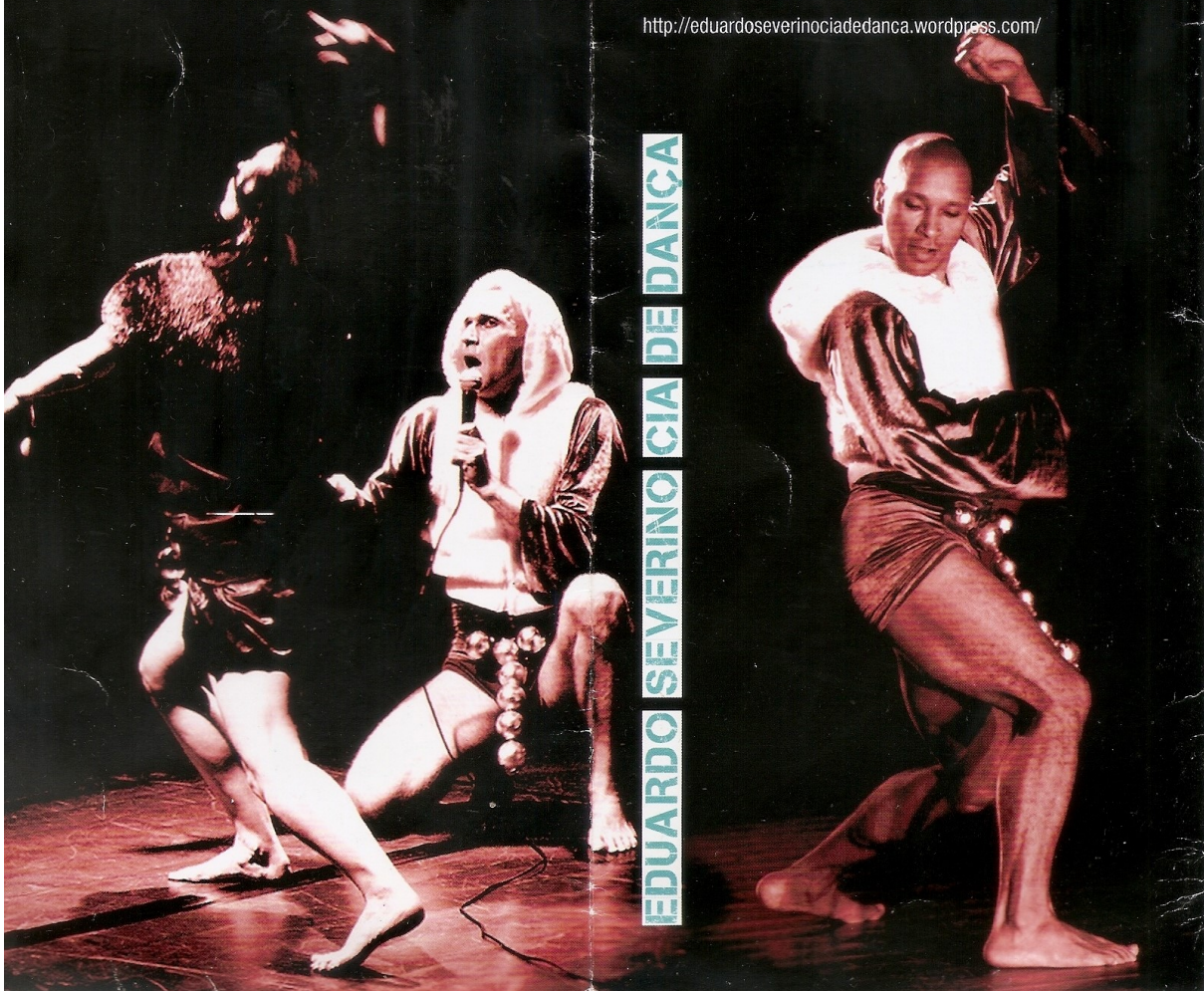
ANEXO H – Programa Tempostepegoquedelícia (2012) Lado 2

Agradecemos aos amigos colaboradores:

Tati da Rosa, Susi Weber, Luciana Paludo, Laércio Sulczinski, Renato Mendonça, Carlos Kriestensen, Luciane Pacheco Scherer, Jorge Foques, Iran da Rosa, Eva Schul, Luciana Hoppe, Licia Arosteguy, Walter Fagundes, Ricardo Braescher, Luciane Soares, Bia Diamante, Dani Boff, Alceu Junior Grandi, Iria Izabel, Luiza Moraes, Renata de Lélis, Viviane Gawazee, Fabricio Simões, Adriana Sanmartin, Lu Mena Barreto, Marcelo Mello e Cibele Sastre.

A Eduardo Severino Cia de Dança, formada em 2000, por Eduardo Severino e Luciano Tavares, núcleo artístico da companhia, desenvolve uma ampla trajetória de pesquisa em dança, com uma montagem a cada ano, composta por artistas convidados para cada projeto artístico. Em seus treze anos de vida, a companhia realizou quatorze obras – “Planetário” (2000), selecionado no projeto Rumos Dança Itaú Cultural; “Alma Tonta” (2001); “Lixo, Lixo Severino” (2002), com a chancela do Fumproarte; “Ato Bruto” (2003); “A mão mansa do afeto” (2003), Prêmio Açorianos de Coreografia; “IN/Compatível?” (2005), Prêmio Açorianos de coreografia, bailarino e trilha; “Y KŪÁ - O silenciar de um rio” (2006), Fumproarte e Prêmio Açorianos de Produção; Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2006/2007, para remontagem das obras “Lixo, Lixo Severino” e “Planetário”; “Bundafloor Bundamor” (2008); 1, 2, 3 e já! (2009); “Glórias do Corpo” (2010), contemplado com o financiamento do Fumproarte, apresentado em praças da cidade; e as performances: “Sem Com Texto” (2008/2009/2010); “Tempestade” (2009); “Cruza o rio, Primavera” (2011) e “Na cozinha com IN/Compatível?2” (2012), que teve sua estreia internacional em abril de 2012, no Fidet, em Santiago do Chile, no Escena doméstica. Eduardo Severino e Luciano Tavares desenvolveram, em colaboração com a artista Mônica Dantas e Élcio Rossini, a criação do trabalho “Tempostepegoquedelícia” (2012). Em 2013, já em fase de produção, a Eduardo Severino Cia de Dança retoma seu trabalho acerca das questões ecológicas, com “Manchas Urbanas”, sua estreia para este ano.

<http://eduardoseverinociadedanca.wordpress.com/>



EDUARDO SEVERINO CIA DE DANÇA

ANEXO I – Programa Tempostepegoquedelícia (2012) Lado 3

Circulação em dois atos

Vencedor do Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna de 2012, *Circulação em Dois Atos* consiste na apresentação através do país, dos espetáculos "Bundaflor Bundamor" e "Tempostepegoquedelícia", da Eduardo Severino Companhia de Dança. A proposta de circulação nacional prevê apresentações nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Minas Gerais, Bahia e Acre com dois trabalhos da Cia. que abordam com pitadas de bom humor a sexualidade e o gênero.

Nessa época de polêmicas acerca do casamento entre pessoas do mesmo sexo, a circulação foi pautada de acordo com os dados do IBGE de 2010 - que foi o primeiro a contabilizar a população residente com cônjuges do mesmo sexo - destacando as cidades que atingem os índices mais altos do país (como Florianópolis e Porto Alegre, respectivamente em 1º e 3º lugar), e aquelas que são referência popular para o assunto, como Campinas e Pelotas (que sequer estão entre as cem principais cidades do censo). Não que o espetáculo seja voltado especificamente para este público, mas porque é voltado, sim, para uma plateia mais aberta e tolerante às diferenças e ironias relacionadas a gênero e sexualidade.

TEMPOSTEPEGOQUEDELÍCIA

Trabalho que se desenvolve a partir de questões de gênero e sexualidade, *Tempostepegoquedelícia* se propõe a desbotar as encarnações do feminino e do masculino, misturando marcadores de gênero e levando à cena sexualidades provisórias. Vestes hieráticas, mulheres com falo, homens em tubinho e decote sexy, coletes de pele, cueca e calcinha vermelhas e corpos nus interrogam, com humor, a falocracia que marca as relações interpessoais na cultura brasileira, e que acaba encontrando reflexo na nossa arte. O trabalho quer oferecer ao espectador a oportunidade de desfrutar da ambiguidade da carne, sem receio de ser pego em flagrante delito de voyeurismo.

 <http://youtu.be/ngQMxj8VnC8>

ANEXO J – Programa Tempestepegoquedelícia (2012) Lado 4

O trabalho discorre sobre a Bunda. Inspirada em obra do historiador francês Jean Luc Henning, "A breve história das nádegas", Bundaflor Bundamor propõe outros olhares para essa parte do corpo humano, atentando para a sua constituição, desenho e possibilidades motoras. Aproveita ainda, do contexto em que se vive, para abordar a bunda brasileira, formada graças à herança genética africana, como massa carnal reboiante que mostra a nossa alegria mestiça.

Eduardo Severino, Luciano Tavares e Mônica Dantas abordam com humor o imaginário brasileiro, brincando e brincando, através dos movimentos de seus corpos, com elementos que extrapolam a banalização de tudo o que compõe o real e o simbólico desse universo traseiro. Nas palavras do poeta Carlos Drummond de Andrade, "é o milagre de ser duas em uma, plenamente, e bunda é a bunda, redonda". E assim como observou Jean-Luc Henning, "a bunda é barroca, sim: a bunda é barroca. Curva e plenitude".



<http://www.youtube.com/watch?v=Ue4y0CcS2gE>

BUNDAFLOR BUNDAAMOR

Ficha técnica

Tempestepegoquedelícia

Concepção e coreografia: Eduardo Severino
 Direção cênica: Écio Rossini e Eduardo Severino
 Criadores intérpretes: Luciano Tavares e Mônica Dantas
 Elementos cênicos: Écio Rossini
 Pesquisa musical: Luciano Tavares
 Mixagem: Jorge Foques
 Fotografia: João Mattos/ Laércio Sulczinski/ Ricardo Braescher/ Walter Fagundes
 Arte gráfica: Licia Arosteguy
 Iluminação: Luka Ibarra
 Vídeo registro: Luciana Paludo/ Filipe Severo
 Produção: Luka Ibarra/ Lucida Cultura
 Assistentes de produção: Ana Paula Reis e Débora Nunes
 Blog – Criação/postagem: Luciano Tavares e Débora Nunes
 Duração: 30 minutos

Bundaflor Bundamor

Concepção coreográfica: Eduardo Severino e Luciano Tavares
 Criadores intérpretes: Luciano Tavares, Eduardo Severino e Mônica Dantas (com participação de Junior Alceu Grandi)
 Trilha sonora: "Não me diga adeus"(Aracy de Almeida); "Meiô de pipipi"(Gretchen)
 Pesquisa musical: Luciano Tavares
 Mixagem: Jorge Foques
 Arte gráfica: Licia Arosteguy
 Iluminação: Luka Ibarra
 Fotos: Ines Correa
 Vídeo registro: Filipe Severo
 Produção: Luka Ibarra/ Lucida Cultura
 Blog – Criação/postagem: Luciano Tavares e Débora Nunes
 Duração: 30 minutos

